Ricardo Bedoya

# 100 años de cine en el Perú: una historia crítica

Universidad de Lima
Fondo de Desarrollo Editorial
1995

76621

UNIVERSIDAD
BIBLIOTECA
DE LIMA

Colección Biblioteca Universidad de Lima
1ra. edición: 1992
2da. edición actualizada: 1995
Foto de carátula: Equipo de Amauta Films. Rodaje de *Barco sin rumbo* (1940)

© Fondo de Desarrollo Editorial
Universidad de Lima
Av. Javier Prado Este s/n Lima 33
Casilla postal 852, Lima 100. Perú

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcial sin permiso expreso del Fondo de Desarrollo Editorial.
Perú

ISBN: 84-89358-46-x

# Prólogo

100 AÑOS DE CINE EN EL PERÚ: UNA HISTORIA CRÍTICA es, por lo pronto, el primer trabajo orgánico de alcance totalizador que sobre la historia del cine en el país se publica. Aquí se cubren los diversos aspectos que han dado vida a la presencia del cine entre nosotros entre 1897 hasta 1991, es decir, casi un siglo entero. Esos aspectos reúnen la producción de películas peruanas, coproducciones con países extranjeros y rodajes en suelo peruano de producciones foráneas; también la distribución y exhibición de filmes, la intervención habitualmente censora y excepcionalmente promotora del Estado, la información y la cultura cinematográficas.

Se ha privilegiado la producción de películas peruanas y el análisis de las mismas. Esto es lo que constituye el tronco central de la obra y, seguramente, su principal aporte. Sin embargo hay abundancia de datos sobre la constitución del negocio y del espectáculo de exhibición de películas en las tres primeras décadas del siglo y durante el recorrido por ese período no se puede decir que predomine la información o el comentario en torno a la producción de filmes. Más bien hay un reparto equitativo entre la atención dedicada a la producción y al complejo distribución-exhibición, con valiosas observaciones sobre la incorporación del cine como espectáculo en la sociedad limeña en el período de la llamada "República Aristocrática" y los once años del gobierno de Augusto B. Leguía. El bloque referido a esta etapa del cine en el Perú aporta innumerables datos y explicaciones hasta ahora inéditos y corrige errores informativos que a partir de las reseñas de Jorge Basadre en la *Historia de la República del Perú*, se han venido repitiendo. Esta parte del libro es, por lo tanto, la más novedosa y en algunos puntos alcanza niveles de gran exhaustividad.

La parte posterior, que corresponde al desarrollo de los diversos momentos por los que ha transcurrido el cine sonoro, destaca especialmente la producción nacional y ahonda en el análisis de las películas y de las obras, personales o colectivas, que se han ido elaborando a través de casi sesenta años. Se verá que el conocimiento directo del autor es mayor conforme se avanza en el tiempo pero, aun así, resulta realmente esclarecedor el acercamiento a la producción de Amauta Films, más si se tiene en cuenta las muy limitadas posibilidades de acceso a ese material fílmico desde hace mucho tiempo.

Aunque el libro descansa en una sólida base informativa, no se limita a consignar, describir, ordenar y explicar hechos y películas. Además de eso, y especialmente, arroja sobre todo ello una mirada crítica, lo cual está explicitado desde el título, por lo que no puede haber lugar a confusión y esperarse un mero recuento de fechas y datos o un simple recorrido historicista. No se trata, pues, de una visión descriptiva y aséptica de la evolución que el cine ha tenido en el Perú. Por el contrario, hay un punto de vista que está enjuiciando permanentemente hechos y obras, sin que ese punto de vista esté atado a presupuestos de signo ideologizante o moralizador.

Ahora bien, con frecuencia se confrontan en el libro la perspectiva del historiador analítico y la del crítico de cine propiamente dicho y a la larga pienso que es el crítico el que sale ganando. Esto no debe sorprender a nadie porque, al menos hasta ahora, la mayor parte de los que en el mundo han estudiado los desarrollos históricos de la actividad cinematográfica, han sido y son críticos de cine y no historiadores profesionales. Empezando por los franceses Georges Sadoul y Jean Mitry que, si no fueron en rigor los primeros en escribir historias, generales o nacionales, del cine, sí fueron quienes convirtieron el estudio histórico del arte de las imágenes en movimiento en una disciplina orgánica, quienes sistematizaron sus bases documentales y sus criterios de periodificación. Ni Sadoul ni Mitry ni muchísimos otros dejaron de ser críticos cuando hicieron sus aproximaciones históricas.

Desde hace algún tiempo los historiadores profesionales vuelven los ojos hacia el cine y empiezan a configurarse nuevas metodologías o se afinan técnicas antes utilizadas de manera más rudimentaria o empírica. El incremento de las fuentes de documentación y el trabajo de los archivos fílmicos y cinematecas contribuyen, sin duda, a que el rigor de las investigaciones vaya en aumento, superándose los riesgos del empirismo o de las simplificaciones que, en aras del didactismo, limitaban a veces la validez de los resultados. Pero, todavía, las historias siguen siendo hechas mayoritariamente por críticos porque son ellos los que comparten el conocimiento del objeto con la pasión

por explicarlo e interpretarlo. En América Latina, por ejemplo, prácticamente todas las historias de las cinematografías del continente han sido hechas por críticos. Es el caso de la voluminosa *Historia documental del cine mexicano,* de Emilio García Riera, de la *Historia del cine argentino,* de Domingo de Núbila, de la *Historia del cine colombiano,* de Hernando Martínez Pardo y de casi todas las demás. Sólo en los últimos años, y sobre todo en México, historiadores especializados, empiezan a asumir tareas de investigación en la historia del cine.

En cualquier caso, Ricardo Bedoya ha cubierto el mayor número posible de fuentes en la preparación de este libro que le ha tomado varios años: fuentes bibliográficas y hemerográficas, documentos de archivos públicos y privados, testimonios directos, revisión de filmes, todo lo cual se ha sumado a su activa participación en la cultura cinematográfica en Lima durante ya casi veinte años, especialmente como crítico de cine en la revista especializada *Hablemos de Cine* y luego en el semanario *Sí,* además de otras publicaciones. Nadie podría cuestionar el mínimo descuido o negligencia en la investigación realizada. Por el contrario, a diferencia de lo que ocurre con muchos investigadores que se basan en datos recogidos en bibliotecas o archivos por auxiliares o estudiantes, ha sido el mismo Bedoya quien ha realizado *in situ* el acopio de informaciones, sin limitarse a fuentes únicas cuando ello era posible. Así ha sido en lo que a fuentes hemerográficas se refiere, donde ha tratado de cotejar la información o la reseña que sobre un hecho o el lanzamiento o el comentario de un filme ofrecían diversos medios periodísticos.

No obstante, el trabajo final por minucioso y preciso que ha querido ser, no cubre con toda la exhaustividad deseada ese máximo de información al que siempre se aspira llegar en estos casos. Hay datos que necesitan ser ampliados o completados, hay períodos que requieren investigaciones más profundas, hay dudas e interrogantes que permanecen o que son producidos por los propios avances de la investigación realizada, como las capas inferiores que se mantienen desconocidas en las exploraciones arqueológicas.

Pero ocurre que la fuente principal que fundamenta un trabajo de este tipo, que son las películas, ni más ni menos, está, en lo que se refiere a la mayor parte de los primeros cincuenta años del siglo, perdida para siempre o en condiciones que impiden verlas. Así se puede comprender que resulta francamente aventurado ofrecer informaciones puntuales sobre el contenido argumental y formal de muchas cintas o pronunciarse de una manera que se quiera más rotunda sobre una enorme cantidad de cortos o largos realizados

hace 60, 70 u 80 años imposibles de ver hoy en día. Las mismas fuentes hemerográficas resultan muy insuficientes y pese a que se ha rastreado hasta en archivos familiares, hay todavía mucho por investigar.

Sin embargo, el aporte informativo, explicativo y crítico que contiene el libro es inmenso y muy difícilmente será superado en mucho tiempo. Más aún, han sido muchos años de espera los que han precedido la publicación de este primer esfuerzo integrador que ciertamente requiere de desarrollos puntuales en aspectos que toca parcial o panorámicamente. Dentro de esos años de espera o, mejor, de investigación ausente o muy limitada, fui uno de los que incurrieron en la omisión. Desde que a fines de 1969 elaboré esa primera síntesis que se tituló *Hacia una historia del cine peruano*, publicada en el número 50-51 de *Hablemos de Cine*, me propuse realizar una investigación a fondo sobre el tema que se fue postergando una y otra vez. Mas tarde, con Ricardo Bedoya y Federico de Cárdenas, planeamos un libro a tres manos que se quedó en eso, en simple proyecto. Empero, ya en ese momento, el único que inició la elaboración de la parte que le correspondía fue Bedoya. Y luego siguió escrupulosamente con el trabajo, robándole horas a su ejercicio profesional del Derecho y robándole horas, también, al descanso y al sueño. A quien no le robó horas fue al cine visto en salas públicas o en video-cassettes y a la lectura de libros y revistas de cine, por lo cual, como todos quienes lo conocen lo saben, es el cinéfilo más enterado y al día en el país, además de ser, seguramente, uno de los más metódicos y disciplinados de América Latina. Como esos atributos no son materia de concurso o competencia, será muy difícil someterlo a esa prueba, pero no conozco, en estos tiempos de crisis del espectáculo fílmico, aficionados que en otros países del continente mantengan con tal firmeza y persistencia la pasión por el cine como objeto de disfrute, conocimiento y análisis y no sólo del más reciente y de moda, sino el de todas partes y de todos los tiempos.

Bedoya es, en todo caso, uno de los pocos apasionados por el cine que en nuestro continente persevera en la vocación por el conocimiento universal y enciclopédico por el arte más específico del siglo XX, esa vocación que tantos consideran una excentricidad o una cosa de locos, cuando no un asunto del pasado. Claro que esa vocación nunca se ejerció de manera sistemática en el Perú y si existió aquí fue sólo al interior del equipo que durante 20 años hizo la revista *Hablemos de Cine*. Mayor mérito, entonces, que en estas épocas poco propicias para afrontar tareas de la envergadura que supone este libro, alguien se aboque a escribirlo con convicción y entusiasmo, sin que nadie se lo haya exigido y sin que medie financiamiento editorial o institucional de ninguna clase.

Que la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima y el Instituto de Cooperación Iberoamericana editen, finalmente, *100 años de Cine en el Perú: Historia Crítica* no puede sino hacernos sentir sumamente satisfechos por dar a conocer una obra realmente imprescindible.

Isaac León Frías

# Introducción

Dos textos, uno de Enrique Pinilla Sánchez Concha, publicado en 1969, y otro de Isaac León Frías, publicado en 1970, fueron las primeras aproximaciones orgánicas al estudio de la historia del cine en el país.

Visiones panorámicas y, por fuerza, fragmentarias, ambas reseñaron hechos, nombres y circunstancias de un transcurso histórico iniciado en 1897.

En los dos casos, los autores coincidieron en señalar como rasgos permanentes de esa evolución el carácter episódico e intermitente de los empeños de producción que se realizaron; la ocurrencia de períodos de "esplendor" —como el que se inició a fines de los años treinta— que muy pronto revelaron su debilidad e inconsistencia, y detectaron la obstinada vocación de fracaso que acompañó a los sucesivos intentos para establecer una industria fílmica en el país.

Producto de esta debilidad crónica fue la inexistencia del fundamento tecnológico, la escuela fructuosa, la tradición inspiradora o el punto de referencia al que pudieran acudir los cineastas que, en épocas recientes, decidieron hacer del cine una ocupación permanente y un oficio adquirido gracias al esfuerzo, la prueba y, claro, el error.

La organización de este libro trata de reflejar o expresar ese transcurso, lleno de agujeros y soluciones de continuidad.

Su sujeción a la cronología se traduce en cuatro capítulos que buscan describir las tendencias dominantes de la producción cinematográfica en el país, sobre todo de largometrajes, en sendos períodos históricos, los que a su vez abarcan varias décadas durante las que la búsqueda de la tan ansiada industria del cine en el Perú fue un afán incumplido.

El primer capítulo trata del período mudo, que se inicia en 1897, con las primeras proyecciones públicas de aparatos cinematográficos, y se extiende, aproximadamente, hasta 1930, cuando empiezan a generalizarse las proyecciones con sonido.

No he logrado ver ninguna de las películas producidas en esta etapa del cine peruano. Las referencias a ellas las hago desde el punto de vista de la interpretación de las fuentes proporcionadas por los resúmenes argumentales, tal como aparecieron en diarios y otras publicaciones.

Los principales textos y documentos consultados para la redacción de este segmento del libro fueron las colecciones de los diarios *El Comercio* —vasta e insustituible fuente que informó, e informa aún, sobre toda la historia del cine en el Perú—, *La Prensa, El Tiempo* y *La Crónica* . Resultó provechosa y útil también la revisión de revistas de la época como *Variedades* y *Mundial,* y los estudios realizados por egresados de la Universidad de Lima, como Margaret Blanco.

Los años iniciales del sonoro y la formación, auge y conclusión de la experiencia de Amauta Films, la empresa productora más importante en la etapa "primitiva" del cine peruano, es la materia tratada en el segundo capítulo.

Algunas imágenes de las cintas de los años treinta —impregnadas de una particular idiosincrasia limeña— lograron conservarse y fueron difundidas, en una forma u otra, en la TV o incluidas en cortometrajes o mostradas en algún festival, durante las últimas dos décadas. El recuerdo de esos fragmentos e iconografía y, una vez más, las sugerencias ofrecidas por los argumentos, me permitieron describir algunas de las líneas maestras de la sensibilidad expresada en el cine de Amauta y epígonos.

La imposibilidad de acceder a esas cintas en su integridad es el resultado de las carencias en el campo de la conservación fílmica que padecemos en el Perú y de la incuria con la que, en el pasado y ahora mismo, se han manejado las indispensables tareas de acopio y restauración del acervo fílmico nacional.

Algunas de las cintas documentales y de ficción realizadas durante ese período —o fragmentos de ellas— se hallan en archivos privados en las que no reciben ningún cuidado especial y en los que incluso se ha procedido a "despedazarlas" con el fin de mantener algunas de sus imágenes o secuencias como material de *stock*. Se cumpliría un objetivo central de este trabajo si su lectura descubriese a aquellos que aún no lo hubiesen percibido —sean autoridades o poseedores de las cintas— la primordial importancia cultural de

UNIVERSIDAD
BIBLIOTECA
DE LIMA

propiciar un tratamiento técnico para la conservación de ese patrimonio en proceso de destrucción: empresa que requiere, claro, de un ingente apoyo económico.

Los cuarenta, cincuenta y sesenta años de la travesía por el desierto de los proyectos incumplidos y de las metas frustradas, dejaron la experiencia documental contenida en tantas ediciones del Noticiario Nacional y de unos pocos largometrajes que obtuvieron una magra acogida. Pero también la experiencia de la Escuela del Cusco y el inicio de la carrera de Armando Robles Godoy, los hechos más ricos y estimulantes del período.

De las cintas realizadas entonces se puede repetir lo dicho sobre la conservación de aquellas producidas en los años treinta. Están en peligro de desaparecer.

Fuente documental importante para la elaboración del tercer capítulo —y en general para tratar la evolución del negocio del cine en todos los períodos— fue, entre otras, la revista gremial *La Semana Cinematográfica*, que dirigió durante cinco décadas Carlos Barreto y luego sus descendientes. También la revista *Hablemos de Cine*, fundada en 1965, punto de referencia informativo y crítico insustituible desde entonces, que irradia su influencia aun después de su clausura, ocurrida en 1986.

El cuarto capítulo, "La ley de cine: un nuevo comienzo", describe, en forma crítica, el período que se inició en 1972, con la promulgación del Decreto Ley No. 19327, de Promoción a la Industria Cinematográfica, punto de partida de una actividad fílmica concebida como un proyecto industrial impulsado por el Estado, que jugó un rol preponderante en el estímulo a la producción, renunciando a ingresos tributarios que se dirigieron a capitalizar a las empresas que se atrevieron a invertir en cintas de corta y larga duración, y que se prolonga hasta hoy.

La vigencia de la Ley de Cine y de su mecanismo central, la exhibición obligatoria de películas peruanas en las salas cinematográficas del país, impulsó el período más dilatado, intenso y fructuoso de la historia de la producción fílmica peruana. Período que ha generado el interés y compromiso con el cine nacional que expresa el texto que sigue.

Por eso, si bien este libro ofrece en muchos de sus pasajes una visión enunciativa o factual de la historia del cine peruano, hecha de áridas enumeraciones, listas cronológicas y alfabéticas o lugares y fechas de nacimiento (exhibiendo su vocación ni primordial, ni exhaustiva, ni definitiva de "libro

de referencia"), luce en otros una persistente, entrometida y acaso impertinente exposición de opiniones personales sobre circunstancias y películas. Y ello es notorio sobre todo en el último capítulo, tan cercano a nosotros.

En él me he dejado llevar por la pasión de cotejar y evaluar propia del crítico, mejor, del cinéfilo, antes que por la prudencia del historiador que prefiere que el tiempo afine las perspectivas y apacigüe las opiniones.

Si la lectura e interpretación argumental de los melodramas mudos de Alberto Santana o las cintas "criollas" de los años 30 que se intentan en el texto resultaran contradichas por alguna futura visión de las películas mismas y por las virtualidades o sugerencias aportadas por puestas en escena capaces de contradecir lo literal, ello se convertiría en acicate para revisar los puntos de vista expuestos en este libro. Del mismo modo, las omisiones o acaso inexactitudes contenidas en la exposición son mi responsabilidad, tanto como los juicios de valor que emito y que son expresión de gustos personales, con todo lo que llevan consigo de manifestación de preferencias y acaso prejuicios, afinidades, discrepancias o concordancias con las sensibilidades expresadas en ésta o en aquella película.

Se incluyen cuatro anexos. El primero comprende las fichas técnicas de los largometrajes producidos en el Perú. Se insertan cintas estrenadas y algunas que, por diversas circunstancias, no llegaron a ser exhibidas. Las fichas técnicas no están organizadas de acuerdo a un patrón o esquema fijo de inclusión de información. En algunos casos los datos pretenden ser exhaustivos. En otros, las fichas denotan carencias informativas que irán subsanando futuras investigaciones. La fecha de exhibición que se consigna de cada cinta es la de su estreno en Lima.

En cualquier caso, designar los créditos de los largometrajes peruanos es una forma de exponer la cronología de la producción fílmica en el país y de apreciar sus discontinuidades, debilidades y fisuras.

Complementa el anexo anterior la relación de filmografías de los cineastas peruanos o extranjeros que hicieron por lo menos un largometraje producido o coproducido en el país.

Le sigue la introducción a una bibliografía sobre cine peruano que incluye algunos textos generales o específicos sobre el cine nacional o sus realizadores aparecidos en libros peruanos o extranjeros y folletos, diarios y revistas publicados en el Perú. Sólo se incluyen referencias a publicaciones periódicas extranjeras cuando lo ameritan su extensión, importancia crítica o repercusión internacional.

Esa introducción bibliográfica contiene muchas ausencias y exclusiones. Da cuenta sobre todo de textos escritos durante la vigencia de la Ley de Cine. Algunos textos importantes escaparon a mi vigilancia; de otros prescindí *ex profeso*. Los que aparecen poseen el atributo de proporcionar una visión crítica, ofrecer una opinión discrepante o polémica o consignar alguna información útil para el estudio posterior del tema, período histórico o realizador reseñado.

Esa introducción bibliográfica pretende ser una guía para investigadores o interesados en ampliar su conocimiento sobre algunos aspectos puntuales del cine peruano. O tal vez ocasión de contrastar la visión crítica —y por ende subjetiva o sesgada— que ofrece este libro. Una anotación: los textos incluidos no son necesariamente aquellos usados como fuentes documentales para la redacción de los capítulos que siguen.

Cierra el libro una cronología de hechos remarcables ocurridos desde la vigencia de la Ley de Cine.

Las notas están agrupadas el final de cada capítulo. Ellas contienen información que amplía o precisa la ofrecida en el texto. La decisión de separarlas del cuerpo del texto principal sólo se debe a la intención de permitir una lectura más fluida.

Algunos de los capítulos que siguen —sobre todo el primero y el tercero— buscan sistematizar, ampliar y ordenar informaciones que no se habían procesado hasta hoy con suficiente empeño o cuidado. Me preocupan, no obstante, las "lagunas", lapsus, omisiones, ausencia de exhaustividad en las informaciones incluidas, que quise que fueran puntuales y amplias. Exhaustividad, sin embargo, difícil, dada la vastedad del "corpus" y la carencia de informaciones fidedignas sobre circunstancias, períodos históricos o temas fundamentales de esta historia.

Posteriores investigaciones, sin embargo, deberán dilucidar la existencia o inexistencia de "vistas del natural" filmadas en el país entre 1897 y 1899; deberán establecer una cronología detallada de la evolución del negocio fílmico (distribución y exhibición), realizando el inventario de todas las carpas, salas construidas y películas extranjeras exhibidas en el territorio peruano, siguiendo tal vez el modelo del notable trabajo emprendido en México por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco; deberán rastrear las formas y circunstancias en que se desarrolló la exhibición en el interior del país, tratando de ampliar y trascender la visión limeña de la actividad cinematográfica que preside este trabajo. Pero también serán temas a desarrollar los relativos al análisis textual (la lectura de las imágenes) de las cintas del período mudo (si se encontraran algún día) y las de los años treinta y cuarenta; el estudio de la

evolución de la censura fílmica; el análisis de la relación del público peruano con las películas hechas en el país; la investigación sobre la presencia de directores, actores y técnicos peruanos en cinematografías extranjeras; la indagación económica y las estadísticas de las recaudaciones de las cintas exhibidas y los índices de inversión de las empresas productoras durante la vigencia de la Ley de Cine; el análisis sobre la "ideología cinematográfica", es decir de la forma en que el público y los intelectuales vieron y comprendieron la expresión fílmica desde su arribo, en 1897, al Perú y de cómo se integró en el "imaginario social". También la descripción del modo en el que se fue instalando en el país la infraestructura (equipos, laboratorios) indispensable para la existencia del hecho fílmico.

El estudio de la historia del cine peruano empieza...

Revisar diarios, revistas, documentos, apuntes, cotejar recuerdos, precisar informaciones, volver a ver algunas películas, poder apreciar por primera vez otras son tareas que no pueden realizarse sin colaboraciones.

En la preparación de este libro recibí ayuda de muchas personas, pero debo agradecer sobre todo el apoyo de Ramón Siu, que conduce la hemeroteca de la "casona" de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con empeño que debería ser la norma de conducta de las autoridades universitarias en relación con ese valioso archivo documental. También a Norma Rivera —siempre dispuesta a colaborar y a remover y descubrir los "tesoros" de la Filmoteca de Lima, Museo de Arte—Edubanco, que custodia con indispensable firmeza—, Mimi Benavides, Giancarlo Carbone, Violeta Núñez —que me dio el salvoconducto para identificar a *La Banda del Zorro*—, Irela Núñez del Pozo, Mario Lucioni, Grupo Chaski, Francisco Lombardi, Gustavo Sánchez e Inca Films, Pedro y Manuel Valdivieso, Julio Barrionuevo, Alberto Durant, Nelson García Miranda, Francisco Salomón, Miguel Reynel Santillana, Nilo Pereira del Mar, Francisco Adrianzén, Fernando Vivas Sabroso, Miguel Angel Guevara, Emilio Moscoso, Judy Castro de Celis, Mario Tejada Toledo, Guillermo Niño de Guzmán, Miguel Forno, que me proporcionaron la información esquiva, el documento desconocido, el filme que me faltaba ver o la asesoría técnica en asuntos de edición e impresión del texto. Guido Lombardi tuvo una intervención decisiva en las gestiones para la edición. José Miguel Helfer y Xennia Castro Pozo de Forno me aportaron una valiosa colaboración en la hechura —fotos, mecanografía— del libro.

A Dora Wilson de Bedoya, mi madre, y a Blanca y Carmela Wilson.

A la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, que otorgó una subvención para la edición del libro. A Alberto García Ferrer, Jefe de Programas y Proyección Audiovisuales de la Agencia Española de Cooperación Internacional, que se interesó y apoyó, desde Madrid, el proyecto de publicación apenas conocerlo. A Rafael Sender, Director del Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Lima, que intervino de modo determinante e impulsó con generosidad y persistencia la edición.

A la Universidad de Lima y a su Facultad de Ciencias de la Comunicación, que completaron la subvención, permitiendo la existencia del libro. También al Rector Desiderio Blanco López y a José Perla Anaya, Director del Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima.

A Joelle Hullebroeck, Isaac León Frías y Federico de Cárdenas que leyeron los originales y formularon comentarios e inteligentes observaciones. Isaac y Federico, por otro lado, debieron haber sido coautores de un libro sobre el cine peruano que imaginamos juntos en 1987, sin llegar, lástima, a resultados tangibles. Ese proyecto y las opiniones e interés de Isaac y Federico, cómplices y "hermanos mayores" en la pasión excesiva pero siempre gratificante por el cine, están en la base de este texto.

Pero el reconocimiento central es para Xennia Forno Castro Pozo que en una etapa inicial de la elaboración del libro transcribió y volvió a transcribir los borradores, escribió y volvió a escribir los originales, opinó, sugirió y me persuadió sobre cambios y mejoras en el texto. Un agradecimiento no es suficiente, una dedicatoria tampoco. Este libro le pertenece.

Ricardo Bedoya

## Introducción a la segunda edición

*100 años de cine en el Perú: una historia crítica* apareció en setiembre de 1992, apenas tres meses antes de la cancelación de los beneficios legales que favorecieron al cine peruano desde 1972. La historia de nuestro cine pareció tornarse más crítica que nunca, sobre todo si tenemos en cuenta que el cortometraje quedó en un impase y el largo vio comprometido su desarrollo. No faltó entonces quien sugirió el cambio del título del libro, que en vista de los acontecido, bien pudo llamarse "balance y liquidación del cine en el Perú".

Sin embargo, esta segunda edición aparece cuando renacen las expectativas en la producción de cortos y largometrajes a la luz de la legislación vigente a partir de octubre de 1994. Está empezando pues una nueva etapa en ese transcurso intermitente que es la historia de nuestro cine. Ese punto de partida es el punto final de esta nueva edición, que actualiza a la anterior con un texto que da cuenta de lo ocurrido en los campos de la legislación y la producción de películas desde 1992. Se ponen al día los anexos relativos a las fichas técnicas de las películas peruanas estrenadas y a la cronología del cine peruano desde 1972.

La primera edición del libro se agotó en 1994. Pero a pesar de esa buena acogida, me mantuve, hasta hace poco, renuente a editarlo una vez más. La razón principal es la que sigue: gracias al apoyo del Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima (CICOSUL), desde fines de 1992 me encuentro empeñado en una investigación amplia que busca ofrecer una visión exhaustiva y documental sobre cada uno de los períodos de esa dilatada historia del cine peruano. Desde esa perspectiva, veo ahora a *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* como un texto inicial, una visión panorámica, un acercamiento parcial, incompleta y fragmentario a un asunto muy rico y complejo, el de la formación y desarrollo del cine en nuestro país.

No obstante, los comentarios recibidos desde su aparición confirman que este libro se ha convertido en un texto de referencia, de consulta, una suerte de *handbook* que informa sobre lo ocurrido con el cine desde su llegada al Perú en 1897. Pienso que esa posible utilidad justifica su reimpresión actual, toda vez que el resultado de la investigación que desarrollo ahora tendrá un carácter inevitablemente especializado.

*Setiembre de 1995*

# Capítulo I
# El período mudo

## La primera función

El sábado 2 de enero de 1897 se realizó la primera función pública de cine en el Perú. El aparato usado para proyectar las imágenes en movimiento fue el Vitascope, patentado por Thomas Alva Edison en 1896, y traído al país por los señores C.J. Vifquain y W.H. Alexander. [1]

La sesión, a la que asistieron el Presidente de la República, Nicolás de Piérola, Ministros de Estado e invitados, consistió en la proyección de un conjunto de vistas, algunas de las que habían conformado el programa inaugural del Vitascope, en abril de 1896, en Nueva York. La función duró dos horas, iniciándose a las nueve de la noche.

Un fonógrafo, invención de Edison, presentado en Lima por primera vez en marzo de 1896, se instaló cerca del aparato proyector con el fin de acompañar las imágenes con música. La crónica periodística dio cuenta que los asistentes salieron "gratamente" impresionados de lo que habían visto sobre el ecran instalado en el Jardín de Estrasburgo, confitería ubicada en lo que hoy es la Plaza de Armas de Lima.

La instalación eléctrica requerida para el funcionamiento del Vitascope la realizó un técnico de apellido Burbank que laboraba como jefe electricista de la Compañía Industrial Santa Catalina. [2]

Dos días después, el 4 de enero de 1897, el cine fue mostrado al público. Los vecinos de Lima pagaron entonces, por primera vez, para asistir a un espectáculo cinematográfico. Lo que vieron fue una sucesión de imágenes frágiles y de consistencia ectoplasmática, impresión acentuada por la continua oscilación de la luz debida al rudimentario mecanismo de avance intermitente de la película con que estaba provisto el aparato.

El Vitascope ofreció proyecciones hasta la última semana de enero de 1897 en el Jardín de Estrasburgo, siendo trasladado entonces al local de la Sociedad Geográfica, con el fin de ser mostrado a los miembros de la institución. Luego se programaron exhibiciones en los balnearios de Barranco y Chorrillos para que lo apreciaran las familias que tomaban vacaciones en aquellos días del verano limeño. Se usó para las proyecciones el sistema eléctrico portátil Druomont, ya que aún no existían instalaciones permanentes de fluido eléctrico en esos lugares de la capital.

## El aparato de los Lumière

Los enviados de Louis y Auguste Lumière, señores A. Jobler y Jorge de Nissolz, llegaron a Lima a fines de enero de 1897, trayendo el Cinematógrafo, aparato tomavistas y proyector presentado en público por primera vez el 28 de diciembre de 1895, en París.

Luego de ser exhibido en algunas sesiones privadas para la prensa, el aparato fue instalado en el Jardín de Estrasburgo y ofreció su primera función pública el 2 de febrero de 1897. Para entonces, ya las crónicas periodísticas habían elogiado este aparato, comparándolo con el Vitascope. Sin duda, el aparato de Edison resultaba desfavorecido con el cotejo.

Se apreciaron en el Cinematógrafo tanto el más amplio formato de las imágenes como la atenuada oscilación en la sucesión de las vistas, defecto que perturbaba la contemplación de las imágenes del Vitascope.

El programa de la sesión inaugural del Cinematógrafo comprendió 20 vistas, una de las cuales fue *La llegada del tren (L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat,* 1895) que había conmovido en diciembre de 1895 al auditorio parisino; en febrero de 1896 al londinense; en abril de ese año al de Viena y Ginebra; en junio al de Madrid, Belgrado y Nueva York; en julio al de Buenos Aires y San Petersburgo; en agosto al de San Pablo y luego a los de Egipto, India, Australia y muchos más.

La intensa impresión de realidad de ese tren filmado aproximándose peligrosamente y luego casi rompiendo la superficie del ecran, transgredió un código perceptivo acuñado en siglos de serena contemplación de las artes figurativas. El "cubo" renacentista, expresión cabal de la simetría y la perspectiva convertidas en puntos culminantes de la figuración naturalista -en torno al cual el teatro reconstruyó y la fotografía inauguró sus reglas de disposición

formal- tuvo su puesta a prueba práctica y en movimiento: un objeto lo recorría con velocidad y hasta violencia. La distancia que debía existir entre el espectador y el objeto contemplado parecía hacerse añicos gracias a la imagen móvil que permitía apreciar el cine. [3]

El Cinematógrafo permaneció en Lima durante más de sesenta días, ofreciendo funciones adicionales a las programadas, debido al suceso público. Luego de prolongar su estadía hasta fines de marzo de 1897, los empresarios partieron rumbo a Bolivia y Chile.

## El público que conoció el cine

UNIVERSIDAD BIBLIOTECA DE LIMA

Los espectadores peruanos del Vitascope y del Cinematógrafo Lumière fueron los hijos de la prodigalidad y la anarquía que condujeron a la Guerra del Pacífico entre Chile, Bolivia y Perú y del caos que sobrevino a ella.

Sobrevivientes de la guerra civil que enfrentó al militarismo con las montoneras que desafiaron a Andrés A. Cáceres y al ejército regular, vieron la reconciliación de los históricos adversarios, el Partido Civil y el Partido Demócrata, lo que permitió la llegada al poder de Nicolás de Piérola, líder civil.

Los peruanos que conocieron el cine fueron los que vivaron al caudillo Piérola cuando entró a Lima, obligando a Cáceres a partir al exilio. Eran los ciudadanos de la que Jorge Basadre llamó República Aristocrática. Aquella en la que apenas el cinco por ciento de la población tenía derecho al voto, lo que excluyó a las masas de las funciones de gobierno, tarea reservada para las castas dirigentes, que buscaron reorganizar el Estado, pagar su deuda y controlar los gastos fiscales, haciendo, sin embargo, obras públicas y manteniendo bajo presión múltiples alzamientos campesinos y no pocas huelgas y movimientos populares urbanos. Fue el régimen que inauguró también un período dilatado en el que el Estado de Derecho, aunque limitado, imperfecto y excluyente, rigió en el Perú.

En la vida cotidiana se miraba hacia Europa, sobre todo hacia París. Lima empezaba a transformarse y las avenidas principales, La Colmena y el Paseo Colón, terminarían poseyendo una fisonomía francesa que era signo y norte de un modo de existir. El auge de la riqueza proporcionada por la explotación del caucho y el mito del imperio pionero de Fitzcarrald, que acababa de morir, estaban en su apogeo.

No resultó sorprendente, entonces, la excepcional acogida que dio Lima a un curioso aparato, encarnación de la modernidad y la pujanza burguesas, que, proveniente del soñado París, mostraba los Campos Elíseos, el Arco del Triunfo, la Torre Eiffel, que de pronto dejaban de ser efigies congeladas en algún grabado, para convertirse en lugares transitados por personas poseídas por una silenciosa pero febril agitación. [4]

## Negocio de saltibanquis : 1898 - 1907

Una vez conocida la novedad, el país se convirtió en un mercado abierto para toda suerte de empresarios itinerantes y aparatos de proyección cinematográfica que se anunciaban como los más luminosos, novedosos, estables y asombrosos. Fue la etapa del cine feriante, nómada, que abarca el período que empieza con las primeras funciones públicas de los aparatos proyectores y llega hasta 1907.

En esos años, el comercio cinematográfico consistió en un constante ir y venir de propietarios de aparatos proyectores y cintas de escaso metraje. Ellos, luego de arrendar locales destinados a actividades tan diversas como el comercio de helados y confites, teatros o parroquias, procedían a transformarlos en precarias pero concurridas salas de exhibición cinematográfica. Así se instalaron el Cinematógrafo de Loubens (1900), el Wargraph (1900), el Fungraph (1900), el Ortigraph (1901), el Biógrafo y el Fotorama Lumière (1902), etc. Nombres diversos que designaban a una misma extraordinaria invención: el aparato proyector de imágenes móviles.

Un aviso en los diarios convocaba entonces al público, que asistía a espectar vistas documentales, "tomadas del natural", al decir de la época, o pequeñas ficciones, algunas con pretensiones experimentales en los campos de la narración o la forma, y con un notorio eclecticismo en los géneros. "Es un espectáculo recreativo y barato", decía el diario *El Tiempo* de Lima, en su edición del 28 de octubre de 1899.

Las empresas europeas y norteamericanas fabricantes de aparatos cinematográficos y los productores de películas iniciaron sus actividades con la venta indiscriminada de equipos y filmes a exhibidores ambulantes que llegaron a urbes y aldeas con el espectáculo a cuestas. Las cintas eran ofrecidas a precios fijados por metraje. Los aparatos se vendían con equipos de energía más bien ligeros o funcionales, propicios para ser transportados, a lomo de

mula, hasta lugares tan distantes como las poblaciones de los Andes peruanos. Justamente la carencia de energía eléctrica en muchas ciudades del interior -a lo que se debe sumar la configuración accidentada y compleja de la geografía peruana y las extremas desigualdades culturales y de calidad de vida existentes entre las ciudades y su entorno, entre el campo y la ciudad- frenó el desarrollo del cine y retrasó, hasta entrado el siglo XX, la formación del mercado cinematográfico en el interior del país.

Sin embargo, a partir de 1898, vastas zonas del territorio peruano fueron recorridas varias veces por empresarios ambulantes que, desafiando carencias, fueron sembrando en el público el hábito y la necesidad de asistir al espectáculo del cine.

El primero de estos empresarios fue el representante de la Edison Vitascope, compañía que había nombrado a un sagaz hombre de negocios, Honorio Wilson, como su apoderado en América del Sur. Su misión era hacer sentir los ecos de la "guerra de las patentes" en este lado de la costa del Pacífico. La compañía de Edison se había propuesto suprimir la competencia de tantos empresarios que habían adquirido aparatos y películas de la casa sin abonar los derechos o regalías correspondientes. Wilson llegó para perseguir y combatir a esa indeseable competencia.

Al parecer la tarea no tuvo éxito y el Proyectoscopio de Edison, que se exhibió en febrero de 1898 como alternativa a todos los aparatos que circulaban por entonces y que debían ser erradicados del mercado, sólo tuvo un mitigado suceso.

En efecto, luego de algunas deslucidas funciones del Proyectoscopio, el Cinematógrafo Lumière se instaló por segunda vez en Lima. Gracias a la asociación de los empresarios Adolfo Perret y F.L. Crosby, el aparato francés proyectó por primera vez en el país vistas filmadas en Estados Unidos, como *El pueblo de Washington aplaudiendo el discurso del Presidente Mckinley (Le President Mackinley adressant son message au peuple*, de operador Lumière desconocido, 1897). Durante su estadía, el cinematógrafo proyectó también una vista taurina filmada en Madrid.

En marzo de 1898, el puerto del Callao conoció el Proyectoscopio de Edison y en los siguientes meses y años el cine llegó al interior del país. Los empresarios cinematográficos que se dirigían a Lima, se detenían en ciudades y pueblos ubicados en sus rutas de ida o regreso hacia Bolivia y Chile en el sur o Ecuador y Colombia en el norte. Aprovechaban entonces para desembalar

los aparatos y lucirlos ante el curioso auditorio provinciano. En las sesiones de cine organizadas por ellos, los peruanos conocieron las películas de Edison, Lumière, Méliés.

Así, el 28 de octubre de 1899, Lima apreció el *travelling* filmado por Georges Promio en la Plaza de San Marcos en Venecia *(Arrivée en Gondole,* 1896), en vista presentada por un Cinematógrafo Lumière reformado.

En 1902 arribó el conocido transformista Leopoldo Frégoli, famoso por un espectáculo de variedades durante el cual cambiaba de atavíos a una velocidad extraordinaria, que acompañaba sus performances con proyecciones cinematográficas. La combinación de espectáculos con técnicas diversas - la mixtura del fonógrafo con el cinematógrafo y de éste con la pantomima, el teatro, el canto, la música- fueron atracciones adicionales para el público, que desde entonces buscó compensar la carencia técnica de la falta de sonido con esa plusvalía del espectáculo que justificaba la inversión realizada en la adquisición del boleto de ingreso.

A menudo anónimos, los empresarios ambulantes no sólo difundieron el espectáculo, también introdujeron la tecnología necesaria para que el negocio de la exhibición fílmica se expandiera. Así, luego de su presentación en Lima, el cinematógrafo que trajeron Jobler y Nissolz fue vendido a un empresario que lo instaló en Cerro de Pasco, localidad ubicada en la sierra central del Perú.

Progresivamente, otros aparatos y películas de marca Pathé y Gaumont llegaron y se instalaron en carpas o locales en los departamentos de Junín, Huánuco, Ayacucho, Huancavelica, después de su utilización en Lima. El exhibidor Aurelio Costa Vaccaro, constructor de salas cinematográficas en la sierra central, recordó que al llegar como empresario ambulante a mediados de la década de los veinte a La Oroya, Jauja, Tarma, Cerro de Pasco y Huánuco, encontró barracas equipadas con antiguos equipos Pathé que, pese a su deterioro, aún funcionaban. [5]

Decenas de aparatos se sucedieron en esta etapa itinerante de la exhibición cinematográfica y algunos de ellos proyectaron vistas filmadas en el país. [6]

Se fue creando de este modo el mercado para el cine en el Perú. Un mercado conformado sobre todo por el heterogéneo público de Lima y de las capitales de los departamentos de la costa y sierra central y sur del país. Dificultades de comunicación impidieron que el cine llegara a la región amazónica e incluso a algunas provincias de altura de la sierra en esos años finales del siglo pasado.

En Iquitos, capital del departamento de Loreto, en la región oriental del Perú, la primera función de cine se registró recién en 1900. Probablemente el aparato usado para esa proyección provino de algún empresario europeo, pues las comunicaciones desde Iquitos eran más fluidas con Brasil y el Atlántico que con la costa del Océano Pacífico.

## Las primeras imágenes del Perú

Algún anónimo operador filmó hacia 1899 las primeras vistas del Perú. El 23 de abril de 1899, en el Teatro Politeama de Lima, se presentó un espectáculo denominado Estereokinematógrafo, que combinaba la presentación de un Kinetoscopio, aparato de visión individual, invención de Edison, y un Cinematógrafo. En la sesión se proyectaron veinte vistas, entre las que se encontraban tres denominadas *La Catedral de Lima, Camino a La Oroya y Chanchamayo*. Fueron tal vez las primeras imágenes de la geografía peruana proyectadas por un aparato cinematográfico.

Hubo que esperar hasta 1904 para encontrar la presentación pública de otras vistas tomadas en el Perú. En febrero de ese año el empresario Juan José Pont, luego de un recorrido por Brasil, Argentina y Chile, contrató el teatro Olimpo de Lima para mostrar su Biógrafo Automático. La prensa anunció que el señor Pont traía un aparato tomavistas con el que "fotografiaría" distintos lugares de la capital. En efecto, el 18 de febrero de 1904, un operador dependiente de Pont recorrió Lima con el aparato y registró la salida de la misa de las 11:30 horas en la Iglesia de San Pedro y luego la Plaza de Armas, el Jirón de la Unión, y el aristocrático Paseo Colón, que filmó esa misma tarde.

*La salida de misa de la iglesia de San Pedro* se estrenó el 23 de febrero de 1904, incluida en un programa de películas extranjeras cuyo atractivo era tener una longitud promedio de 800 metros, por ende superior a los metrajes cercanos a los 400 metros que habían sido la norma hasta entonces.

Pont tomó otras vistas locales, como una corrida de toros en la Plaza de Acho, que fue proyectada en funciones sucesivas. Su Biógrafo Automático obtuvo un notable suceso público.

Partió luego hacia Arequipa donde filmó a Manuel Candamo, Presidente de la República, en la gira que emprendió al sur del país, donde le sobrevino la muerte, registrando también sus exequias, vistas que presentó en el puerto del Callao en mayo de 1904.

Las cintas de Pont son las primeras filmadas en el Perú cuya "autoría" podemos identificar con certeza. Podríamos aseverar sin embargo que otras vistas del territorio peruano fueron recogidas por operadores y empresarios ambulantes en los años iniciales del siglo e incluso en los últimos años del siglo pasado.

No hay que olvidar que los aparatos proyectores de la época tenían la capacidad de transformarse en cámaras con dispositivos de filmación, cuyo uso estaba al alcance de cualquier fotógrafo. Es probable que sus exhibiciones pasaran desapercibidas, más aún si consideramos que el cine era una curiosidad infrecuente, un entretenimiento de barraca y no un espectáculo institucionalizado, de horarios fijos y locales estables, por lo que no aparecen registradas en las informaciones periodísticas. [7]

## El empresario Casajuana

De todos los exhibidores ambulantes que recorrieron el país durante los once primeros años del cine en el Perú, ninguno más activo y exitoso que Enrique Casajuana.

En setiembre de 1906, luego de obtener un gran suceso con sus exhibiciones ambulantes en Bolivia, Casajuana instaló en el Teatro Principal de Lima el llamado Biógrafo Parlante, que no era otra cosa que la conexión, para su funcionamiento simultáneo, de un cinematógrafo con un fonógrafo. Ello atrajo una buena cantidad de curiosos espectadores, ansiosos de ver por fin al cine hablar. Casajuana recorrió todo el sur del país con su espectáculo y retornó al año siguiente con un aparato Pathé, que denominó Biógrafo París, con el que amplió su ruta rumbo al norte, hacia Trujillo, donde en febrero de 1908 ofreció exitosas presentaciones.

Casajuana, que era también actor y representaba piezas breves como complemento al espectáculo cinematográfico, encarnó por su dinamismo, ubicuidad y vocación por arraigar el espectáculo, toda una época del cine itinerante que empezó a clausurarse hacia 1908.

## Las carpas

1908 marcó el momento de apogeo del negocio cinematográfico desarrollado en locales estables y levantados o construidos para el efecto.

En la llamada Plaza de Bonarillo de Lima se alzó, en marzo de 1908, una vistosa carpa para la presentación de diversos biógrafos ambulantes. Primero alojó al Biógrafo Americano y luego al exitoso Crono Proyector del Pacífico. Su existencia fue transitoria.

No ocurrió lo mismo con la Carpa de San Juan de Dios, ubicada en la plazuela de La Micheo, integrada luego a la Plaza San Martín, de propiedad de Joaquín Miró Quesada y Alberto Baroné y administrada por el español Juan Armengol, que se inauguró para dar lugar en forma permanente al espectáculo de la Empresa del Cinematógrafo Pathé.

La prensa comentó que a partir de la inauguración de esa carpa, el atractivo del espectáculo cinematográfico dejaba de ser el transitorio de apreciar la calidad del nuevo aparato proyector que se instalaba. Lo que esperó el público desde entonces fue el cambio de películas, la proximidad de los estrenos, la renovada excitación por la presencia del filme de moda.

La fecha de inauguración de la Carpa de San Juan de Dios se fijó para el 18 de julio de 1908. Iniciada la función de ese día y luego de proyectadas las primeras vistas, se produjo un incendio que destruyó algunas instalaciones, causando un gran pánico. El 26 de julio de 1908, y luego de varias reparaciones, inició sus programas regulares esta carpa, la primera destinada a servir como lugar de exhibición fílmica permanente.

En la Carpa de San Juan de Dios se proyectaron el 3 de diciembre de 1908 unas vistas filmadas en el Perú, denominadas *Película de la Corporación en la ceremonia ofrecida para celebrar al Papa*, filmada en la Catedral de Lima; *Corridas de toros en Lima* y *Vendedor de El Comercio*.

Otra carpa que logró mantener la concurrencia del público fue la instalada en la Plaza de Santa Ana -hoy Plaza Italia-, de propiedad de Fausto Dodero.

En 1911 se abrieron carpas en Barrios Altos y la llamada Carpa de Moda en la Plaza del Óvalo del Callao. En Miraflores, Eduardo Werthemann, empresario precursor —más tarde propietario de un esplendoroso cine de madera, el Excelsior de la calle Bellavista en Miraflores, hoy Teatro Británico—, levantó un local móvil en la calle La Esperanza.

La modalidad de la exhibición cinematográfica en carpas empezó a declinar cuando el público tuvo la opción de apreciar películas en salas construidas con material noble. Sin embargo, algunas de ellas subsistieron. Recorrieron los pueblos, levantándose en terrenos eriazos o plazas públicas. Reivindicaron el original espíritu nómada del cine.

Hasta fines de los años 30 se encontraban informaciones periodísticas sobre sus itinerarios. Los exhibidores cinematográficos, para entonces constituidos ya en un gremio asentado y organizado, les dieron un combate sin cuartel. Los propietarios de carpas, feriantes empeñados en mantener la fascinación del cine, prolongando su inicial parentesco con el circo y el ilusionismo, se convirtieron, por la dinámica del mercado, en competidores informales y desleales del arte y el negocio que contribuyeron a crear.

## La fundación del negocio cinematográfico

El 24 de agosto de 1908 se constituyó la Empresa del Cinema Teatro de Héctor García y Lastres, Jorge Helguero y Eduardo Rodrigo, sociedad que se propuso como objetivo erigir una sala que ofreciera a los espectadores mayor seguridad y comodidades que las aportadas por las carpas. [8]

La empresa construyó el Cinema Teatro de la calle Belén de Lima, conocido como la Bombonera de Belén y Faltriquera, aludiendo a los nombres de las calles en cuya intersección se encontraba. Abierto el 6 de mayo de 1909, fue obra de los ingenieros Salgado y Pérez. La construcción se hizo sobre un terreno arrendado a la Sucesión de don Nicolás Alvarez Calderón. Fue la primera sala edificada en el Perú para acoger al espectáculo fílmico. Poseía 20 palcos con cuatro asientos cada uno, 200 plateas, 100 balcones y 200 localidades en la llamada cazuela, en la zona distante del ecran.

La afluencia de espectadores hacia el local demostró que la ciudad estaba lista para convertirse en un mercado importante para el negocio del cine. Lo que se confirmó cuando dos años después, el 12 de diciembre de 1911, se formó la Compañía Internacional Cinematográfica, que inició, con gran inversión, la edificación de la sala Excelsior de la calle Baquíjano, en el Jirón de la Unión, [9] que empezó a dar sesiones cinematográficas en diciembre de 1914. La empresa tomó también la administración del llamado Cine Teatro, que el empresario Juan Armengol edificó en el área que había ocupado la Carpa de San Juan de Dios.

Se inauguró así un período de áspera competencia entre dos empresas exhibidoras que eran también distribuidoras, pues importaban películas adquiridas a veces al mismo proveedor extranjero. Eran los años en que Lima veía sobre todo el cine de Pathé, Eclair, Gaumont o Film d'Art, el italiano de Itala Film o de Ambrosio de Turín o las películas producidas por Nordisk. Las cintas de Vitagraph empezaban a adquirirse.

El desarrollo de la Empresa del Cinema Teatro fue veloz e importante. En 1913, cinco años después de su fundación, tenía una sucursal en Chile y exhibía sus cintas en varias ciudades de la República. En Paita, Piura, Sullana, Chiclayo, Ferreñafe, Pacasmayo, Barranca, Huacho, Ancón, Cerro de Pasco, Tarma, Huancayo, Ayacucho, Jauja, Chosica, Ica, Pisco, Chincha, Cusco, Sicuani, Arequipa y Mollendo, realizaba programaciones permanentes. Vendía o arrendaba aparatos Pathé y Gaumont, al igual que películas con un valor de 10 centavos por metro, a menudo desechos que habían cumplido ya con su recorrido por el circuito comercial de exhibición.

Ese mismo año, la Empresa del Cinema Teatro debió devolver a su propietario el terreno arrendado que ocupaba el local de la calle Belén. El 28 de noviembre de 1913 inauguró otra sala en la calle La Merced, también llamada Cinema Teatro (denominada luego Campoamor y posteriormente Biarritz) y que vino a reemplazar a la anterior del mismo nombre.

Fue entonces que ocurrió un incidente que da idea de la extrema rivalidad comercial que mantenían la Empresa del Cinema Teatro y la Compañía Internacional Cinematográfica. Ambas habían obtenido de la Compañía Ambrosio de Turín copias de *Los últimos días de Pompeya (Gli Ultimi Giorni di Pompei* de Mario Caserini, 1913). La discusión sobre el mejor derecho de exhibición se dirimió haciendo un estreno simultáneo de la película italiana en las salas de ambas empresas. La Compañía Internacional Cinematográfica ganó la partida, pasando la cinta en su Cine Teatro sin cobrar el valor de la entrada. El episodio ocurrió en octubre de 1913.

La competencia no detuvo a la Empresa del Cinema Teatro, que construyó una gran sala, el teatro Colón, ubicada en la Plaza Zela, hoy San Martín, inaugurada en enero de 1914. Poco después, el 11 de febrero de 1915, la sociedad se transformó en la Empresa de Teatros y Cinemas S.A., llamada así hasta hoy. Asimiló entonces el patrimonio del Cinema Teatro, fusionó el cine Excelsior y se expandió adquiriendo el pequeño pero rentable cine Edén, ubicado en la calle Boza, propiedad de Gregorio Traveris. La sagaz dirección y gerencia de la empresa conducida por Héctor García y Lastres, Jorge Helguero y, sobre todo, Eduardo Rodrigo fue determinante para su prosperidad,

incrementada por la progresiva decadencia de los negocios de la competencia, agudizada desde la partida de Juan Armengol hacia Chile, donde se radicó, fundando una filial de la Compañía Internacional Cinematográfica.

La Empresa de Teatros y Cinemas, importadora y exhibidora de películas, logró formar un nutrido circuito de salas cinematográficas en Lima y provincias, y durante la segunda y tercera décadas del siglo fue la sociedad más importante de entre las dedicadas al negocio cinematográfico en el Perú, clausurando definitivamente la etapa del cine trashumante. Se incorporaron después a la dirección de la compañía los señores Guillermo Delgado, Pedro García Irigoyen y Mariano Ignacio Prado, que fue consolidando con el tiempo la propiedad y control de la sociedad.

## Las "vistas del natural" peruanas

La producción regular de películas documentales filmadas en el país se inició con la fundación de las empresas exhibidoras. Fueron ellas las que decidieron agregar como complemento a sus "tandas", o funciones de cintas extranjeras, imágenes tomadas en el país de sucesos de actualidad, dotadas del atractivo de lo inmediato. Pero también se inclinaron a mostrar tenues escenas de la vida cotidiana, de los paseos, las fiestas y los carnavales. Dos vertientes del documental, la informativa-periodística y la meramente ilustrativa, a la manera de una crónica de sucesos habituales, se impusieron desde aquellos años iniciales.

Los encargados de filmar los hechos eran operadores contratados por las empresas exhibidoras. Conocemos los nombres de algunos de ellos, pero otros se mantienen anónimos.

Camarógrafo titular de la Empresa del Cinema Teatro, la productora más importante, fue Jorge Enrique Goitizolo, un joven fotógrafo que realizó las vistas más conocidas y de mayor aceptación en esos años. En 1909 filmó la Ceremonia de la Jura de la Bandera ante el monumento de Francisco Bolognesi, que se presentó con un título sugestivo, *Efectos que produciría la repetición de los sucesos del 29 de mayo de 1909 estando el ejército en momentos de una revista en la Plaza Bolognesi*. Los sucesos aludidos se referían al secuestro del Presidente Augusto B. Leguía por allegados a Nicolás de Piérola, para forzar su renuncia al cargo. El incidente terminó con la carga de un piquete de caballería que rescató al Presidente.

En 1910 Goitizolo volvió a filmar *La Jura de la Bandera* y a los pocos días rodó un *Ejercicio de fuego de los grandes cañones.* Demostrando la afición del público por apreciar maniobras y ejercicios militares, terminó el año registrando *Las maniobras y simulacros de combate del 25 de Diciembre de 1910 en Chorrillos.*

Pero es el 23 de enero de 1912 que se estrena en el Cinema Teatro de la calle Belén su cinta más conocida, *Los centauros peruanos,* consignada, en forma errónea, en distintas publicaciones, como la primera vista documental tomada en el país. La cinta, de casi 10 minutos de duración, mostraba ejercicios ecuestres practicados por el Escuadrón de Caballería Número 3 en el llamado Valle de la Magdalena en Lima. Modelos para su realización fueron las populares cintas de equitación exhibidas en Lima con el título de *Los centauros,* seguidas de la apelación de su nacionalidad. Hubo pues centauros rusos, belgas, franceses, italianos y, claro, peruanos. La película se exhibió coloreada.

Goitizolo partió ese mismo año hacia Bolivia donde filmó algunas vistas, una de las cuales se estrenó el 10 de setiembre de 1912. *La Jura de la Bandera por el Ejército Boliviano en La Paz,* de 40 minutos de duración, se presentó como una producción de la Empresa del Cinema Teatro, que tenía, por entonces, una empresa filial exhibidora en Bolivia.

Goitizolo retornó al Perú quedando inactivo hacia 1915, luego de su intervención en la primera película de ficción peruana, *Negocio al agua,* y en la filmación de algunas otras vistas.

Es posible suponer que terminada la labor de Goitizolo las películas que la empresa siguió produciendo hasta casi los años 30 fueron realizadas por diversos operadores. [10]

Pero así como en el campo de la exhibición la Empresa del Cinema Teatro tuvo aguerridos competidores, también en la actividad de la producción hubo quienes estuvieron decididos a impedirle actuar sola en el mercado.

La empresa del teatro Olimpo dirigida por Fausto Dodero, que alternaba espectáculos teatrales o de zarzuela con funciones cinematográficas -inclinándose no pocas veces hacia la exclusividad en "tandas sicalípticas", lo que le acarreó sanciones y multas- decidió contratar un operador y filmar vistas.

Y ello lo hizo al calor y entusiasmo que provocaron en la población de Lima los vuelos de Juan Bielovucic (1889 - 1949), pionero peruano de la aviación, brevetado en París con el número 87. Bielovucic llegó a Lima el 8 de enero de 1911 y ese mismo día, en su función nocturna, el Teatro Olimpo

presentó vistas del acontecimiento. Las primeras exhibiciones de sus vuelos sobre la ciudad fueron registradas, así como los vuelos de Carlos Tenaud (1884 - 1911), otro de los pioneros de la aviación.

El Olimpo continuó con su breve producción filmando algunas obras de ingeniería, como *Las estaciones hidroeléctricas de las Empresas Eléctricas Asociadas*, pero también registró hechos que en su momento se percibieron como revueltas, pero que hoy son historia. Un operador del Olimpo filmó las acciones de las montoneras de Orestes Fierro atacando Catacaos y las rebeliones en Piura y los combates en el río Chira ocurridos en 1911, durante el agitado primer gobierno de Augusto B. Leguía.

Pero el Olimpo filmó también el *Paro general en Lima* y la *Huelga de Vitarte en abril de 1911*. La cinta se estrenó el 24 de abril de ese año y fue la primera vez que nuestro cine dio cuenta de un episodio del movimiento obrero, en este caso vinculado con las exigencias de las fuerzas laborales para lograr la disminución de las horas de la jornada de trabajo y el incremento de los salarios.

Esos episodios, registrados en celuloide hoy perdido o quizá definitivamente deteriorado, son parte de la historia peruana del siglo veinte.

A los pocos meses de constituida, también la Compañía Internacional Cinematográfica inició el rodaje de documentales y lo hizo con una película de envergadura, exhibida en nueve partes, que se presentó como la primera película peruana de gran longitud. El Cine Teatro la anunció el 9 de setiembre de 1912 con el descriptivo título, *Un viaje por el sur del Perú y parte de Bolivia*.

El 24 de setiembre de 1912 la misma empresa filmó la *Asunción a la Jefatura de Estado de Guillermo Billinghurst*, que presidió un gobierno breve y populista, para continuar con *Un duelo nacional o los funerales del ilustre patricio don Nicolás de Piérola*, estrenada el 3 de julio de 1913, y algunas otras. Produjo igualmente *Del manicomio al matrimonio*, segunda cinta peruana de ficción. También en el campo de la producción, la Compañía Internacional Cinematográfica hizo dura competencia a la Empresa de Teatros y Cinemas. [11]

Sin duda, el interés de importadores y exhibidores en la producción de documentales se explica por el intenso desarrollo que tuvo el negocio cinematográfico en el Perú, logrando expandirse en pocos años. El incremento del número de las salas y la necesidad de dotarlas de programaciones regulares y variadas, compuestas por cintas de escasa duración, exigió la intervención de tales empresarios en la producción y rodaje de filmes nacionales. Contribuyó a esta necesidad el afán por sustituir parte del material fílmico extranjero: el

volumen de las cintas que debían importarse era cada vez mayor y en consecuencia sus costos de adquisición, añadidos a los fletes y aranceles, se convirtieron en un fuerte y constante gravamen.

La elemental tecnología de los rodajes de entonces, por el contrario, facilitaba la realización de vistas de actividades nacionales. La cámara se colocaba frente al hecho u objeto registrables y el operador daba vueltas a la manivela. Era todo. El revelado y copiado de las películas no requería de sabiduría mayor que la poseída por cualquier fotógrafo de estudio y ya en 1909 el laboratorio fotográfico de los hermanos Schwalb ofrecía servicios de "desarrollo" de películas. La edición, su estilo o el sentido revelado por ella, eran preocupaciones inexistentes. Las vistas se yuxtaponían obedeciendo sólo a algún rudimentario criterio de mera continuidad expositiva.

De esa asociación entre los negocios de la exhibición y la producción cinematográficas surgieron, entre 1909 y 1919, vistas que diseñaron una crónica urbana detallada, un catastro pletórico de inauguraciones, funerales de personajes y efemérides de variada índole, como ceremonias cívicas o religiosas. Los documentales de esos años fueron filmados sobre todo en Lima. Hubo pocos intentos de acudir a la provincia, como ocurrió en años posteriores, para evocar el pasado incaico, registrar sus vestigios o admirar la inmensidad amazónica. El cine cumplió entonces una función informativa, de difusión de actividades y acontecimientos.

Gran parte de su atractivo inicial consistió en hacer compartir al espectador la presencia directa, neta, de hechos ocurridos apenas pocas horas antes de su exhibición. Algunas cintas se proyectaban sin alteraciones, sin edición, tal como habían sido entregadas por el laboratorio. El cine hizo de testigo y pedagogo. El ecran se convirtió en el lugar de encuentro entre espectáculo y acontecimiento.

Sólo Roberto Rossellini comprendería, años después, que esa potencialidad del cine debía ser reivindicada, antes que otro medio audiovisual la expropiara en su beneficio. Tal como en verdad ocurrió cuando se impuso la televisión y su ininterrumpido *reality show*.

A falta de cine argumental hecho en esos años fue el documental el que trazó la imagen cinematográfica de la sociedad limeña. Esas cintas están hoy probablemente destruidas.

## Las primeras películas peruanas de ficción

La convención ha establecido que el cine de ficción es aquel que usa actores con el fin de representar los incidentes de un relato concebido *ex profeso* para el cine o adaptado de otras fuentes o medios de expresión.

La primera película peruana que mostró tales características - siendo concebida además para su exhibición pública comercial- fue *Negocio al agua,* estrenada el 14 de abril de 1913 en el Cinema Teatro de Lima.

La cinta, una comedia en 5 partes, es decir con cinco secuencias o cuadros según los imperativos de construcción extraídos de la dramaturgia teatral de la época, fue producida por la Empresa del Cinema Teatro y filmada por su operador Jorge Goitizolo en diversos lugares del barrio limeño de Barranco, entonces balneario de la "alta sociedad". El autor del argumento fue Federico Blume y Corbacho (Lima, 1863-1936), un activo periodista y escritor satírico, responsable de varias comedias teatrales, como *Los soplones, Sin cuartel y Mariquita.* Fue también autor de zarzuelas y del libreto de la opera *Ollanta,* con música de José María Valle Riestra.

Actuaron en *Negocio al agua,* Carmela Villarán Rey, Luis Revett y Montero y los señores Recavarren y Bryce. El diario *El Comercio* reseñó la cinta admirando su "claridad y nitidez admirables" y anotó que se apreciaban vistas del palacete de Pedro de Osma, del Parque Central de Barranco y de la playa de La Herradura. [12]

La respuesta de la Compañía Internacional Cinematográfica al empeño de sus competidores no se hizo esperar. El 18 de junio de 1913, en una velada benéfica, mostró su producción *Del manicomio al matrimonio,* tragicomedia en seis partes, inspirada en las historias galantes que eran asunto habitual de las cintas francesas de Eclair, Gaumont o Pathé. El estreno público tuvo lugar el 22 de julio de ese año en el Cine Teatro.

El argumento de la película fue escrito por María Isabel Sánchez Concha y el rodaje estuvo a cargo del fotógrafo Fernando Lund. Actuaron Rosa Cavero, Minie Reid, Josefina East, Fernando Ortiz de Zevallos, Octavio Zegarra y otros. Su longitud fue de 300 metros aproximadamente. [13]

Ambas películas acogieron las maneras fílmicas al uso en Europa. Por un lado, la galanura y el equívoco sentimental o la ambientación de lujo, es decir el lucimiento del gesto y el mobiliario. Por otro, el burlesco, dominio privilegiado de figuras humanas impulsadas a correr y destruir, en la apoteósica justificación de la dinámica del movimiento cinematográfico.

La apelación a conocidos animadores culturales como Blume y Corbacho y María Isabel Sánchez Concha para que firmaran los argumentos de estas películas, reflejaba la intención de los responsables de su producción de realzar un espectáculo que hasta entonces sólo había dado cuenta documental de la realidad. Se intentaba aquí lo que los alemanes llamaban *Autorenfilm* (una suerte de filme de autor en el que el director no era aún la estrella; el rol estelar estaba reservado para el escritor del argumento o guión o para el autor de la obra adaptada), que en Europa surgió con el acceso de Max Reinhardt al cine, buscando superar la enemistad que separaba a los seguidores del cine de los del teatro y demás intelectuales.

*Negocio al agua* y *Del manicomio al matrimonio* fueron las únicas cintas de ficción que se realizaron en el país durante el período, o al menos las que lograron poseer las condiciones que ameritaran su exhibición pública comercial, beneficiada con las galas de la función de estreno y la publicidad. Es probable que la Primera Guerra Mundial y la carencia de material fílmico virgen que ella trajo consigo fueran los factores determinantes de tal escasez.

Pero la ausencia de películas argumentales también puede ser explicada por el carácter subordinado que tuvo el cine hecho en el Perú desde sus inicios. Si el documental era propicio para ser colocado en la programación como material de relleno o complemento de las cintas extranjeras, la ficción en cambio concurría directamente con las industrias cinematográficas norteamericana y europeas, que apelaban en forma creciente a la seducción de la tecnología, la larga duración y los rostros de unos actores a los que se adheriría pronto el prestigio de lo mitológico.

El cine argumental, por otro lado, tenía un costo de producción superior al documental, excedente que los dueños de salas, que entonces fungían de productores, no estaban dispuestos a sufragar, más aún cuando el público, a esas alturas del desarrollo del espectáculo cinematográfico, exigía la calidad técnica del cine extranjero y no pálidas e imperfectas copias nacionales de las comedias sofisticadas foráneas.

A nadie se le ocurrió entonces intentar el camino de lo "autóctono", de volver el rostro hacia el exotismo y el folclore, hacia lo criollo y lo indígena, actitudes que habían dado algunos frutos en países vecinos como Brasil o Argentina, justificando la apelación de "cine nacional" y buscando el efecto de reconocimiento del público con su historia, fantasías, tradiciones.

Es suficiente conocer los ambientes y lugares de Lima escogidos como escenario de esas cintas para percibir el acento "señorial" que se quería para ellas. Posar para el cine podía ser digno de *status* o rango y la imagen debía de impregnarse del prestigio social sancionado en los "viernes de moda" del cine Excelsior. Las películas de ficción filmadas en esos años se concibieron para la fruición de las capas altas de la sociedad, protagonistas de una *belle epoque* que se manifestaba en la moda y en el juego de azar, en las preferencias y las costumbres, volcadas hacia las formas y estímulos provenientes de las metrópolis europeas.

La formación de un mercado interno para las películas filmadas en el país no estuvo entre las preocupaciones de aquellos tiempos.

## El cine es un espectáculo

Si bien el cine se arraigó muy pronto en la vida de los limeños, fue a partir de la segunda década del siglo que se convirtió en un espectáculo cotidiano. Las carpas y las salas de exhibición coexistieron, abriéndose en casi toda la extensión de Lima.

En 1911, Barrios Altos contaba con dos carpas, el Cine de la Palma y el Cine Popular, ubicado en la plaza de Buenos Aires; en la Plaza del Ovalo del Callao funcionó una carpa, integrada al circuito de la Empresa del Cinema Teatro, que también comprendía al Cinema Teatro de Barranco. Se abrió el cine Jorge Chávez en la calle Malambo y el Edén Cine, de la Empresa Cinematográfica del Perú, en la calle Boza. El cine Rímac, de la empresa de Darío Navarro, reemplazó al Teatro Pathé en 1912 y desde entonces presentó exclusividades de la Compañía Internacional Cinematográfica. Se inauguró también el Teatro Lima, en la calle Manuel Morales, en Barrios Altos, conducido por Venancio Rada, que impulsó la publicación del *Boletín de la Gracia*, una importante guía de espectáculos limeños. En octubre de 1912 se inauguró el Gran Cine París en el Boulevard de la Colmena. La confitería Marrón daba funciones con las luces encendidas, "como lo exigen las buenas costumbres y la moral". El cine

Guadalupe inició actividades en 1913. En 1914 funcionaban también los cines Palais Concert, Viterbo y se inauguró el Excelsior que, al decir de Luis Alberto Sánchez, se convertiría "en el paraíso de todos los adolescentes de mi tiempo".[14]

En 1916 abrió el Omnia, existente hasta hoy, propiedad de Federico Clarice. El Cine La Mutua, el Teatro Alhambra de la Empresa Cinematográfica Sudamericana, el Fémina, el Cine del Puno, el Teatro Victoria, el Gaumont, el Mazzi de Barrios Altos y algunos más, fueron las salas que identificaron esa época. Todas ellas ofrecían dos o tres funciones diarias. Las tandas continuadas a la manera europea las introdujo el Edén en enero de 1912. Proyectaba sin interrupción de 3 de la tarde a 8 de la noche.

Algunas de esas salas importaban sus propias exclusividades o las adquirían de intermediarios. La oferta de cintas europeas o norteamericanas aún no se concentraba en manos de representantes o distribuidores exclusivos con negocios abiertos en el país. Ello fue ocurriendo, paulatinamente, durante esa segunda década del siglo.

Así, desde 1909, W.R. Grace, importante casa importadora, trajo al país cintas que eran vendidas a los exhibidores con precios establecidos según su metraje. También se dedicó al comercio de importación y venta de películas la Empresa del Cinema Teatro, que se ufanaba de ser, hacia 1912, la única compañía que podía estrenar en sus salas un largometraje diario. Pathé y Gaumont eran los sellos que identificaban las películas que se proyectaban en las salas de esta sociedad.

En 1913, la Compañía Internacional Cinematográfica suscribió contrato para distribuir películas de Nordisk, Eclair, Itala Film y Bison. Sin embargo, no pactó los derechos de exclusividad de los títulos que importaba, pues más de una vez ocurrió que alguna otra empresa obtuvo una copia del estreno que la Internacional promovía con entusiasmo.

Los derechos exclusivos de exhibición aparecieron con el establecimiento de sucursales y filiales de empresas extranjeras. The Cooperative Film Co. de Nueva York se estableció en abril de 1917 y la Compañía Sudamericana S.A., empresa argentina representante de la poderosa Max Glucksmann, con sucursales en Uruguay y Chile, abrió en agosto de 1917. Ambas anunciaban títulos reservados para su distribución exclusiva. La segunda adquirió derechos de cintas europeas y norteamericanas de Cinés, Gaumont, Morgans, Napoli Film, Itala y Pathé, Metro Film Co., Celda, Gloria, Nordisk, Ambrosio, Aquila, Universal World.

Ese mismo año, la Empresa de Teatros y Cinemas (hasta 1915 llamada Empresa del Cinema Teatro) compró en exclusividad material de la productora Fox. El 28 de diciembre de 1917 estrenó la primera película de ese sello vista en el Perú, *La hija de los dioses (Neptune's Daughter,* 1913) con la nadadora Annete Kellerman.

El público acudió al cine con entusiasmo. Amaba a Max Linder y los dramas franceses, lo que no es de extrañar en una ciudad como Lima que, desde los años de Nicolás de Piérola, vivía fascinada por los fastos del *fin de siécle* y luego por la *belle epoque.* El culto por lo galo impregnaba la arquitectura, la moda y las aficiones de la época. El cine que venía del adorado París no podía pasar en medio de la indiferencia. Ello explica la razón por la que el cine no fue en el Perú, como en otros países, un espectáculo "plebeyo" reservado a la "masa", a esos sectores populares que encontraban satisfacción en un entretenimiento ligero pero de tecnología deslumbrante.

La alta sociedad de Lima acudió al cine, obligando a los empresarios de exclusivos lugares de esparcimiento a incorporar el espectáculo de las imágenes en movimiento como atracción complementaria de sus locales. No sólo los teatros se abrieron al cine. También lo hicieron las confiterías de la sociedad. En 1919, la heladería D'Onofrio ofrecía cine gratis a sus concurrentes y en los bajos del célebre y bohemio Palais Concert, lugar de reunión del cogollo social e intelectual limeño, funcionaba el Majestic Cinema, conocido antes como Palais Concert y luego como Sala Imperio y Unión. Las confiterías Petit Palais del Jirón de la Unión, Ratto Hermanos de la calle Las Nazarenas, el Petit Palais de Barranco, Delaunde de Magdalena, los bares San Martín y Americano del Callao, el Cristini de Boza y el Perrone, hicieron lo propio. Algunos hoteles se sumaron al rentable negocio. El Edén de Luigi Giampietri en el Callao, el de la Estación de Chosica de la familia Chiappo, el Hotel Francés de Agostinelli, ofrecieron intermitentes veladas fílmicas. Hubo también un cine instalado en la carcasa de un tranvía ubicado en Colmena Derecha. Se le conoció como "el coche tranvía".

Pero el fervor del público se tornó riesgoso en alguna ocasión. El 9 de agosto de 1915, los espectadores destrozaron las instalaciones del cine Excelsior luego de sentirse defraudados por la escasa duración de una película que se anunciaba, con gran despliegue publicitario, como tomada en los propios campos de batalla europeos por el Estado Mayor del Ejército Francés. La cinta, llamada *Los habitantes de los subterráneos,* duraba apenas veinte minutos y para su exhibición la empresa había elevado los precios habituales a 10 centavos la platea y 50 céntimos los palcos. El limeño, pues, podía ser un público exigente.

## Carnaval, Carnaval

Pródiga en celebraciones, en la tercera década del siglo se conmemoraron las fiestas del Centenario de la Independencia del Perú en 1921 y del Centenario de las batallas de Junín y Ayacucho en 1924. Fueron los años de la Patria Nueva, el régimen que mantuvo a Augusto B. Leguía como mandatario del país durante once años, desde el 4 de julio de 1919 hasta el 22 de agosto de 1930.

Los esperados meses de febrero de cada año, días de carnaval, pletóricos de bailes, juegos y reinas de belleza eran fechas marcadas en el calendario de Lima, ciudad que se transformaba en el júbilo y la celebración y a la que el gobernante quería ver convertida en una metrópolis hermosa y amplia, expresión cabal de una modernidad cuya conquista le obsesionaba.

El cine registraba todo ello. Gracias a su efecto especular, la imagen era fiel reflejo de cada uno de los actos a los que el diligente camarógrafo había sido solícitamente invitado. La sociedad celebraba y luego deseaba contemplarse celebrando.

Las imágenes fílmicas eran el complemento de las revistas ilustradas de modas y actualidades sociales. Nuestra sociedad sentía orgullo al ver su imagen proyectada en movimiento y al reconocerse habiendo estado allí; era la búsqueda de la favorable sanción y reconocimiento sociales por haber tenido la dicha de compartir la alegría, el juego o la misa con el líder de la Patria Nueva, Augusto B. Leguía, gobernante todopoderoso del Perú.

Abundaron en el período las cintas congratulatorias, las que registraban efemérides y elogios al Presidente. Pero también las que hablaron de las crecientes grandeza y riqueza del país, de esa República que entonces volvía a fundarse y de la prosperidad que duraría muchos años, fruto de la colaboración con un capital y una tecnología que venían de fuera, sobre todo de Norteamérica, para hacernos más grandes y modernos. El cine era aliado de un discurso redundante y se encontraba atado a la ideología e historia oficiales.

La sociedad se volcó al Excelsior y al Forero para contemplarse en *Reminiscencias del Centenario*, cinta producida por la Empresa de Teatros y Cinemas y que contenía vistas de la Lima engalanada de 1921, de los desfiles militares y el Te Deum catedralicio o en *El carnaval de 1922 en Lima*, fotografiada por Benjamín Valverde, propietario de una conocida casa fotográfica, al que se le dio el encargo oficial de elaborar un álbum gráfico del Centenario de la Independencia. Valverde, fervoroso leguiísta, presentó en 1922 una vista

tomada el día de la entrega de la medalla otorgada por el Congreso de la República al Presidente Leguía. Su proyección dio motivo a un pomposo y celebrado acontecimiento social.

Pero también se exhibieron durante el período *Las fiestas del carnaval de 1923 en Lima*, fotografiada por Manuel Morales, y *Las fiestas del carnaval de 1924*, editada por la Empresa Cinematográfica del Perú, ambas producidas por la Empresa de Teatros y Cinemas S.A. Estas cintas de carnaval se proyectaban durante fiestas organizadas por la empresa exhibidora en el interior de las salas de cine, cuya oscuridad no impedía el uso de chisgüetes perfumados y serpentinas. *Lima de mis amores*, de 1926, recopiló imágenes de los carnavales de 1924 y 1925. El subtítulo de esta cinta, producida por Cinematográfica Mundial, era significativo de la intención y el espíritu de las realizaciones de aquella época: *Privilegios de reinas* . [15]

## Camino de la venganza

El 26 de julio de 1922, el Teatro Forero, en presencia del Presidente Leguía, estrenó la cinta de mayor duración y envergadura filmada en el país hasta entonces. *Camino de la venganza,* producida por Lima Films, empresa de Narciso Rada y del fotógrafo Luis Ugarte, se exhibió como programa central de una función cinematográfica, lo que permite suponer que su duración se acercaba a los 50 minutos, que era el tiempo de proyección promedio de las películas de fondo en esos días.

Era un drama en cuatro partes o tiempos, filmado en escenarios de Lima y Callao. Sus protagonistas fueron la cantante y luego popular comedianta Teresa Arce, Gloria Cisneros, Narciso Rada y Alfredo Terry. Dirigió Luis Ugarte, propietario de un estudio cinematográfico situado en la limeña calle de Mercaderes y que llegó a ser, en 1919, Presidente de la Sociedad de Bellas Artes.

Comentó la prensa que las imágenes de la cinta eran "nítidas, claras y bien combinadas". El argumento contaba una historia de crueldad y venganza a la manera de tantos dramas de la época primitiva del cine. La trama acentuaba la oposición entre la inocencia de Juanacha, muchacha criada en un campamento minero, distante de la ciudad, y la villanía del capataz Mc Donald, que la secuestraba y pretendía corromperla con las "mil y una diversiones de Lima".[16]

La contradicción entre la vida rural, sana y robusta, en la que el rudo trabajo del campo o la mina se alterna con los esparcimientos colectivos de la celebración, la comida comunitaria, la danza y las amenazas de Lima, la capital acechada de peligros, fatigas y tentaciones, que era la sugerencia central del relato de *Camino de la venganza,* sería luego un asunto argumental recurrente en nuestro cine.

En una sociedad desarticulada y de profundas divisiones como la peruana, esta tensión entre el campo y la urbe se cargó de connotaciones morales (la ciudad era percibida como un ámbito de disolución de convicciones y certezas culturales), éticas y sociológicas. La ciudad, inicialmente concebida como el espacio de la ilusión y la alternativa frente al campo empobrecido, se tomaba en poco menos que en el lugar donde el campesino, el serrano, el recién llegado, debía someterse a todas las instancias y modalidades de la explotación. Humillaciones tanto más severas si la protagonista era mujer, como Juanacha, y casi infernales si la ciudad se figuraba como un modelo de acumulación capitalista. La fábrica se convertía en el infierno diurno, así como el cabaret era el purgatorio nocturno.

De alguna manera, estas oposiciones, estas fronteras entre seres y ambientes, presentadas con una constancia casi obsesiva, aparecían como el corolario temático de la técnica cinematográfica, aún joven, basada en el corte, la edición, el montaje. Pero también como producto del afán por configurar el drama a partir de conflictos netos, elementales, capaces de encarnar en las texturas del mundo exterior, que el cine, más que cualquier otro medio, estaba en condiciones de capturar en toda su plenitud e inmediatez.

El cine, arte de apariencias, eligió, como ambientes de predilección, los lugares donde la simulación impera, tornándose en metáforas de todo aquello que incita para perder: la ciudad que promete prosperidad y sedentarismo y convierte a las mujeres en víctimas y nómadas; el cabaret donde la sonrisa iguala a ricos y pobres; la feria o el circo donde la carpa, la ruleta, la rueda de la fortuna son expresión cabal de los vaivenes de la suerte y el destino, del desarraigo del que daba cuenta el cine, arte del movimiento.

Y aunque sólo fuera por incorporar esos motivos temáticos, que se repiten en cintas de casi todas las épocas del cine nacional, *Camino de la venganza* tuvo mucho de película fundadora. No se conservan, al parecer, copias ni negativos de la cinta.

## Cinematográfica mundial

El negocio de la exhibición en Lima se conmovió con la fundación de Cinematográfica Mundial, de propiedad de Teodoro N. Rivera, un empresario que había sido hasta entonces gerente de la popular revista semanal de actualidades *Mundial*, que dirigía Andrés Aramburú Salinas.

La sociedad, constituida en 1922, inauguró el Cine Teatro Mundial en abril de 1923 y emprendió la construcción de la Sala San Martín, abierta el 13 de setiembre de 1925.

El San Martín, en poco tiempo, se convirtió en un fuerte competidor del Excélsior y, por ende, la Cinematográfica Mundial en la principal rival de la Empresa de Teatros y Cinemas que, luego de la progresiva pérdida de importancia de la Empresa del Cine Teatro del español Armengol, se enseñoreaba como la primera sociedad de distribución y exhibición de películas en el Perú.

En 1924, Cinematográfica Mundial distribuía, en exclusividad, cintas de Paramount, Pathé, Universal, Famous Players, Lasky Corporation y Goldwyn.

La sociedad incursionó de modo tímido en la producción de algunas películas nacionales. *Lima de mis amores*, de 1926, fue el primero de una serie de documentales financiados por la empresa, destinados a mostrar eventos cotidianos de la ciudad. Pero el proyecto pronto se frustró. La empresa también fracasó en su empeño de distribuir la infortunada *Páginas heroicas*, primer largometraje producido en el país, pero nunca exhibido por impedimento de la censura. Produjo también una revista fílmica noticiosa de aparición irregular de la que se filmaron, al parecer, hasta ocho ediciones.

La áspera lucha de Cinematográfica Mundial con las estrategias comerciales de Jorge Helguero y Humberto Goggi, gerentes de la Empresa de Teatros y Cinemas, es decir la competencia comercial entre dos empresas nacionales, pronto terminaría en una alianza destinada a tratar de impedir, de modo infructuoso, el dominio del mercado por las sucursales de las empresas norteamericanas.

## El cine americano

Si Pathé, Gaumont, Film d'Art, Eclair, Nordisk y Ambrosio fueron los sellos que colmaron el mercado cinematográfico en las dos primeras décadas del siglo, los años veinte señalaron el ingreso definitivo de las películas norteamericanas y su establecimiento en el mercado peruano.

Universal Pictures fue la primera sucursal de una Major instalada en el Perú. Ocurrió en 1922. Su primer gerente fue Moe Masseri, reemplazado poco después por A. Fernández Noguera. Fox Film del Perú, concesionaria de Fox Film International, abrió sus oficinas en abril de 1926. Paramount Films inauguró una sucursal conducida por Virgilio Marone en 1927. Un año antes, Gustavo Mohme, representante de Artistas Unidos, anunció la instalación de una oficina que prometía como atracciones de apertura *El hijo del Zorro* (*Don Q Son of Zorro* de Donald Crisp, 1925) con Douglas Fairbanks y *En pos del oro* (*The Gold Rush*, 1925) de Charles Chaplin.

En 1927, una empresa exhibidora, la Empresa de Teatros y Cinemas, se asoció con las agencias de Artistas Unidos, Paramount, Universal y Max Glucksmann, formando la Asociación Cinematográfica del Pacífico, que tenía como objetivo lanzar exclusividades y enfrentar la competencia a esos sellos en Perú, Ecuador y Bolivia.

De esta manera, la mayoría de salas de Lima, aseguraron la programación de películas norteamericanas.

El público prefirió al cine americano. Chaplin fue un ídolo. *Armas al Hombro (Shoulder Arms,* 1919) y *El pibe* (*The Kid,* 1921), estrenadas en 1922, fueron aclamadas. Pero lo mismo ocurrió con *Macho y hembra* (*Male and Female* de Cecil B. De Mille, 1919) con Gloria Swanson, *Los 4 jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse* de Rex Ingram, 1921) con Rodolfo Valentino, *Vida de perros* (*A Dog's Life,* 1918) de Chaplin y *Maridos ciegos (Blind Husbands,* 1918) de Von Stroheim en 1923; con *Nanook (Nanook of the North,* 1922) de Flaherty y *Esposas imprudentes (Foolish Wives,* 1921) de Von Stroheim en 1924; con *Sangre y arena (Blood and Sand* de Fred Niblo, 1922), *El ladrón de Bagdad (The Thief of Bagdad* de Raoul Walsh, 1924), *Huérfanas de la tempestad (Orphans of the Storm* de David W. Griffith, 1922), *El fantasma de la ópera (Phantom of the Opera* de Rupert Julian, 1925), *Una mujer en París (A Woman of Paris* de Charles Chaplin, 1923) y *La génesis de un pueblo (The Birth of a Nation* de D.W. Griffith, 1915) en 1926; con *La rueda del matrimonio (The Marriage Circle* de Ernst Lubitsch, 1924) y *Capullos marchitos (Broken Blossoms* de D.W. Griffith,

1919) en 1927; con *Beau Geste* de Herbert Brenon (1926), en 1928; con *La Dama de las Camelias* (*Camille* de Fred Niblo, 1927) con Norma Talmadge, *El hijo del botero (Steamboat Bill Jr.* de Charles Reisner, 1928) con Buster Keaton y *Las tristezas de Satán (The Sorrows of Satan* de D.W. Griffith, 1926) en 1929.

La complacencia del régimen de la Patria Nueva con ello fue evidente. En carta fechada el 19 de mayo de 1928, el Presidente Leguía le manifestó a Ernesto S. Hays, gerente de Paramount, que *Beau Geste* era un "prodigio de belleza y que deseaba el mayor progreso de las actividades de la compañía en el país". La fuerza y el impulso de la inversión norteamericana en el comercio cinematográfico era para el Jefe del Estado un modelo que debía reproducirse en todos y cada uno de los campos de la vida económica del país.

En el Perú, como en toda América del Sur, el cine norteamericano ingresó contando con ventajas comparativas en relación con otras cinematografías. Habiendo recuperado costos u obtenido utilidades en su propio e inmenso mercado, los productores ofrecían sus películas a precios competitivos o se acogían a prácticas de comercio desleal, como la subvaluación o el *dumping*.

La "invasión" a los mercados extranjeros fue facilitada por la progresiva instalación de agencias o compañías filiales de las grandes casas productoras de Hollywood en los diversos países. A ellas se les remitía las copias en términos ventajosos, pues los pagos por los derechos de exhibición podían diferirse hasta después de estrenada la cinta. La modalidad de venta por consignación (de un "paquete" de filmes) empezó a convertirse en práctica usual del comercio de películas norteamericanas.

La fascinación del cine americano sobre el auditorio y su predominio en el comercio cinematográfico subsisten desde entonces.

## Otras cinematografías

Pero los limeños no desconocieron películas europeas o sudamericanas, incluso algunas que contradecían los cánones que acuñaba e imponía el joven Hollywood. Se vieron *Ana Bolena* (*Anne Boleyn*, 1920) y *La muñeca* (*Die Puppe*, 1919) de Lubitsch en 1922; *Milonguita*, cinta argentina dirigida por el peruano José Bustamante y Ballivián, en 1923 (17); *Flor de durazno* de Francisco de Filippis Novoa, 1917, también argentina, en la que apareció por primera vez en el cine el cantante Carlos Gardel, la boliviana *Por mi patria* de Pedro Sambarino (1922), que tenía por argumento un episodio de la Guerra del Pacífico,

*Sumurun* (1920) de Lubitsch, *Los Nibelungos* de Fritz Lang en sus dos primeras partes (*Siegfrieds Tod* y *Kriemhilds Rache*, ambas de 1924), *La muerte cansada (Der Mude Tod,* 1921) de Lang, las mexicanas *Sangre de pueblo* y *A sangre y fuego* (de las que no se han obtenido otras informaciones) y *El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari* de Robert Wiene, 1920) en 1924; la colombiana *Aura o las violetas* de Vicente Di Doménico (1924) en 1925; la argentina *Todo por un puchero* (sin otras informaciones) en 1926; *Varieté* de Ewald André Dupont (1925) y la chilena *Golondrina* (1924) de Nicanor de la Sotta en 1929.

## Páginas heroicas

En noviembre de 1924 apareció un escueto aviso en el diario *El Comercio*. Se solicitaban señoritas, decorados y vestuarios para una película próxima a rodarse por la empresa Atahualpa Films. Es la primera información acerca de una cinta argumental sobre la Guerra del Pacífico que un grupo de aficionados, encabezados por un abogado de apellido Carvallo, que la produjo y dirigió, realizaron con entusiasmo y ambición sin saber que se convertiría en causa del primer conflicto institucional del cine peruano.

*Páginas heroicas*, conocida durante su azaroso rodaje con el título provisional de *El repaso*, aludiendo al acto criminal de disparar a los heridos sobrevivientes en el campo de batalla, estuvo lista para su estreno el día 26 de diciembre de 1926.

Durante el rodaje, su productora Atahualpa Films sufrió un serio quebranto patrimonial, culminando la producción la Compañía Cinematográfica Mundial, que la programó como estreno de su sala San Martín.

En los días previos al estreno, la prensa informó que la película, de 2,700 metros de duración y dividida en 7 actos, desarrollaba una anécdota de marcados acentos sentimentales y nacionalistas sobre la actitud de las mujeres que asistieron a los heridos en el frente de batalla durante la guerra que enfrentó a Perú y Bolivia contra Chile el año 1879.

> "La guerra arrasa con los sentimientos de bondad cuando el enemigo lleva imbuida la envidia y cuando en su sangre lleva el germen de la criminalidad. Infelices mujeres, inocentes niños, humildes indios, víctimas de la barbarie del invasor".

76621



UNIVERSIDAD BIBLIOTECA DE LIMA

Tal era el comentario que ofrecía la publicidad periodística.

Se anunciaba también la inclusión de imágenes de la reconstrucción de los fusilamientos ocurridos luego de la batalla de Huamachuco y del arrasamiento por las tropas chilenas de los hospitales de sangre, "campos talados al paso del invasor, la devastación de los pueblos, el fusilamiento del héroe de Huamachuco".

Sin duda el filme apelaba al sentimiento nacionalista exacerbado en aquellos días, previos a la reincorporación de Tacna al territorio peruano, luego de pertenecer a Chile desde la finalización de la guerra.

Pese a que el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Inspección de Espectáculos de la Municipalidad de Lima autorizaron la exhibición de la cinta, la Junta Censora, conformada a la sazón por las señoras Mercedes Gallager de Parks, Juana B. de Porras, Virginia Candamo de la Puente y Raymundo Morales de la Torre, decidió prohibirla.

Considerada "impolítica" y alegando equidad, pues "en ocasión anterior se prohibió la exhibición de una revista del Ejército Chileno", la censura aplicó contra *Páginas heroicas* un dispositivo legal del 21 de abril de 1923, suscrito por el Presidente Leguía y el Ministro Pedro José Rada y Gamio, que recomendaba la prohibición de películas cinematográficas o representaciones de obras teatrales "que ofendan los sentimientos nacionales de los distintos países del mundo y con los cuales el Perú mantenga cordiales relaciones". [18]

La distribuidora Cinematográfica Mundial reaccionó con decisión. "Prohibir la exhibición es tan absurdo como lo sería suspender la enseñanza de la historia nacional", retrucó.

La controversia se prolongó algunos meses. El 10 de mayo de 1927, cuando la prohibición parecía superada, la distribuidora intentó al fin estrenarla. No obstante, pronto se vio precisada a publicar un anuncio que informaba que

> "por obvias razones de carácter internacional, la Junta de Censura no ha podido expedir su aprobación a la primera obra nacional que habíamos anunciado exhibir en nuestra sala San Martín. Su estreno lo anunciaremos próximamente".

El estreno nunca se produjo.[19] Escasa fortuna de *Páginas heroicas*, la primera película peruana que sobrepasó los 60 minutos de duración, por lo que cabría considerarla como el primer largometraje hecho en el Perú.

## La censura

El presidente Leguía instituyó la Censura Cinematográfica mediante norma legal promulgada el 11 de junio de 1926. Su creación respondió a la "necesidad de asegurar el valor de los espectáculos cinematográficos y evitar los efectos perniciosos de las películas inmorales".

Hasta entonces, esa función había sido cumplida por las municipalidades y la policía, que realizaban labores preventivas y represivas, sancionando a las salas que accedían al ingreso de menores a las llamadas cintas "sicalípticas", o de desnudos estatuarios, pero que carecían de la potestad de prohibir películas o cortar secuencias.

La primera Junta Censora estuvo integrada por el Fiscal menos antiguo de la Corte Superior de Lima, dos señoras en representación del Consejo Nacional de Mujeres del Perú y cuatro miembros designados por el Ministerio de Instrucción.

Algunos meses después de la prohibición de *Páginas heroicas*, la censura empezó a ejercerse para "proteger principios morales". Las andanzas de la ligera Norma Talmadge en *La Dama de las Camelias* de Fred Niblo se consideraron inconvenientes para el público peruano y el filme fue objeto de una sonora prohibición. Las protestas por la interdicción no se hicieron en nombre de la defensa de las libertades de información o expresión, sino de la libertad de comercio que ese veto contrariaba. La Talmadge al fin salió con la suya y la película tuvo un resonante suceso comercial, seguramente instigado por los fracasados arrestos censores.

### Luis Pardo

Mejor fortuna que *Páginas heroicas* tuvo *Luis Pardo,* producida por Villanueva Film, que se estrenó en Lima el 12 de octubre de 1927.

Productor y director fue Enrique Cornejo Villanueva (Arequipa, 1902 - Lima, 1992) que filmó la historia del mítico bandolero entre los meses de enero y mayo de 1927, en la localidad limeña de Canta, asistido por el camarógrafo italiano Pedro Sambarino. El rodaje, por sugerencia técnica del fotógrafo, se desarrolló sólo durante dos horas diarias, a partir del mediodía, para aprovechar la más intensa luz solar.

Su argumento contaba las correrías de un personaje fronterizo, Luis Pardo, existente en los linderos de la historia y la imaginación popular. Aunque se le atribuye haber nacido en Chiquián y haber participado en montoneras, Pardo se convirtió en leyenda hacia 1909, contándose numerosas historias de sus incursiones en Barranca o Cajatambo para asaltar haciendas y pasajeros ricos y entregar luego el botín a los pobres.

En la película, el bandido aparecía buscando vengar la muerte de su hermano, asesinado por un brutal gamonal, César Pradera, padre a su vez de la mujer a la que Pardo llegará a amar. Cornejo Villanueva incorporó a su relato las incidencias románticas, picarescas y aventureras que eran propias de las incursiones acrobáticas y galantes que llevaban a cabo en esos años estrellas del cine americano como Douglas Fairbanks.

De esta cinta se han conservado algunos fragmentos, cinta en soporte de nitrato que estuvo en poder de su realizador y con la que Alberto Durant realizó un cortometraje, *El famoso bandolero* (1987), que permiten apreciar corrección fotográfica, nitidez en la imagen y secuencias rodadas en exteriores que denotan un uso cabal del paisaje, a la vez que un tratamiento primitivo, entre bronco e ingenuo, propio de muchas películas fundadoras.

Cornejo Villanueva, que interpretó también el rol principal, no desarrolló ninguna actividad cinematográfica posterior, dedicándose a conducir una empresa industrial de calzado.

La producción de *Luis Pardo*, cuenta Cornejo, fue azarosa y producto del entusiasmo, de un deseo de hacer cine que se consumió en el primer intento, más aún cuando no existían en el país ni los estímulos legales ni los medios materiales para continuar en esa vía.

## La prensa cinematográfica

Aunque la apelación al vocablo "Cinema" para denominar una publicación se remonta a 1908, la revista de ese nombre, editada en Lima, se dedicó a informar sobre sucesos de actualidad antes que a difundir los avances del nuevo medio.

Las primeras informaciones sobre cine publicadas en la prensa nacional aparecieron en las columnas dedicadas al teatro, la zarzuela o la crónica de hechos anecdóticos y cotidianos.

Reseñas de películas, notas publicitarias, campañas moralistas. Ese fue el inicio de la prensa cinematográfica en el Perú. Ya en 1912, la Empresa del Cinema Teatro obsequiaba una publicación de aparición semanal que anunciaba sus próximos estrenos y en 1913 lo hacía la Compañía Internacional Cinematográfica, que editaba la *Revista Cinematográfica*.

En 1919, la Empresa de Teatros y Cinemas hizo lo propio con los asistentes al Excelsior, a los que entregaba la publicación *Cinema*, hoja publicitaria que daba cuenta de las cintas en cartel a la vez que mencionaba los nombres de las damas de la sociedad que acudían a sus funciones, especialmente a las vespertinas de los viernes, día llamado "de moda".

El diario ilustrado *La Crónica* prestó temprana atención al cine. En 1912 y 1913 se publicaron textos que se referían al Cinematógrafo como "La más grande conquista del género humano" (en abril de 1912) o que reseñaban el "Furor del Cinema" (en abril de 1913) o "El Cine en Lima" (en mayo de 1913). Pero también fustigaban, con ironía o mal humor, "las faltas a la moral" cometidas al amparo de la oscuridad. El periodista Saúl Orongi y otros, firmantes con seudónimo, como Hectorín, Puck o Ed Cuve, suscribían tales notas.

En el diario *El Comercio*, las informaciones cinematográficas se incluyeron en la rúbrica "Teatros y Artistas", que se empezó a publicar a comienzos de siglo. *La Prensa* lo hizo en la columna "Espectáculos". Sus preferencias se inclinaban por las películas estrenadas en el Cinema Teatro y el Excelsior, ambos de propiedad de la Empresa de Teatros y Cinemas, con la que mantenían vinculación comercial.

En la siguiente década, los diarios, sobre todo *El Comercio*, se colmaron de informaciones publicitarias de las películas en cartel. El cine era ya una presencia cotidiana para los lectores. No sucedió lo mismo con los comentarios críticos, que fueron eventuales y sumarios.

Luis de Galinsoaga, desde Madrid, firmó crónicas que *El Comercio* publicaba regularmente. La columna "Gacetilla Cinematográfica" reproducía cables e informaciones de "Cinelandia", es decir de Hollywood, que dominaba el mercado cinematográfico peruano.

La rúbrica "Cine al Día", también en *El Comercio*, intercalaba información y comentarios, tal como ocurría en el espacio llamado "El Arte del Cinema". Ninguno de ellos se prolongó demasiado y su aparición fue esporádica.

Quizá el diario que trató con mayor originalidad el tema del cine fue *La Crónica*. Pero sólo recién a partir de 1925, pues antes, como consecuencia de una campaña de moralidad orientada contra este espectáculo, había silenciado su pecaminosa existencia. La sección cinematográfica ocupaba una página y era acompañada a veces por apéndices, columnas denominadas "Por los Dominios del Séptimo Arte" y "El Cine". También aparecía la sección "Anoche por los Cines", firmada por Pancho Kolate.

*La Prensa* encargó su columna "El Mundo en la Pantalla" a un periodista que firmaba como Nibbler. El diario incluía una sección en inglés, "Anglo American Section", en la que aparecía la columna "Cinema World".

La revista *Mundial* publicaba una infaltable página publicitaria del cine San Martín, de propiedad de Teodoro Rivera, que había sido gerente de la publicación. En 1929, no mucho antes de su cierre, incluyó una sección, "El Mundo del Celuloide", encargada a un colaborador que decidió firmar con el seudónimo de Sigfrido Quispe.

En la revista *Variedades*, Juan Pesantes Ganoza, desde Los Angeles, y el anónimo firmante Cineasta, escrupuloso y atento comentarista, daban cuenta de los estrenos limeños.

*Cines y Estrellas* fue, en cambio, una revista dedicada exclusivamente al cine. Aparecida en 1925, la dirigió Carlos Neuhaus Ugarteche. De excelente presentación y editada en papel de calidad fue la primera publicación que aspiró a ser algo más que vocero de las empresas distribuidoras y exhibidoras. Su mercado fue el de un público interesado por conocer la vida de las estrellas y detalles sobre rodajes, así como de tener referencias sobre el argumento de las cintas de estreno, a efecto de poder orientar su decisión de acudir o prescindir de alguna película. Aunque el tono era generalmente encomiástico, se podía encontrar en sus páginas información valiosa sobre algunas cintas nacionales. *Cines y Estrellas* desapareció al iniciarse la década de los treinta.

Un importante rubro de la prensa cinematográfica en el Perú se conformó con las publicaciones gremiales, que recorren su historia hasta fines de los años 70. Una reseña, no exhaustiva, de las revistas y publicaciones vinculadas al negocio de la distribución y exhibición de películas, se inicia hacia 1920, cuando Félix Humberto Castro Príncipe publicó *Crítica*, que cerró muy pronto para permitir a su fundador dedicarse exclusivamente al periodismo político.

Carlos Barreto fue un nombre fundamental en la prensa gremial. En febrero de 1927, con el patrocinio económico de Teodoro N. Rivera, fundador de Cinematográfica Mundial, publicó *Cinegramas*, revista semanal cuya aparición se prolongó durante siete meses. En 1931, Barreto y Germán de la Fuente

Chávez fundaron *Luces y Sombras*, de vida muy breve. Antes, en 1926, apareció *La Semana Cinematográfica*, del mismo Barreto, revista gremial indispensable para el estudio del cine en el Perú. Cantera de datos estadísticos e informaciones, esa revista sobrepasó los cincuenta años de publicación y sobrevivió a su fundador, muerto en 1965, al que reemplazaron sus hijos, quienes mantuvieron la revista durante casi veinte años, hasta su desaparición en 1982. Barreto fundó también una empresa de publicidad y dirigió una publicación llamada *El Cinematografista*, aparecida en junio de 1928, casi al mismo tiempo que *La Semana Cinematográfica*, pero de aparición breve. Cerró a los nueve meses de creada.

En 1941 apareció *El Exhibidor*, fundada por Ernesto Zegarra, que había sido figurante en *Páginas heroicas*, residente en Hollywood entre 1926 y 1937, colaborador de Amauta Films, y luego distribuidor de películas. Zegarra publicó también algunos "Anuncios Cinematográficos", con información estadística de interés para el gremio. *El Exhibidor* fue transferida a Florentino Iglesias y luego a César Augusto Huerta que la mantuvo durante más de una década. Siguiendo el patrón de *La Semana Cinematográfica*, esta publicación es también una importante fuente de datos para el investigador del cine en el Perú.

Otras publicaciones gremiales posteriores fueron *Cines* de Ernesto Zambrano, *Radio Cines* de Ordóñez Lugo y *Cinemanía* de Eloy G. Parra.

El cine Alfonso XIII del Callao editó, en los primeros años de la década del 30, la revista *Cineforo*, conducida por Francisco Briton Díaz y por los hermanos Juan Manuel y Alfonso L. Alonso Allende. La Metro Goldwyn Mayer a su vez publicó un vocero, *Sono Film*, dirigido también por los hermanos Alonso. La revista española *Films Selectos* apareció semanalmente durante 1933 y 1934 con un encarte de entre 4 y 8 páginas impresas en el país por Enrique Rodríguez Osterling. Todas estas publicaciones combinaban la información y el dato sobre la vida de las estrellas con la publicidad de las salas cinematográficas que auspiciaban la edición. En todos los casos las revistas tuvieron una existencia fugaz.

## Los intelectuales y el cine

El diario *La Prensa* del 3 de octubre de 1914 publicó un artículo necrológico sobre Max Linder firmado por Juan Croniqueur. El cable había traído la noticia de la muerte del comediante en el campo de batalla. La información era falsa pues Linder sólo había sido malherido. Su muerte recién ocurrió en 1925.

Croniqueur, seudónimo de juventud de José Carlos Mariátegui (1895-1930), notable pensador marxista y fundador del partido socialista peruano, lamentó entonces la presunta muerte del cómico, "predilecto de los públicos", según decía. Aludiendo a las circunstancias de su supuesto fallecimiento, Mariátegui escribió:

> "su vida de artista que fue para todos una regocijada cinta de cómicos incidentes ha tenido un epílogo dolorosamente trágico, fatalmente trágico. Glorioso epílogo que podría dar título a una película póstuma, Max Linder Héroe. Pero que probablemente no alcanzaría en el público el ruidoso éxito de sus comedias, llenas de alborozada alegría, que tan irresistiblemente invitaban a la risa".

Desde Roma, Mariátegui, firmando ya con su nombre, envió al diario *El Tiempo* un artículo sobre la boda de Francisca Bertini, publicado el 18 de junio de 1921.

Con humor, el fundador de la revista *Amauta* y autor de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana,* informaba, para desdicha de las crónicas de los viernes de moda limeños, que Francisca se retiraba del cine.

> "Evidentemente Francisca es un buen ejemplo de mujer napolitana, y como tal merece toda la admiración masculina y, por ende, toda la envidia femenina. Pero por lo demás, no hay mucho que idealizar en ella. Es la Carolina Invernizio del arte dramático. En su género es la primera, pero su género es el folletín cinematográfico".

Ironizando, Mariátegui afirmaba que

> "Francisca Bertini es la mejor prueba de la fácil celebridad de la actriz del cinema. Veinte dramas de adulterio, flirts, celos, revolver, cuchillo o veneno, le han dado más renombre que veinte tomos de poesía de Ada Negri. Probablemente en Lima casi nadie sabe quien es Ada Negri. Como casi nadie tiene noticia de María Melato, la gran actriz italiana contemporánea. En cambio nadie ignora un filme de Francisca Bertini".

Pero el gran texto sobre cine de Mariátegui fue su "Esquema de una explicación de Chaplin", publicado en la revista *Variedades*, en sus ediciones del 6 y el 13 de octubre de 1928 y luego, con algunas enmiendas formales, en la revista *Amauta* No. 18, de octubre de 1928.

El texto, destinado a explicar *En pos del oro* y *El circo (The Circus,* 1928), fue mucho más allá de la mera descripción de las cintas y propuso el análisis de temas centrales de la imaginación chaplinesca: el oro, su búsqueda y su utopía, como en Blaise Cendrars o Crommelynik, y el circo, "espectáculo bohemio, arte bohemio por excelencia".

El circo y el cine, dijo Mariátegui,

> "acusan un visible parentesco, dentro de su autonomía de técnica y esencia. El circo, aunque de manera y con estilo distintos, es movimiento de imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico, mudo por excelencia, a pesar del empeño de hacerlo hablar. Chaplin, precisamente, procede de la pantomima del circo. El cinema ha asesinado al teatro, en cuanto teatro burgués. Contra el circo no ha podido hacer nada. Le ha quitado a Chaplin, artista de cinema, espíritu de circo, en el que está vivo todo lo que de bohemio, de romántico, de nómada hay en el circo".

Aserciones que Fellini suscribiría.

Agudo y clarividente, Mariátegui, hablando de Chaplin, estrella de Hollywood, escribió:

> "Pero Estados Unidos no se ha asimilado espiritualmente a Chaplin. La tragedia de Chaplin, el humorismo de Chaplin, obtienen su intensidad de un íntimo conflicto entre el artista y Norteamérica. La salud, la energía, el élan de Norteamérica retienen y excitan al artista, pero su puerilidad burguesa, su prosaismo arribista repugnan al bohemio, romántico en el fondo. Norteamérica, a su vez, no ama a Chaplin. Las gentes de Hollywood, como bien se sabe, lo estiman subversivo, antagónico. Norteamérica siente que en Chaplin existe algo que le escapa. Chaplin estará siempre sindicado de bolchevismo, entre los neocuáqueros de las finanzas y la industria yanquis".

A su turno, César Vallejo (1892-1938), el notable poeta peruano, escribió desde Europa textos que daban cuenta de la actualidad cinematográfica. La revista *Mundial* No. 359, del 29 de abril de 1927, publicó con el título "Religiones de Vanguardia" un artículo sobre la polémica parisina acerca del valor artístico del cine.

> "Ya los lectores sabrán que a raíz del juicio que a Chaplin le sigue su esposa Lita Grey, un arduo revuelo polémico se ha suscitado en el mundo respecto del valor estético del cinema. En París, un grupo de escritores encabezados, cosa rara, por el poeta católico Max Jacob, ha hecho la defensa y apología de Chaplin y del ecran. De otro lado, un grupo de escritores a cuya cabeza figura Andrés Suárez, carga contra el Charlotismo (...) La esencia de la encuesta se reduce a saber si el cinema existe como arte nuevo e independiente de las demás artes y, en caso afirmativo, cuál es el estado de su desarrollo y cuáles sus posibilidades para el porvenir".

Sin intervenir a favor o en contra ni dar su opinión sobre el contenido de la polémica, Vallejo terminó constatando que la discusión proseguiría y que, en ella, "las apuestas a favor del cinema crecen con cada nacimiento y aun con cada muerte".

En el artículo 'Contribución al estudio del cinema", publicado en el No. 391 de *Mundial*, del 3 de diciembre de 1927, Vallejo, con humor, cuenta que, en busca del silencio y como desquite de la ruidosa retórica de una puesta en escena teatral de *Chantecler* de Edmund Rostand,

> "entré en una sala de cine para ver *Ben Hur* (N. del A: Fred Niblo, 1926) de pronto, ¡zas! se produce un ruido endiablado de trompetas, cascabeles, aclamaciones y choque de carros... es la orquesta. Vemos en el ecran un soberbio desfile imperial de la Roma antigua y la orquesta acompaña el espectáculo, prestándole expresión sonora. Es el sincronismo de imágenes y ruido...
> M. Jean Renouard y yo abandonamos la sala.
> ¿Adonde iremos esta noche en busca de silencio?
> ¡Al planeta Venus!, puesto que todo el ruido universal parece haber inundado la tierra en nuestros días. Hasta el cinema, llamado con tan buena voluntad, el arte mudo, resulta un foco de estrépito insufrible. Se olvida que la música debe ser excluida radicalmente del cinema y que uno de los elementos esenciales del séptimo arte es el silencio absoluto".

Chaplin, Abel Gance y *La línea general* (*Staroe i Novoe,* 1929) de Eisenstein fueron igualmente objeto de textos de César Vallejo. [20]

Pero otros intelectuales se ocuparon también del cine. Así, el poeta Xavier Abril (1905-1990) publicó dos trabajos sobre Chaplin en la revista *Amauta*, números 24 y 28. Igualmente, la escritora María Wiesse reseño varias películas estrenadas en la década del 20 en los números de *Amauta*. El historiador Jorge Basadre incluyó su ensayo "Anverso y reverso del cinema" en el libro

*Equivocaciones*, de 1928, publicado al alimón con Luis Alberto Sánchez. El historiador y periodista Aurelio Miró Quesada Sosa disertó sobre la naturaleza del cine en conferencia reseñada por el diario *El Comercio* el 12 de junio de 1928.

El cine fue, pues, motivo de la preocupación intelectual de algunos destacados peruanos, a diferencia de lo que ocurrió en otros países, en los que se le subestimó como espectáculo de iletrados.

Fueron los protagonistas más brillantes de la pródiga década de los veinte los que se interesaron por las manifestaciones de la imagen cinematográfica. Los miembros de la "Generación del Centenario" -Vallejo, Mariátegui, Basadre- y de la generación que maduró una década después -Oquendo de Amat, Xavier Abril, Enrique Peña Barrenechea, César Moro, Aurelio Miró Quesada- encontraron forzosas afinidades en su admiración por el dinamismo de la modernidad y la capacidad cinética de un arte que apostaba a la fragmentación y la simultaneidad, como la imagen cubista.

Empapados de Europa, marcados por la exploración de los movimientos de vanguardia y por los hechos que influyeron en el período, como la revolución bolchevique, *Las señoritas de Avignon* de Picasso o el *Ulises* de Joyce, percibieron que el cine se orientaba en la línea de fuga y la perspectiva de lo nuevo y lo contemporáneo. Por allí marchaba el futuro.

*La casa de cartón* de Martín Adán, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, *Trilce* de César Vallejo y *Hollywood* de Xavier Abril, movilizaban y fusionaban las potencias de lo consciente y lo inconsciente, de lo diurno y lo nocturno, de la tradición y el automatismo de lo actual. El cine era símbolo de toda esa vorágine y la atención que le prestaron las vanguardias dio buena cuenta de ello.

Lástima que en el Perú ninguno de esos adeptos al cine intentara la realización de películas o ampliara su reflexión sobre el medio hasta postular como exigencia, necesidad o posibilidad la existencia de un cine hecho en el país. Si la prensa cinematográfica no concebía más que una producción cuyos modelos técnicos y pautas dramáticas fueran las provenientes de Hollywood, el punto de vista alternativo no fue el proporcionado por la "inteligencia" de la época, que se distrajo o no percibió que el medio podía usarse para afirmar una expresión personal o dar cuenta de determinada idiosincrasia nacional. Propósito desarrollado sí en la literatura y la pintura peruanas.

## La Perricholi

El primer suceso "de prestigio" del cine peruano se produjo con el estreno de *La Perricholi*, el 13 de setiembre de 1928.

Lima, imbuida de "perricholismo", ese sentimiento preñado de nostalgia por los modales cortesanos o galantes al uso en la capital colonial del siglo XVIII, aprobó tanto la reconstrucción de época y la exigencia de realismo -el rodaje se realizó en el Castillo de Rospigliosi de Lima, apoteosis del arcaísmo y el cartón piedra convertidos en concepción arquitectónica- como los importantes recursos económicos usados en la producción.

La prensa admiró la biografía imaginaria de la actriz mestiza Micaela Villegas (1748-1819), llamada Perricholi, que sedujo al virrey catalán Manuel de Amat y Junient. Dirigida por el italiano Enzo Longhi y con guión basado sobre una historia del escritor Carlos Gabriel Saco, la película participó en la Exposición de Sevilla de 1928, lo que asoció su nombre desde entonces con el prestigio de lo "refinado" o "culto", vinculado al reconocimiento de haber sido presentada y apreciada en el extranjero.

Los modelos mayores de la cinta fueron los espectáculos de época de Ernst Lubitsch, como *Madame Dubarry* (1919) o *Ana Bolena*, plenos del sarcasmo y los guiños de una visión de los hechos históricos contemplados desde la perspectiva del lecho. El director Longhi y Carmen Montoya fueron los protagonistas de esta primera y única incursión del cine peruano en la vida y costumbres de la época colonial (si exceptuamos, claro, a *Melgar, el poéta insurgente* y *Tupac Amaru*, ambas de Federico García, de intereses y preocupaciones diversas y hasta contrarias a las de *La Perricholi*).

Produjeron y fotografiaron la cinta Guillermo Garland y Luis Angel Scaglione. Este último poseía una considerable experiencia técnica pues cumplió un rol central en el desarrollo del cine mudo argentino junto a su hermano Vicente Scaglione, ambos fotógrafos, camarógrafos y productores. Poco antes, en 1926, había participado también como fotógrafo de *El lecho nupcial*, película chilena dirigida por Alicia Armstrong de Vicuña. Luego, en 1930, obtuvo éxito con una cinta documental que despertó la curiosidad de los limeños. *El crimen del Hotel Comercio*, conocida también como *El crimen de Jenaro Ortiz*, fue un cortometraje fotografiado por Scaglione que acumulaba testimonios fílmicos de un descuartizamiento que se convirtió en el suceso policial más comentado en la pequeña, pacata y escandalizable capital de la República.

Las imágenes que se conocen de *La Perricholi -stills* publicados con gran prodigalidad por las revistas de la época- permiten apreciar una ingenua combinación de realidad "bruta" y espectáculo fantasista, una curiosa mezcla de decoración real -el castillo Rospigliosi dispuesto como una extravagancia teatral, con piedras reales talladas y organizadas como puro cartón piedra- y pretensión de goce refinado y ritualizado.

Las fotos conservadas muestran abundancia de genuflexiones cortesanas, reverencias de la escolta, mohines prolongados, manos inquietas sobre el pañuelo, modelos de un juego de actores concebido a partir de una gestualidad venida del teatro, una expresividad codificada de modo elemental y puesta en evidencia como tal. Un mundo tomado en préstamo de la condesa de Segur y la baronesa de Orczy y que recuerda los retablos que encendían la imaginación de R. L. Stevenson o las historias aventureras de Sabatini. Naturalismo y fábula, pero también moralidad y espectáculo, justo a la medida de las calidades de su protagonista, esa legendaria y ligera Perricholi.

El director Enzo Longhi, antes de esta experiencia de "filme de época", había dirigido, en 1925, una película en Argentina, *Y era una noche de carnaval.* Su carrera no se prolongó en el país. Luego de *La Perricholi* fotografió algunos documentales, entre ellos el mediometraje *Machu Picchu* (1928), producido por Guillermo Torres La Torre, también presentado en Sevilla y en el que se apreciaba la recreación de la toma de la fortaleza cusqueña de Sacsayhuamán por los conquistadores españoles. Esta cinta de Longhi, que fue filmada para celebrar la elevación de la Catedral del Cusco al rango de Basílica, tenía como interlocutor y principal figurante al Presidente Leguía, personaje omnipresente en el cine documental realizado en el Oncenio.

## Alberto Santana

El chileno Alberto Santana, nacido en Iquique en 1897, es el personaje más importante del cine mudo peruano. Inició su actividad en el Perú en 1929, luego de haber acumulado experiencia y dirigido una buena cantidad de cintas en su país natal. Como camarógrafo y director filmó en Santiago, Valparaíso y Antofagasta. [21]

Asociado a la empresa Patria Films, desarrolló el primer intento orgánico de hacer cine en el Perú, manteniendo continuidad en la producción y apelando a un probado modelo de comunicación con el público, el del canon

del cine de géneros, entonces ya asentados como modos de interpelación al espectador por el cine internacional. Fue, sin embargo, un proyecto frustrado, que no llegó a consolidar lo que buscaba: la creación de esa industria fílmica que en el Perú nunca llegó a existir.

Con *Los abismos de la vida*, de 1929, producida por Perú Films, basada en un folletinesco argumento del periodista Julio Alfonso Hernández, Santana se dio a conocer como un artesano ingenioso, capaz de enfrentar las dificultades provocadas por las carencias de equipo y materiales, a las que suplía con imaginación y una voluntad a toda prueba. Testimonios de sus contemporáneos lo presentan como un personaje laborioso, siempre dispuesto a inventar recursos para solucionar tropiezos de rodaje o modificar piezas averiadas de los equipos, adecuándolos a sus necesidades.

Ya desde su filme inicial, Santana acogió con fruición el aire fílmico de los tiempos. La historia de Berta, joven carente de afectos familiares, a los que "pícaros que fingen ser sus amigos la incitan a seguir por un sendero de dramáticos parajes" empujándola a esos "abismos de la vida" de los que habla el título, se afiliaba a una tradición que, en línea ascendente, lleva hasta el folletín literario decimonónico que alimentó el cine mudo europeo y norteamericano, pero que se enraizó con singular fortuna en Latinoamérica. La mujer encanallada por la prostitución fue el motivo de un subgénero prolífico que en algunos años más encontraría un arquetipo en la mexicana *La mujer del puerto* de Arcady Boytler, filmada en 1933, y vuelta a filmar por Arturo Ripstein en 1991.

Santana, por supuesto, ponía en el camino descendente de Berta a "un espíritu tutelar, sano y romántico, que enamorado de su belleza, le tiende la mano y abre las puertas de la ilusión". *A drama of fate,* de descenso y expiación, como abundaron en el cine mudo.

No es casual que ello sucediera. El mudo, imperfecto en sus posibilidades de reproducir con fidelidad las apariencias de la realidad, era poseedor de un alto coeficiente de irrealidad, de convención, de simbólico. Por eso acogió al melodrama desde sus años iniciales. Género proclive a la evocación, a la fantasmagoría de la nostalgia y la ensoñación, encontró su expresión cabal en ese arte de las imágenes que incorporaba como elementos centrales de su retórica a figuras capaces de representar el pasado (el *flashback*), dar forma a las fantasías de la ausencia, mediante las disolvencias y los fundidos encadenados, o propiciar, gracias al primer plano, el fetichismo por los objetos dejados por el amado o la amada que partieron, tal vez para no volver más. Los grandes éxitos comerciales de la época fueron cintas afiliadas a este género de temperamento tan peculiar.

Ello explica que Santana, preocupado por lograr el interés de un auditorio que con su asistencia permitiera la continuidad de su empeño, orientara todas sus películas a satisfacer esa preferencia popular. Sus cintas reprodujeron con prolijidad los temas, convenciones y maneras propuestas por la producción masiva del cine de aquellos años. Su labor en la empresa Patria Films así lo demostró.

## Patria Films

La sociedad Patria Films, constituida por Santana, inició su actividad en 1929. Su primera cinta fue *Como Chaplin,* estrenada antes que *Los abismos de la vida,* pero filmada inmediatamente después. Como indicaba el título, en ella Santana retrató al célebre Charles Chaplin, haciéndolo interpretar por el actor Rodolfo Areu. Se enfilaba así en lo que era una rentable moda en otras cinematografías. Hubo un Chaplin en el Perú como hubo uno en Australia, China, Japón y en casi todos los países donde se hacían películas.

Como no podía ser de otro modo, tratándose de una cinta de Santana, *Como Chaplin* soslayó el filón burlesco de las películas del actor que eligió como modelo, prefiriendo desarrollar las aristas sentimentales de la historia. La anécdota del vagabundo polizón que encuentra a un niño que le llama papá Chaplin y le solicita alimento, obligándole a procurar la subsistencia de ambos, evocaba *El pibe.* Patria Films presentó la cinta como la primera comedia nacional de largometraje.

La siguiente película de Santana, *Mientras Lima duerme,* de 1930, reiteraba el asunto de la caída y la redención. Una joven abandonaba su hogar andino "atraída por las promesas de un hombre sin conciencia, para perderse en las sombras de los cabaretes como fantasma del placer, como mariposa deslumbrada en la noche dormida".

La publicidad describía bien algunos de los signos evidentes del drama. La mujer que peca por frivolidad y ambición y a la que el amor extrae del cabaret, era la esencia de un personaje de destino manifiesto y contrariado a la que daba rostro Pía Findelberg, emulando las congojas eternas de las divas, de la Bertini o la Menichelli. Película hecha al "itálico modo", pues sintonizaba mejor con la retórica o ampulosa mundanidad de las cintas que se hacían en Turín o Roma, que con la aspereza naturalista francesa o con los corrosivos remordimientos y dolorosas expiaciones acuñadas por los daneses o rusos.

El filme amplificaba un motivo central del género, el del aprendizaje a través de la pesadilla. Por aspirar al progreso y al cambio de vida la mujer era condenada a vivir una permanente contrariedad. El itinerario era iniciático, purificador. El amor llegaba al fin para santificar a la víctima y sancionar al verdugo, encarnación de un destino que es fatalidad social. No es bueno, dice el género, repudiar la simplicidad rústica del campo y envidiar los goces de la ciudad. La urbe está llena de parásitos y estafadores, símbolos de un contrato social aberrante que hace de la mujer una huérfana, una adúltera, una prostituta, incluso a su pesar. Motivos que recordaban a la precursora *Camino de la venganza*.

*Alma peruana* (también conocida con su título de rodaje, *Todos viven amando*), de 1930, tocaba la cima. Todo aquí estaba librado a ese capricho del destino que inducía a Pía Findelberg y Max Serrano a amarse "como lo hacen pocos amantes, pero ella era rica y él pobre". El resumen del argumento, tal como lo publicaron los diarios, decía mucho de la naturaleza de los conflictos puestos en escena.

> "Recogidos un día en el camino de todos, fue educado él por un magnate, llegando a la plenitud de su vida sin saber cuál era su verdadero nombre e ignorando quiénes eran sus legítimos padres. Y de esta horrible realidad se vino a dar cuenta cuando el amor, como un niño ciego, hubo llamado a su puerta. Y entonces le exigieron un apellido ilustre para tener derecho a la felicidad. Y a ella la ocultaron y amordazaron, impidiéndole ver al hombre que sólo cometía el delito de amarla, de adorarla en secreto".

Un haz de asuntos típicos de la imaginación melodramática articulaban la historia de *Alma peruana*: la felicidad contrariada por las diferencias de clase, la incierta filiación, los prejuicios sociales. Y todo ello ubicado en el interior de un relato de lánguida sensibilidad, a la manera de las narraciones de Vargas Vila o Federico Gamboa, que cautivaron a vastos públicos de América Latina. Lágrimas furtivas, cejas arqueadas, flores marchitas, desgracias sin fin, episodios de una cursilería fechada, definitoria de una época y una circunstancia.

Una anotación estadística de orden sociológico parece dar la razón a todos aquellos estudiosos del género que han percibido la recurrencia de ciertos temas del melodrama como una forma de presencia insistente y rebelde de datos propios de la realidad social: el promedio de hijos ilegítimos o extramatrimoniales, durante las dos primeras décadas del siglo, superó el cincuenta por ciento del total de nacidos en Lima. [22] La predilección por un tipo de "melo" marcado por las desavenencias familiares puede explicarse

también -a riesgo de parecer una interpretación mecánica- por el deseo colectivo de reconocer tras el cuento de hadas y el triunfo de lo simbólico -el calvario femenino que conduce a la expiación o al encuentro de un "príncipe", modesto y de buen sentido-, el debate de asuntos cotidianos. Santana prosiguió su carrera con *Las chicas del Jirón de la Unión*, también de 1930, que incidió en una vena costumbrista a la que acudió con intensidad el cine peruano que se hizo en el sonoro. *Yo perdí mi corazón en Lima*, de 1933, también melodrama -la historia de la mujer enamorada que decide entrar en el convento, mientras su amado lucha en la guerra; conflagración que no era otra que el conflicto con Colombia, lo que daba oportunidad a la aparición de algunas imágenes documentales e intertítulos de encendido nacionalismo-, y *Cómo serán vuestros hijos*, de 1934, cinta de profilaxis sexual, producida por Lux Films, fueron las últimas películas mudas de Santana.

En un lustro, Patria Films estrenó cinco películas, convirtiéndose en la única empresa que logró mantener una producción constante durante el período.

Con un aviso periodístico publicado en *El Comercio* en enero de 1930, Patria Films convocó a un curso elemental de cinematografía, en el que exponía toda una declaración de intenciones. En efecto, la empresa de Santana proclamaba la pertinencia de dictar en el país un curso de esa naturaleza, "como en todos los países donde la cinematografía está en gestación". Se enumeraban asignaturas y profesores. "Bailes clásicos y modernos" a cargo de Rodolfo Areu, el protagonista de *Como Chaplin*. "Declamación y estética", dictada por Alberto Santana; "Historia del arte" por Carlos Schiaffino; "Práctica fotográfica" por Pedro Burbank. Los interesados deberán acercarse a las oficinas de Patria Films en el Edificio Minería, preguntando por Alberto Santana, se añadía.

Pero el aviso consignaba algunas cosas tan significativas como esta afirmación:

> "este curso aumentará el número de argumentos en filmación, ya que habrá un personal apto y listo para interpretarlos y entonces vendrá el trabajo para los escritores nacionales y la producción nacional será, como en Chile y Argentina, un negocio regular para los exhibidores del país".

Santana abrigaba entonces el sueño de la industria fílmica que su labor podría ayudar a crear.

Luego intentó, hacia 1931, filmar una cinta de largometraje en Arequipa, para lo que formó la empresa Misti Films. El rodaje debió interrumpirse, al parecer por problemas derivados de una insuficiente financiación.

Santana partió, a mediados de la década del 30, hacia Chile y Ecuador, donde radicó desde entonces. En 1950 regresó al país por unos meses, buscando producción para un costoso y espectacular proyecto, *El tesoro de Catalina Huanca*, que nunca llevó a cabo. Murió en enero de 1966.

## Víctor D. León

El de Víctor León, fotógrafo y camarógrafo, fue un nombre fundamental en el desarrollo del cine mudo peruano. En los laboratorios que administraba se procesaron las películas de Alberto Santana.

Fue su experiencia en el rodaje de *La Perricholi* lo que le decidió pasar de la foto fija a la foto en movimiento. Conoció allí a Luis Angel Scaglioni, operador argentino con el que se asoció para adquirir los equipos que formaron el laboratorio más importante que existió en el país durante los años iniciales de la década del 30.

El aporte de León fue notable también para el negocio de la distribución. En efecto, durante algunos años, y para sortear las malas épocas de la producción nacional que empezaron en 1930, León se dedicó a copiar ö reproducir cintas extranjeras parlantes. Se comentó entonces que no existía diferencia de nitidez o claridad entre las copias venidas de fuera y los contratipos nacionales obtenidos por él. Con recursos artesanales, logró reproducir cortos y largometrajes, pero los altos costos del procedimiento terminaron venciéndole. Víctor León continuó con su actividad cinematográfica hasta los años 40, realizando noticiarios y documentales.

El suyo fue el primer intento de crear una infraestructura permanente que sirviera a la producción de cintas nacionales. El colapso que terminó con el impulso de Santana arruinó su proyecto de montar un laboratorio moderno y sofisticado, que permitiera también obtener copias de las cintas extranjeras distribuidas en el país, convirtiendo al Perú en una suerte de centro desde el que las filiales norteamericanas pudieran manejar el negocio de la distribución en países vecinos, como Colombia, Ecuador, Bolivia.

## Otras películas mudas

La inversión bien redituada de Patria Films tuvo un efecto expansivo. En 1930 se produjo un pequeño auge en la producción. Los siete largometrajes estrenados durante ese año fueron un desafío a las estrecheces del reducido mercado.

Además de las películas de Patria Films, otras cinco cintas de ficción llegaron a las salas. La primera fue *El carnaval del amor* de Rímac Films, dirigida por el italiano Pedro Sambarino. Su propuesta era mostrar, en contrapunto, la frivolidad de las dispendiosas celebraciones del carnaval en Lima durante los años del régimen de la Patria Nueva y la dura labor de los campesinos de la región agrícola de Lima. Cinta de preocupaciones sociales, seguramente influidas por la presencia en la autoría del guión de la periodista Angela Ramos, colaboradora de la revista *Amauta* -que dirigió José Carlos Mariátegui- y que, años antes, había iniciado su carrera periodística escribiendo *réclames* (comentarios) de películas en el diario *La Prensa.*

Pero no se debe desdeñar el aporte del director Sambarino en las preocupaciones reveladas por *El carnaval del amor.* Este había oficiado de camarógrafo en *Luis Pardo* y antes de eso había desarrollado una extensa labor en Argentina y Bolivia, donde hizo una importante cantidad de cintas documentales y más de un largometraje, el más conocido de los cuales fue *Corazón aymara* (1925), que trataba un asunto social, la revuelta de los campesinos aymaras en el Altiplano. Sambarino, con su empresa Rímac Films, también filmó en el Perú documentales de actualidades, como aquel que registró la llegada al país del presidente electo de Estados Unidos Herbert Hoover en diciembre de 1928 y para el que movilizó a cinco camarógrafos.

*A través del país de los incas,* documental estrenado en 1932, pero filmado por Sambarino en Perú y Bolivia hacia 1925, con producción boliviana, fue la última película que se conoció de él. Murió en Lima en 1936.

*La última lágrima,* dirigida por Florentino Iglesias, *La banda del Zorro* de Mario Musseto - que combinaba el relato aventurero a la manera de Feuillade con la reconstrucción dramática de un caso policial, el llamado "crimen de Carmen Alto"-, *La huérfana de Ate* de Luis Alvarez Herve, adaptada del relato realista y rural del escritor Ricardo Rossell, y *Dios, hombre y Satanás* de Miguel Metzguer, las cuatro estrenadas en 1930, tuvieron tropiezos en la boletería y marcaron el inicio de la crisis del cine mudo peruano. [23]

A partir de entonces, la producción se hizo esporádica y sólo Santana interrumpió a veces la rutina del silencio. Algunos documenales como *La conquista de la selva,* 1929, *El cadete peruano,* 1931, *Bajo el cielo peruano,* 1931, o la producción norteamericana *Inca Cuzco,*1934, todos de escasa aceptación, se afanaron por dar a conocer detalles de hechos o lugares del país poco frecuentados por el dine.

Se filmaron también en esos años algunos sucesos de actualidades y camarógrafos anónimos nos legaron nítidas imágenes del funeral de José Carlos Mariátegui, en 1930, o la manifestación del Partido Aprista y el discurso de Víctor Raúl Haya de la Torre en la Plaza de Toros de Acho en 1931.

## La escuela cinemática ambulante

Fueron varios los gobernantes y líderes políticos que percibieron la capacidad movilizadora y difusora del cine y trataron de usufructuarlo como medio idóneo para divulgar los logros reales o ilusorios de sus regímenes o proyectos. El uso instrumental del cine, el manejo de su valor propagandístico, la manipulación de su capacidad para arraigar, en vastos auditorios, convicciones, sentimientos o creencias, fueron un denominador común de liderazgos tan distintos como los de Lenin, Stalin, Hitler, Franklin D. Roosevelt o Churchill. De Leguía también, por cierto.

El 8 de noviembre de 1932, el Presidente Luis M. Sánchez Cerro promulgó una norma legal que creaba la Escuela Cinemática Ambulante, una suerte de servicio fílmico móvil cuya finalidad era "incorporar a la masa indígena al proceso nacional", utilizando los "métodos científicos de la pedagogía moderna, entre los cuales el cinema como vector cultural, puede rendir resultados eficientes".

El cine era aquí el centro de un ambicioso proyecto de educación masiva en el interior del país. El sistema se sustentaba en la distribución a lo largo del territorio peruano de unidades móviles dotadas de un aparato proyector cinematográfico y de un stock de películas referidas "tanto a motivos de índoles artística y científica como a tópicos de geografía, historia y cultura general".

El objetivo del proyecto estaba definido en el artículo segundo de la norma.

"Además de la función estrictamente didáctica respecto a los alumnos, se adiestrará a los maestros en el espíritu y la metodología de la nueva educación y efectuará una campaña de extensión post-escolar dentro de los habitantes de las regiones donde actúe, para despertar el sentimiento cívico, moral y la proscripción del alcoholismo, la adquisición de hábitos de higiene, su rehabilitación económica y la orientación ética de los problemas sociales".

Las citas están extraídas del texto de la ley.

La financiación del programa debía hacerse con recursos excedentes de la Junta Censora de Películas, que recibía entonces, como rentas propias, el íntegro de las tasas abonadas por las empresas distribuidoras por derechos por la calificación de las películas.

Como en tantas otras oportunidades, el proyecto se creó sin percibir que su financiación sería imposible. Los primeros años de la década de los treinta se caracterizaron por cierta declinación de la asistencia a las salas, lo que trajo consigo a su vez una disminución de la cantidad de las películas estrenadas. Los excedentes económicos de la censura, entonces, fueron inexistentes. La ley fue letra muerta. No obstante, anotamos la fugaz existencia de este sistema pedagógico porque expresó a cabalidad la noción instrumental o programática con que el Estado concibió los usos de la cinematografía.

## Balance del cine mudo peruano

Balance que es inventario de carencias y de problemas vigentes entonces y ahora, convertidos en permanentes cortapisas para la expansión del cine peruano.

Nuestro cine comenzó a existir a destiempo, se inició con retraso.

Las primeras vistas documentales que se filmaron en el país fueron contemporáneas al auge de la ficción en el cine europeo. Cuando a las carpas limeñas llegaban las cintas que orientaron la vocación narrativa del cinematógrafo, nuestros camarógrafos comenzaban a filmar algunos sucesos de la vida cotidiana de la capital, cintas que se conformaban apenas con aparecer como agregados o complementos de la programación de las películas extranjeras.

Recién en 1913 nuestro cine intentó la ficción argumental de breve duración. Pero para entonces ya el cine internacional emprendía la aventura de la larga duración y algunas películas eran verdaderas epopeyas del metraje.

El cine de ficción en el Perú no existió hasta que pudo alcanzar los patrones de duración que el comercio cinematográfico había establecido como una exigencia, como un estandard, como un hábito de percepción.

Pero nuestros largometrajes mudos también arribaron tarde. *Luis Pardo* se estrenó en octubre de 1927, el mismo año que *El cantor de jazz (The Jazz Singer* de Alan Crosland) y apenas dos años antes de que el sonido se convirtiera en norma de producción y exigencia de todos los auditorios del mundo. Y si nuestras salas se adecuaron con relativa lentitud a la nueva tecnología -lo que permitió que la producción muda peruana se prolongara por algunos años- su mejor período de producción coincidió con un desafortunado suceso. El crack del año 1929 tuvo profundas y negativas repercusiones en la economía peruana, cuyos severos efectos se sintieron justamente en el año 1930, que inauguró a su vez un período especialmente difícil y violento en la historia del país. El derrocamiento del Presidente Leguía, el inicio del gobierno de Luis M. Sánchez Cerro y el sangriento conflicto del régimen con el Partido Aprista, fueron hechos que marcaron los años iniciales de la década.

El pequeño y precario mercado cinematográfico peruano resintió esos hechos. La aguda pérdida del poder adquisitivo de las clases medias y populares, que sostenían con su asistencia a la producción nacional, se tornó crítica y películas como *La huérfana de Ate* o *Dios, hombre y Satanás* se afectaron por el marcado descenso de la asistencia al espectáculo cinematográfico. El año 1930 fue el del auge y derrumbe del frágil empeño de Alberto Santana y sus émulos.

Las películas de la época, por otro lado, optaron por la reproducción y la copia, asimilando así, sin reelaboración, las convenciones del cine realista y dramático que se hacía en Europa. Las miméticas historias e imágenes del cine mudo peruano se resistieron a la contaminación del nacionalismo, el populismo, el humor criollo, elementos que pusieron el "color local" o el "sentir nacional" a otros cines latinoamericanos. Peculiaridades nacionales que les permitieron expandirse, llegar a otros mercados, lograr estrenarse fuera. No tuvimos pues un equivalente al "Negro" Ferreyra y su cine argentino bronco y nacionalista, ni a un Velasco Maidana, que incorporó al cine mudo boliviano los temas y leyendas de la raza indígena.

Pero tampoco tuvimos un Mario Peixoto, ni siquiera un Juan Bustillo Oro. El espíritu de la vanguardia y la experimentación formal no calaron en nuestros cineastas, volcados más bien a un cine llano y directo, concebido para mover sentimientos y llegar sin complicaciones al público. No existió en nuestro cine mudo ni una sola experiencia de *avant garde*, pese a que más de un artista e intelectual peruano tomó el cine como objeto de preocupación. Allí están el poeta Enrique Peña Barrenechea titulando un libro de poesía *Cinema de los sentidos puros* (1931) o Carlos Oquendo de Amat disponiendo sus *5 metros de poemas* (1927) a lo largo de una banda de papel que evoca una bobina desenrollada. Y, claro, Xavier Abril, interesado en el arte joven, nominando *Hollywood* (1931) a una de sus obras.

El amateurismo y la artesanía no fundaron una industria. Tampoco lo hicieron productores esporádicos que orientaban sus réditos hacia la adquisición de bienes inmuebles, a la inversión en la distribución o exhibición de películas extranjeras, cuando no los remitían al exterior. Longhi y Santana pronto dejaron el país y sus experiencias y conocimientos no lograron arraigarse o dejar descendencia.

Las películas realizadas, por deficiencias de conservación y como consecuencia de su explotación, se perdieron y sus imágenes no fueron el acicate de futuros intentos. El cine mudo peruano tampoco dejó el equipamiento ni la infraestructura que hubiera podido usarse como cimiento de lo que vendría. Todo fue fungible y hoy perdura de esa época apenas una que otra referencia periodística o fotográfica que permite suponer las intenciones, tónica o sensibilidad de las cintas que se hicieron, a la vez que revelan el manifiesto amateurismo de la producción.

El Estado, por último, concibió el cine como el medio idóneo para mostrar sus fastos y sus obras. Sólo eso. No hizo sentir su presencia para impulsar o "proteger" las inversiones en esa actividad.

# Notas

1 El Proyector Vitascope fue adquirido por Edison al tomar control de las patentes de los señores Thomas Arnot y C. Frances Jenkins, que habían logrado un sistema de proyección de imágenes móviles, el Phantascope, ya maduro a fines de 1895. El llamado Vitascope de Edison fue mostrado en público por primera vez en el Music Hall Koster and Bial's de la calle 34 en Nueva York, en abril de 1896, cuatro meses después de la proyección pública del cinematógrafo de los hermanos Lumière y nueve meses antes de su presentación en Lima.

Limeños memoriosos escribieron que desde poco tiempo antes de la llegada del Vitascope, el Jirón de la Unión fue recorrido por algunos comerciantes ambulantes provistos con Kinematógrafos, aparatos destinados a la percepción individual de cintas en movimiento. Las imágenes eran acompañadas por "charlas ilustrativas" que explicaban las vistas. Casi simultáneamente al arribo del Vitascope, se instaló en la Sala del Ferrocarril en el Jirón de la Unión un Diorama, aparato cuyos movimientos circulares dejaban percibir la presencia de imágenes iluminadas. La referencia se puede encontrar en el artículo de Miguel Patiño Maldonado, "¿Vamos al Biógrafo?", en *El Comercio* del 10 de mayo de 1984.

2 En la edición del diario *El Comercio* del 4 de enero de 1897, se dijo:

"En la noche del sábado se efectuó, por primera vez en esta capital, la exhibición del Vitascope o Cinematógrafo ante un concurso de personas especialmente invitadas al acto, entre las que se hallaban el Presidente de la República, acompañado de sus Ministros. La exhibición se realizó en el Jardín de Estrasburgo, siendo este lugar el más apropiado que han hallado los propietarios de tan curioso aparato, señores C.J. Vifquain y W.H. Alexander.

Un magnífico fonógrafo Edison, de quien es también el Vitascopio, se encargó de abrir la velada, dejando oír una preciosa canción inglesa y luego varios trozos de opera que el auditorio escuchó a competente distancia del fonógrafo sin necesitar aplicar el fono a sus oídos. Después se escuchó la potente voz del barítono Steptont cantando el Miserere de *El Trovador*. ¡Qué maravilla oír en Lima la voz de un cantante que nunca ha pisado esta ciudad y que en la fecha se hallará, quién sabe si en Nueva York, o en Londres, o en la Eternidad!

Enseguida Mr. Vifquain hizo funcionar el Vitascope que es un aparato sencillo a primera vista, colocado en una especie de garita situada detrás de los espectadores, a la distancia de unos treinta pies de un lienzo blanco, bien tenso, donde se fijan las imágenes y escenas lanzadas por el Vitascopio. Este aparato constá de un concentrador de luz eléctrica y el foco donde se coloca toda la fotografía que ha retratado todos los movimientos y figuras, y las que se hallan impresas en cintas transparentes de algunos pies de largo, que se desarrollan con una vertiginosa rapidez, fijando todas las variaciones y movimientos instantáneos y sucesivos de los cuerpos vivos.

El Vitascopio hace el efecto de un espejo, en el que se reproduce todo lo que pasa delante de él. Para el efecto se cortó la corriente eléctrica que iluminaba el recinto, cerrándose también el cuartucho en el que se dejó el foco de luz eléctrica indispensable, apareciendo en el lienzo acto continuo dos bailarinas empeñadas en un animado baile. Viose después una escena de pugilato, y rodar por el suelo uno de los combatientes que se levantó en seguida; y dando las espaldas al espectador continuó la lucha. El fonógrafo emitió una linda canción acompañada de una serie de carcajadas tan entusiastas que contagiaron de risa al auditorio. Era de ver a un individuo en el gabinete de un dentista que atormentado por el dolor de muelas no puede hallarse tranquilo y ora se pone de pie, ora se sienta, cambia de posición, se lleva las manos a la cara, etc, mientras el dentista se ocupa de extraer las cordiales a otro doliente.

Otra escena interesante es el interior de una carrocería en la que trabajan sobre un yunque varios obreros, mientras otro toma una rueda y la hace rodar por el suelo pasando por delante del yunque. Uno de aquellos dándole tregua al martillo toma una botella y se bebe un trago.

Tanta fidelidad y exactitud hay en este cuadro que verdaderamente sorprende y cautiva al espectador.

Sin embargo, nos pareció anoche que algunas figuras no aparecían con la claridad que era de desear, y lo cual, sin duda, se conseguirá en las funciones posteriores.

Causando la ilusión más grata y embelesando a los espectadores, pasaron a su vista el baile de la serpentina, un jocoso tango, dos individuos que se esconden y dos novios.
S.E. se retiró agradablemente impresionado, así como las demás personalidades que compusieron el concurso.
El fonógrafo que tanto contribuyó a amenizar el espectáculo es dirigido por Mr. Alexander y, especialmente al final de la exhibición del Vitascopio, dejó oír algunos trozos de zarzuelas y canciones populares".

3. El programa de la sesión inaugural del Cinematógrafo Lumière estuvo conformado por la sucesión de las siguientes vistas :

. *Carga de coraceros franceses*
. *Baile javanés*
. *Bomberos en batería*
. *Niños peleando*
. *Cortejo de los emperadores de Alemania y Rusia*
. *Baños de mar*
. *Una equivocación*
. *Arco del Triunfo*
. *Transformaciones de un sombrero*
. *Llegada de un tren*
. *Cortejo de bodas de la princesa*
. *Negros bañándose*
. *Dragones alemanes saltando*
. *Postdamerplatz*
. *Baile en Vichy*
. *Niños jugando con bolas*
. *Jardinero y muchacho*
. *Dragones atravesando un río*
. *Los Campos Elíseos*
. *Salida de los talleres del cinematógrafo.*

4 Las circunstancias históricas, políticas y económicas de los años en los que llegó el cine al país están tratadas, entre otros, por Jorge Basadre en *Historia de la República del Perú*, Lima, Editorial Universitaria, 1970. Tomo XI y siguientes y por Manuel Burga y Alberto Flores Galindo en *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Lima, Ediciones Richay Perú, No. 8, 1980.

5 Aurelio Costa Vaccaro constituyó, junto a Teófilo Fiege, la Empresa Peruana de Cines, que demolió aquellas barracas y construyó salas que conformaron un poderoso circuito a partir de 1938, según lo informó en varias ediciones la revista gremial *La Semana Cinematográfica*.

6 Una relación, no exhaustiva, de los aparatos que apreciaron los limeños es la siguiente:

1897 Vitascope, Cinematógrafo Lumière.

UNIVERSIDAD BIBLIOTECA DE LIMA

1898 Proyectoscopio, Cinematógrafo Lumière perfeccionado.
1899 Estereokinematógrafo (espectáculo que combinaba un kinetoscopio para visión individual y un cinematógrafo), Cinematógrafo Lumière reformado.
1900 Edison Cinematógrafo, Cinematógrafo Loubens, Wargraph.
1901 Nuevo Graph, Fungraph, Optigraph.
1902 Fregoligraph (visita del transformista Frégoli que incorporaba a su espectáculo proyecciones realizadas con un cinematógrafo Lumière), Biógrafo Lumière, Fotorama Lumière, Biófono Teatro.
1903 Biógrafo Kaurt.
1904 Biógrafo Automático, Cinematógrafo Lumière perfeccionado.
1905 Lumière perfeccionado.
1906 Biógrafo Edison, Biógrafo Parlante, Biógrafo Italiano.
1907 Cinematógrafo con Fonógrafo, Biógrafo Pathé, Biógrafo Nueva York, Biógrafo París (Proyector Pathé), Cinematógrafo Pathé del Circo Lowende.
1908 Biógrafo Americano, Cronoproyector del Pacífico, Cinematógrafo Pathé de la carpa permanente San Juan de Dios.
1909 Biógrafo de la American Biograph Company, Royal Biograph, Omnian Cinema.
1910 Biógrafo Gaumont, Cinematógrafo Kineman.
1911 Biógrafo Itala Film.

7 Subsiste la duda respecto a la procedencia de las vistas *La Catedral de Lima, La Oroya* y *Chanchamayo,* presentadas por el Estereokinematógrafo en 1899. Acaso fueron filmadas por un operador de Lumière y luego vendidas o arrendadas al empresario que mostró el aparato proyector.

El Catálogo Lumière (1895-1905), publicado por el historiador Georges Sadoul en su ensayo sobre Louis Lumière, no consigna título alguno filmado en el país por los operadores Lumière. No se trata, sin embargo, de una fuente definitiva pues hallazgos posteriores en el archivo Lumière han sumado títulos. La referencia se encuentra en Georges Sadoul, *Louis Lumière,* París, Editions Seghers, Collection Cinema d'Aujourd'hui, 1964.

8 La empresa del Cinema Teatro se constituyó con un capital social de 1,600 libras peruanas y teniendo como socios a los señores Héctor García y Lastres, Ricardo L. Flores, Carlos Zavala y Loayza, Ramón Ribeyro, Aurelio García y Lastres, Raúl Godoy, Andrés Alvarez Calderón, Percy Buzaglo, Luis Montero Tirado, Carlos Alvarez Calderón, Elías Mujica, Alfredo Alvarez Calderón, Mansueto Canaval y la Testamentería de Nicolás Alvarez Calderón.

9 La sociedad se constituyó con un capital de 25,000 libras peruanas, teniendo como socios a Saturno Díaz Ufano, Otto Von Bischoffhaussen, Coronel Woodrooffe, Juan Armengol, Federico Pendarías, Víctor y Francisco Montori, Joaquín Planas, Manuel Zariquiey, Lucien Bouvier, Erick Klein, Christian Goebel, Aurelio Díaz Ufano, Manuel Inurritegui, Marcial Letona y J.M. Olivera.

10 Una relación, no exhaustiva, de las vistas y películas producidas por la Empresa de Teatros y Cinemas, hasta 1914, proporcionando la fecha de exhibición y, en algunos casos, el nombre del camarógrafo, según lo consignaron diarios como *El Comercio*, revistas y otras publicaciones de la época, es la siguiente:

. *Llegada al Callao del crucero Bolognesi.* 15 de abril de 1909.
. *Efectos que produciría la repetición de los sucesos del 29 de mayo de 1909 estando el ejército en momentos de una revista en la Plaza Bolognesi.* Vistas fotografiadas por Jorge Goitizolo. 2 de julio de 1909.
. *La Jura de la Bandera de 1910.* Jorge Goitizolo. 12 de julio de 1910.
. *Ejercicio de fuego de los grandes cañones.* Jorge Goitizolo. 20 de julio de 1910.
. *Los funerales de Jorge Chávez.* 30 de diciembre de 1910.
. *Revista del Cinema Teatro.* Vistas de Actualidades. Jorge Goitizolo. estrenadas entre 1910 y 1911.
. *Las maniobras y simulacros de combate del 25 de Diciembre en Chorrillos.* Jorge Goitizolo. 4 de enero de 1911.
. *Llegada de Tenaud y Bielovucic.* 9 de enero de 1911.
. *El primer vuelo de Tenaud en Lima.* 29 de enero de 1911.
. *Los nuevos vuelos de Bielovucic en Lima.* 10 de febrero de 1911.
. *Del Callao a La Oroya y Huancayo por la línea del Ferrocarril Central.* Serie de tres películas. 19 de mayo de 1911.
. *La ceremonia de la Jura de la Bandera en la Plaza Bolognesi.* 8 de junio de 1911.
. *Los centauros peruanos.* Jorge Goitizolo. Anunciada como la "primera cinta nacional visada en colores". 23 de enero de 1912.
. *Las grandes maniobras de tiro de artillería en la Pampa San Juan,* Realizada por la Guarnición de Lima. 12 de febrero de 1912.
. *La semana santa en Lima.* 26 de abril de 1912.
. *La Jura de la Bandera de 1912.* 20 de julio de 1912.
. *La Jura de la Bandera por el ejército boliviano en La Paz.* Jorge Goitizolo. 40 minutos de duración. 10 de setiembre de 1912.
. *Las grandes carreras de gala en honor del excelentísimo señor don Guillermo Billinghurst del domingo 29 de setiembre de 1912.* 1 de octubre de 1912.
. *Procesión del Señor de los Milagros.* 20 de octubre de 1912.
. *El lanzamiento del submarino Ferré en el Callao.* 30 de octubre de 1912.
. *Un paseo por el Barranco.* Jorge Goitizolo. 4 de abril de 1913.
. *Inauguración de nuevos establecimientos de baños.* Jorge Goitizolo. 4 de abril de 1913.
. *Negocio al agua.* Foto de Jorge Goitizolo. Argumento de Federico Blume. Cinta de ficción. 14 de abril de 1913.
. *La procesión cívica del 29 de Julio.* Jorge Goitizolo. 1 de agosto de 1913.
. *Las grandes carreras de gala* del 30 de julio en Lima. Jorge Goitizolo. 2 de agosto de 1913.
. *Los vuelos de los aviadores Rapini y Figueroa.* 6 de agosto de 1913.
. *El V congreso médico latinoamericano en Lima.* 16 de noviembre de 1913.
. *El tango argentino en Lima.* 27 de noviembre de 1913.

. *El derrocamiento del gobierno del Señor Billinghurst.* Jorge Goitizolo. 7 de febrero de 1914.
. *Llegada del doctor José Pardo.* 30 de noviembre de 1914.

Al finalizar 1914, la producción de la compañía se tornó prácticamente inexistente, y se reanudó hacia 1920.

11 Una relación, no exhaustiva, de otras "vistas del natural", tomadas por sociedades distintas a la Empresa de Teatros y Cinemas durante la segunda década del siglo, con indicación, en algunos casos, de su fecha de exhibición y nombre de la productora, tal como lo consignaron diarios como *El Comercio,* revistas y otras publicaciones de la época, es la siguiente :

. *Llegada y recepción del aviador Bielovucic al Callao.* 8 de enero de 1911. Olimpo.
. *Los vuelos de Bielovucic el domingo 22 de enero en el hipódromo.* 27 de enero de 1911. Olimpo.
. *Estaciones hidroeléctricas de las Empresas Eléctricas Asociadas.* 1 de abril de 1911. Olimpo.
. *Los sucesos de Piura y los combates del río Chira. Sobre el ataque a Catacaos del señor Orestes Fierro.* 27 de abril de 1911. Olimpo.
. *El Jueves Santo en Lima.* 23 de abril de 1911. Olimpo.
. *El paro general en Lima y la huelga de Vitarte.* 24 de abril de 1911. Olimpo.
. *La Jura de la Bandera.* 8 de junio de 1911. Olimpo.
. *El desfile del centenario de Zela.* 22 de junio de 1911. Olimpo.
. *Un viaje por el sur del Perú y parte de Bolivia.* 9 de setiembre de 1912. Compañía Internacional Cinematográfica.
. *El 24 de setiembre en Lima. La toma del poder de Billinghurst.* 26 de setiembre de 1912. Compañía Internacional Cinematográfica.
. *Un duelo nacional o los funerales del ilustre patricio Sr. Don Nicolás de Piérola.* 3 de julio de 1913. Compañía Internacional Cinematográfica.
. *Los funerales de Guillermo Billinghurst.* 16 de noviembre de 1916. Compañía Americana Cinematográfica.
. *Llegada del Dr. Alfredo L. Palacios a Lima.* 13 de mayo de 1919.

En 1919 se filmaron en el país las siguientes vistas tomadas por compañías norteamericanas :

. *Los viajes por el Perú. parte 1, Lima y sus alrededores, parte 2, Desde Lima a las crestas de los Andes.* 1 de febrero de 1919. Perfectum Pictures de New York.
. *Lima, Callao y las sierras.* 22 de junio de 1919. Paramount.

12 *Negocio al agua* fue presentada el 4 de abril de 1913, antes de su estreno público, en una velada llevada a cabo en el Cinema Teatro de Barranco, sala que conformaba el circuito de la Empresa del Cinema Teatro. Se trató de una función de beneficio para la obtención de fondos para la adquisición de un bote salvavidas para el establecimiento de baños en Barranco. Antes de la película central, en esa velada se proyectaron dos cintas de Jorge Goitizolo, *Un paseo por el Barranco* e *Inauguración de nuevos establecimientos de baños.*

13 La revista *Crónicas de Cine*, Edición Latinoamericana, Nos. 7-8, Caracas, 1983, publicó el argumento y la siguiente ficha técnica de *Del manicomio al matrimonio*: Perú, 1913. Producción: Juan Armengol. Fotografía: Fernando Lund. Argumento: María Isabel Sánchez Concha. Intérpretes: Rosita Cavero (como María Olmedo), Minie Reid, Josefina East, Ofelia Tello, Adela Barrios, Rosita León, Isabel Bernales, Nelie Cabello, Fernando Ortiz de Zevallos, Octavio Zegarra, Alcides Velarde, Carlos Ayulo y Laos, Carlos Aramburú, Grahan Rowie, Jorge Bayley, Luis Ferreiros, Joaquín Barreda, José Vicente Corpancho, Arturo Well y Augusto Barrera y Bolívar. Productor: Compañía Internacional Cinematográfica, Itala Film. Animación Musical: Orquesta del señor Adolfo Perret. Metraje: 200 metros.

14 Luis Alberto Sánchez, *Testimonio personal. 1 El aquelarre 1900-1931*, Lima, Mosca Azul Editores, 1987. pág. 104.

15 Una relación, no exhaustiva, de las películas documentales de corto o medio metraje realizados entre 1920 y 1930, con indicación, en algunos casos, de su fecha de exhibición y de la empresa productora, tal como lo consignaron diarios como *El Comercio*, revistas y otras publicaciones de la época, es la siguiente :

- *La procesión del Señor de los Milagros.* 16 de octubre de 1920. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *Vuelo sobre Lima.* Fotografiada por Juan Mc Garrigh. 12 de marzo de 1921. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *La visita de la flota americana del Atlántico al Callao.* 12 de marzo de 1921. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *Match de box en la Plaza de Acho.* 12 de marzo de 1921. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *De Lima a Cerro de Pasco.* Foto Juan Mc Garrigh. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *El oriente peruano. Iquitos y el Putumayo.* 9 de agosto de 1921. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *La expedición sueco-peruana a las montañas y selvas del Perú.* Foto: Comandante Norteamericano G.M. Dyott. Reseña de la exploración efectuada por Otto Nordenskjold y el Dr. Rospigliosi Vigil a Tarma, Perené y Paucartambo.
- *Reminiscencias del Centenario.* 7 de febrero de 1922. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *La tonadillera Lusitania en Lima.* 9 de marzo de 1922. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *Recuerdos del carnaval en La Punta.* 9 de marzo de 1922. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *El carnaval de 1922 en Lima.* Foto: Benjamín Valverde. 25 de marzo de 1922. Cinematográfica Mundial.
- *Entrega de la medalla otorgada por el Congreso al Presidente de la República, Augusto B. Leguía.* Foto: Benjamín Valverde. Cinematográfica Mundial.
- *Revista de modas y variedades.* 20 de marzo de 1922. Empresa de Teatros y Cinemas.

- *El gran campeonato nacional de box, pelea entre Rosendo Huerta y Justo Tello por el título nacional de peso mediano.* Foto: Manuel Morales. 18 de enero de 1923. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *Las fiestas de carnaval en 1923 en Lima.* Foto: Manuel Morey. 10 de abril de 1923. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *Revista Excelsior.* Foto: Manuel Morey. 5 de febrero de 1924. Empresa de Teatros y Cinemas. Edición de Cinematográfica Perú.
- *Las fiestas de carnaval en Lima.* 23 de marzo de 1924. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *El Cusco y reconstrucciones históricas.* 10 de abril de 1924. Empresa de Teatros y Cinemas. Auspiciada por el Ministro Plenipotenciario de la República Argentina.
- *Revista Excelsior No. 2.* 14 de agosto de 1924. Empresa de Teatros y Cinemas. Edición de Cinematográfica Perú. Foto: Manuel Morales.
- *Tras de los andes o hacia el paraíso peruano.* 10 de setiembre de 1925. Foto: Víctor Ludwick. Producida por la Concesión Tomenotti. Editada por la Empresa Cinematográfica Perú de Manuel Morales.
- *Lima de mis amores - Primer episodio, privilegio de reinas.* 13 de febrero de 1926. Cinematográfica Mundial. Editada por Cinematográfica Perú.
- *Su majestad Luzmila I.* 12 de febrero de 1926. Empresa de Teatros y Cinemas. Foto: Manuel Morales (sobre Luzmila Dammert Muelle, reina del carnaval de 1926).
- *El carnaval de 1926.* 20 de mayo de 1926. Teatro Forero.
- *Homenaje nacional al Jefe de Estado Sr. Augusto B. Leguía.* 7 de noviembre de 1926. Empresa de Teatros y Cinemas.
- *Gaceta limeña.* 24 de noviembre de 1926. Teatro Municipal.
- *Ciudades de Perú.* Marzo de 1927. Inca Films. Teatro San Martín.
- *Festejos del 28 de Julio en Lima y partido de football de Club Santiago en Lima.* 16 de noviembre de 1928.
- *Llegada al Perú del Presidente electo Herbert Hoover.* 5 de diciembre de 1928. Rímac Film de Pedro Sambarino.
- *Marinos peruanos en Chile.* 20 de marzo de 1930. Productor no identificado.
- *La entrega de Tacna al Perú.* 28 de julio de 1930. Productor no identificado.
- *El crimen del Hotel Comercio.* Luis A. Scaglioni. 18 de setiembre de 1930.

Es preciso anotar que Manuel Morales, responsable de la dirección de la Empresa Cinematográfica Perú, que produjo cintas generalmente asociado con la Empresa de Teatros y Cinemas, realizó una comedia de ficción *El sueño de un vago limeño* (1924), sobre la que no se ha obtenido mayor información.

16 La publicidad en los diarios resumió el argumento de *Camino de la venganza* de la siguiente manera:

> "Una mina cerca de Lima. Mc. Donald, administrador de la mina, es violento y aborrecido por los obreros. María, esposa de uno de los trabajadores, muere víctima de Mc. Donald. El administrador es despedido por el delito cometido, pero antes de irse en

complicidad con el ingeniero de la mina, roba a Juanacha, huérfana que Mc. Donald no había podido conquistar hasta entonces. En Lima, trata de distraer a la muchacha mostrándole las mil y una diversiones de la ciudad, lo que da lugar a que la película ofrezca vistas de Lima. Pero la chica no cede a la vil pasión de Mc. Donald y sucede lo más emocionante. Entre tanto en la mina, tres enmascarados violentaban la caja de caudales. ¿Cómo fue el final del malvado Mc. Donald?".

17 José Bustamante y Ballivián, hermano del poeta y diplomático Enrique Bustamante y Ballivián, desarrolló una intermitente actividad en el cine argentino de la etapa silente. Entre 1922 y 1923 dirigió largometrajes como *Milonguita, Patagonia y Allá en el sur*. Fue autor del argumento de *Riachuelo* (1934), de Luis Moglia Barth, película que cimentó la mitología cómica de Luis Sandrini.

Su carrera se interrumpió luego de esa experiencia y no tuvo participación alguna en el cine peruano.

18 En el orden del día del acta de la sesión de la Junta de Censura realizada el 18 de diciembre de 1926, según la publicó el diario *El Tiempo*, se consigna la siguiente resolución :

"Se declaró sin lugar la reconsideración de la Empresa Cinematográfica Mundial sobre el pase para la exhibición de la película *Páginas heroicas*, con el siguiente acuerdo (N del A: se mantiene la puntuación): Atendiendo a que no ha sido aún definitivamente resuelto el problema internacional del sur; a que el éxito hasta hoy alcanzado se debe en buena parte a la serena entereza con que la nación y sus representantes han mantenido la justicia de nuestros derechos, a que esta actitud digna y tranquila, de que nuestras delegaciones dieron ejemplo no debe, por ahora, ser transmutada por la sugestión gráfica de una película cinematográfica de opuesta tendencia. A que los intereses mercantiles de la empresa Atahualpa Films por muy respetables que sean, deben supeditarse a los sagrados intereses de la patria. A que en ocasión anterior se prohibió la exhibición de una Revista del Ejército Chileno, la Junta censora decide suspender la exhibición de la película *Páginas heroicas* en tanto no se haya liquidado la actual situación internacional a que alude el primer considerando, debiéndose, llegado el momento, ser sometida nuevamente dicha película a la Junta para su revisión, exonerándosele, por ahora, del pago de derechos de censura".

19 Consignamos que, según algunas opiniones, *Páginas heroicas* no llegó a estrenarse, superados los problemas con la censura, debido a su ínfima calidad visual, a su fotografía estropeada por errores del camarógrafo (apellidado Stagnaro) y defectos del proceso en el laboratorio. No es posible confirmar esta versión.

20 "La pasión de Charles Chaplin", "Ensayo de una rutina a tres pantallas" y "El Cinema, Rusia inaugura una nueva era en la pantalla" están publicadas en *Mundial* No. 404, del 9 de marzo de 1928, en *Variedades* No. 1054 del 12 de mayo de 1928 y en el libro *Rusia*, 1931. Los textos de Vallejo se volvieron a publicar en la revista *Hablemos de Cine* No. 58 de marzo-abril de 1971 y en la edición 60-61 de setiembre, octubre, noviembre, diciembre de 1971.

21 El historiador del cine chileno Carlos Ossa Coo en su libro *Historia del cine chileno* (Santiago de Chile. Editora Nacional Quimantú Limitada. 1971), consigna como cintas dirigidas por Santana en Chile, las siguientes:

*Por la razón o la fuerza* (1923)
*El odio nada engendra* (1923, Valparaíso)
*Como don Lucas Gómez* (1925)
*Las chicas de la avenida Pedro Montt* (1929, Valparaíso)
*Aventuras de Juan Penco boxeador* (1925)
*Mater Dolorosa* (1925)
*Los cascabeles de Arlequín* (1926, Antofagasta)
*Bajo dos banderas* (1926, Antofagasta)
*Madres solteras* (1927, Antofagasta)
*Cocaína* (1927, Antofagasta).

Ninguno de estos filmes, dice Ossa, excedieron su condición de simples sketches y su duración no era superior a los 40 minutos. La revista chilena *Cine Foro* N. 5, 1966, agrega a su filmografía los siguientes títulos: *Esclavitud* (1924), *El monje* (1925), *El caso de G. B. R. y A.* (1925) y *La señal de la cruz* (1928). Santana fue igualmente autor del libro *Grandezas y miserias del cine chileno*.

22 Cifra consignada por Laura Miller, "La mujer obrera en Lima 1900-1930", contenido en *Lima obrera 1900-1930*. Lima, ediciones El Virrey, 1987, Tomo II, compilador Steven Stern.

23 Los resúmenes argumentales de *La última lágrima* y *La huérfana de Ate*, tal como aparecieron publicados en diarios y revistas, permiten apreciar, en su frondosa y peculiar retórica, la continuidad en la propuesta folletinesca de las cintas de Santana.

La reseña de *La última lágrima* decía lo siguiente:

> "El grito desesperado de una madre en la noche dormida y a través de los barrotes de una celda, hace despertar la conciencia de los que la acusaron injustamente por el único delito de amar a su hijo por sobre todas las cosas de la tierra".

Una apostilla afirmaba:

> "Es un desgarrador poema cinematográfico que canta a los sacrificios sublimes de las madres peruanas".

A su turno, la reseña de la historia de *La huérfana de Ate*, describía lo siguiente:

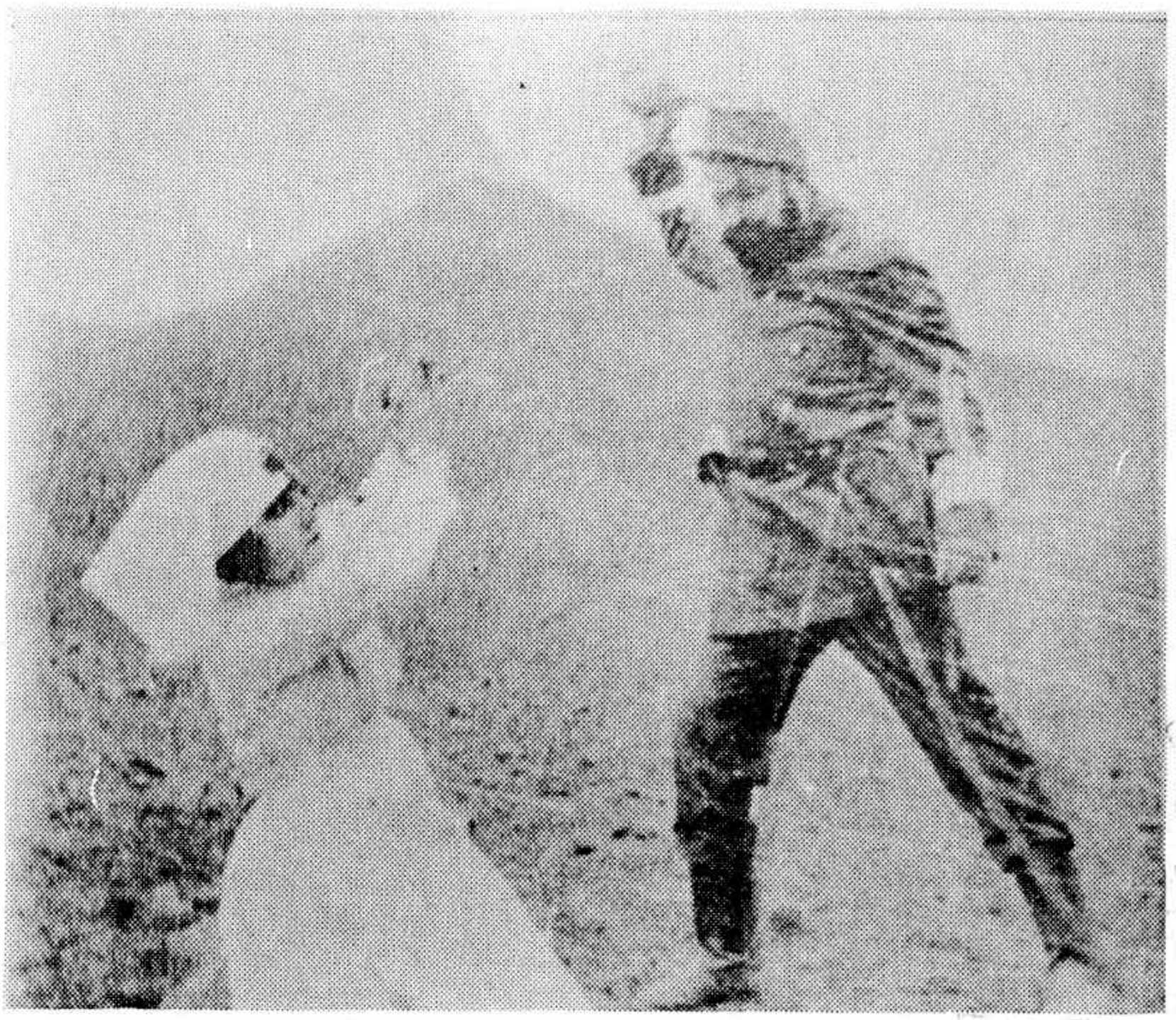
"Entre los feraces campos se inicia la belleza selvática de María, la huérfana de Ate, olvidada por completo al horror misterioso de su nacimiento. Misterio que no logran revelar los pobladores de la región. ¿Y acaso la negra Joaquina, su vieja y fiel guardadora sabía quiénes eran sus padres?

El hombre enmascarado al partir lejos para ver a su madre enferma, le encargó a Joaquina su hija. Y ella se dedicó a criarla con sacrificio, cuidando que gozara de dichas que le hicieran olvidar su falta de nombre".

24 Acerca de una de estas películas, *La conquista de la selva*, María Wiesse escribió:

"Pudo *La conquista de la selva* ser un film de la talla artística de *Chang* (N del A: Película ambientada en las selvas de Siam, dirigida en 1927 por Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper y comentada por María Wiesse en la misma edición de 'Amauta'). Nuestra selva presenta tan grandes, tan emocionantes visiones como la de Siam o de cualquier otra selva. Pero la cinta fue hecha con criterio informativo y dirigida por los buenos padrecitos misioneros que, ante todo, se han querido poner en evidencia. Apenas si se nos muestra las costumbres y la vida de los naturales de aquellas regiones; apenas si vislumbramos todo el tesoro de poesía y de fuerza que son los bailes, las fiestas, la existencia familiar de esos hermanos nuestros de la 'montaña'.

A pesar de sus defectos, *La conquista de la selva* es una cinta de un poderoso interés. Su técnica acusa un evidente progreso. Creo que puede exhibirse en Sevilla -ya que todo se lleva a Sevilla- sin que se mofen del Perú. No así la famosa Perricholi". En *Amauta* No.23, mayo de 1929.



Un filme censurado: *Páginas heroicas*

*erricholi* de Enzo Longi





# Gestos y mohínes cortesanos: *La Perricholi* de Enzo Longhi



María de Villanueva y Sara de Llop en
*Yo perdí mi corazón en Lima* de Alberto Santana






El cine americano Lima: Plaza de Armas y Portal de Botoneros (1932)




Aviso periodístico promocional de *Las chicas del Jirón de la Unión* de Alberto Santana

# Capítulo II
# La llegada del sonoro y la era de Amauta Films

## La llegada del sonoro

El cine Colón de la Empresa de Teatros y Cinemas fue la sala que introdujo el cine sonoro en el Perú. La instalación de los equipos, en el sistema Movietone, fue hecha por el ingeniero Juan Pablo Goicochea.

*El capitán Calaverón (Captain Swagger*, 1928) de Edward H. Griffith con Rod La Rocque y Sue Carrol fue la película elegida para iniciar la nueva era.

Se estrenó el 29 de noviembre de 1929 en medio de la decepción general. Y es que no se trataba de una *talkie*, a pesar de lo afirmado por la engañosa publicidad. Era más bien una cinta con sonido óptico que permitía escuchar ruido y música pero no diálogos, que era el efecto que el público esperaba.

Le siguieron otras películas —igualmente sonorizadas con apuro por sus productores norteamericanos, alarmados por la nueva orientación de la demanda, provocada por la vertiginosa introducción de la nueva tecnología—, como *Las rubiales* (*Sal of Singapore* de Howard Higgin, 1929, con Phylis Haver y Alan Hale), estrenada el 18 de diciembre de 1929, también sonora pero no dialogada, aunque contenía un prólogo cantado. Luego se exhibió *Creo en Dios* (*The Godless Girl*, 1928) de Cecil B. de Mille, estrenada en enero de 1930. El público las acogió con escaso entusiasmo, pues los efectos sonoros eran parciales, producto de la sonorización posterior, por lo que también podían ser exhibidas, en versiones mudas, en salas que no contaban aún con el equipamiento debido.

La primera cinta argumental "parlante" fue *Su último secreto* (*Her Private Affair*, 1929) de Paul Ludwig Stein con Ann Harding, también estrenada en el Colón, donde se escuchaban algunas palabras en inglés.

El 5 de diciembre de 1929, el Teatro Princesa, propiedad de los hermanos Jimeno, presentó un programa de cintas sonoras, habladas y cantadas en español por tenores, producida por la Hispano American Movietone Films. Dos días después, proyectó una revista de actualidades Pathé sonora. Sin embargo, el Princesa se integró de lleno a la modernidad del sonoro el 10 de julio de 1930, fecha en que inauguró un flamante equipo Western Electric. En un aviso publicitario publicado ese mismo día, la administración de la sala afirmaba que su local era el primero construido con las especificaciones técnicas necesarias para permitir la óptima propagación del sonido, sobre todo gracias al estuco acústico que reviste sus paredes, lo que "dulcifica los sonidos de manera perfecta y clara".

Previa instalación de un nuevo equipo de sonido, el Colón estrenó, el 4 de julio de 1930, *El puente de San Luis Rey* (*The Bridge of San Luis Rey* de Charles Brabin, 1929), que incluía un sermón en español pronunciado por el Padre Junípero, encarnado por Henry B. Walthall.

Pronto, el Excelsior, de la Empresa de Teatros y Cinemas —que se promovió desde entonces como "la basílica del cine sonoro y parlante"— , y el Iris de Antonio Drago y Dante Verme, abierto el 24 de julio de 1930, iniciaron la proyección de cintas sonoras y habladas.

1930 fue el año de la reconversión masiva de las salas al nuevo sistema. Los equipos necesarios para ello eran vendidos por casas importadoras como las de R. Dubreuil, que ofrecía amplificadores eléctricos, y de F. Walter Henman.

1930 fue también el año en el que las cintas *All Talking, All Singing, All Dancing* subyugaron a los espectadores. Se estrenaron entonces *The Broadway Melody* (de Harry Beaumont, 1929) y *La revista de Hollywood* de 1929 (*The Hollywood Revue of 1929* de Charles F. Riesner), memorables sucesos del Excelsior.

El San Martín, en cambio, retrasado en su adecuación al cambio, terció en el debate del sonido. En un aviso publicitario sostuvo:

> "el mudo no supera pero iguala al sonoro cuando las películas son sonorizadas con una buena orquesta".

A continuación, aseguraban poseer la mejor agrupación musical.

Hacia 1933, eran ya escasos los cines limeños que no proyectaban películas sonoras. El empresario Teófilo Fiege, importante distribuidor y exhibidor, adquirió entonces la primera película de larga duración latinoamericana sonora estrenada en Lima, la argentina *Tango* de Luis Moglia Barth (1933).

No faltaron protestas por la llegada del sonoro. Y no sólo se quejaron algunos espectadores molestos por los defectos técnicos de la reproducción del sonido. Lo hicieron también algunos miembros del gremio de músicos, agrupados en la Sociedad Lima, que solicitaron al gobierno que impidiera la introducción del cine sonoro, pues atentaba contra la estabilidad de sus puestos de trabajo. Por cierto, el requerimiento no prosperó.

Contribuyó también a la decepción la circunstancia de que no todas las películas tuvieran una banda sonora colmada de diálogos en español o poseyeran subtítulos. En el nuevo sistema de sonido óptico Movietone —que reemplazó al Vitaphone, que sonorizaba la imagen con el disco— se presentaron a menudo cintas pródigas en ruidos y música pero en las que se percibían apenas algunas palabras articuladas en lengua inglesa. Ello exasperaba al público.

Los procedimientos de doblaje y subtitulaje, así como las versiones de cintas americanas habladas en español, si bien demostraron la celeridad de la adecuación de la industria norteamericana a las nuevas exigencias, tomaron algún tiempo en llegar. Hubo entonces un período de incertidumbre y desencanto frente a las posibilidades del sonido.

Pero pronto se despejó el desconcierto y el cine sonoro fue un hecho irreversible, una exigencia del público, una condición para la existencia del espectáculo.

## *Resaca* y las primeras películas peruanas sonoras

La primera película nacional de ficción que se exhibió sonorizada fue *Resaca*, dirigida por Alberto Santana, estrenada en julio de 1934. Días antes se había proyectado un documental, *La manifestación patriótica del 28 de mayo de 1933*, que se anunció como la primera cinta nacional "sonora y hablada". Se trató de una experiencia de sincronización de la imagen documental con la voz del narrador.

*Resaca* era un drama sentimental, filmado en el puerto del Callao, que transcurría en un enrarecido ambiente boxístico, pródigo en peleas amañadas y apuestas con "dinero negro". La publicidad la describió como "sonora, musicada, bailada, cantada, con partes habladas".

En realidad, el técnico Narciso Rada Palacios, que había patentado un sistema de reproducción de sonido llamado Countersound Film Rada, se encargó de sincronizar la imagen con la música, ruidos y algunos diálogos provenientes de discos. Para lucimiento del sistema sonoro, cuidó de insertar episodios en los que la música criolla era el centro de la atención del espectador. Una orquesta cubría en vivo todas las ausencias del sonido, que era permanente, pero también las fallas del sistema ocurridas durante la proyección.

Otra experiencia de sonorización con discos fue la de *Cosas de la vida*, estrenada en 1934 y producida por Inti Sono Films, que dirigía el exhibidor Federico Tong. Roberto Charles Derteano y César Solari se encargaron de la dirección. Derteano poseía alguna experiencia fílmica pues había trabajado como técnico en el cine norteamericano hasta poco antes de su arribo al Perú.

El sonido óptico se logró por fin en *Buscando olvido*, estrenada en 1936. Esta película marcó el encuentro de tres hombres que serían los futuros puntales de la compañía Amauta Films, sin duda la más importante productora peruana de la década de los treinta.

En efecto, *Buscando olvido* fue producida por iniciativa de Cinematográfica Heraldo, conducida por el camarógrafo Manuel Trullen y el sonidista Francisco Diumenjo, que desempeñaron sus oficios en el rodaje. A ellos se unió, como director, el chileno Sigifredo Salas, que dirigió, casi inmediatamente después de *Buscando olvido*, la cinta *Su último adiós*, estrenada recién en 1938, y que clausuró las actividades de Cinematográfica Heraldo como compañía productora de largometrajes. El técnico que logró incorporar el sonido óptico a nuestro cine en *Buscando olvido* fue Francisco Diumenjo.

No hubo diferencias cualitativas entre las primeras películas sonoras y el cine mudo anterior. El sonido se añadió a *Resaca*, *Cosas de la vida* y *Buscando olvido*, como un efecto destinado a llamar la atención sobre sí antes que a servir al relato. Su aparición intermitente y las imperfecciones técnicas de los sistemas empleados impidieron que el sonido diera origen a cintas en las que la palabra obtuviera el mismo rango de importancia expresiva que el gesto. Este fue un corto período de transición que desembocó en la etapa más fructuosa de Amauta Films.

## Trullen y Diumenjo

Los de Manuel Trullen y Francisco Diumenjo fueron nombres importantes en la fundación del "cine criollo", como se denominó a ese corto período de auge de la producción de películas de largometraje peruanas que se inició en 1937.

Trullen, español, nacido en Zaragoza el 4 de abril de 1904, se educó en Buenos Aires, donde sus padres emigraron cuando era aún muy niño. En la adolescencia viajó a Chile, donde se radicó ejerciendo múltiples oficios, entre ellos el de boxeador. Al conocer a Alberto Santana, entonces prolífico realizador del cine chileno de los inicios, se acercó al cine, aprendiendo las técnicas de funcionamiento de la cámara cinematográfica. Arribó al Perú el 18 de octubre de 1929, contratado para trabajar en un ambicioso proyecto de recopilación fotográfica de las costumbres y geografía del país que llevaría el título de Enciclopedia del Perú, y que quedó frustrado debido a la inestabilidad de la situación política que sobrevino al derrocamiento del Presidente Leguía.

En Lima, Trullen se encontró con su amigo Santana y decidió acompañarlo en la aventura del cine. Apareció como actor en *Alma peruana* y fotografió las dos últimas cintas mudas estrenadas en el país, *Cómo serán vuestros hijos* y *Yo perdí mi corazón en Lima,* y la primera sonorizada, *Resaca.* Desde entonces se convirtió en un pilar fundamental del cine de esos años.

Fundador de empresas de producción como Cinematográfica Heraldo, Amauta Films y Huascarán Films, Trullen fue, hasta su muerte ocurrida en Lima en 1975, la memoria de los primeros años del cine sonoro peruano, que evocaba con orgullo y nostalgia y de los que se sentía pionero.

Del argentino Francisco Diumenjo, en cambio, se conserva menos información, quizá porque regresó a su país natal luego de culminar su experiencia en Amauta Films. Su especialidad era la radiodifusión y su ingreso al cine peruano fue sonorizando *Cosas de la vida.* Responsable del sonido óptico de *Buscando olvido,* el resto de su carrera en el Perú está asociada a la empresa Amauta Films. Murió en Salta en 1967.

## El comercio cinematográfico en los años 30

Convertido en el espectáculo popular por excelencia, el cine inició la década de los 30 tratando de sortear los efectos de la crisis económica, que conmocionó a la industria fílmica y trajo consigo ciertas reticencias de los espectadores en el mundo entero, que se reanimaron recién hacia 1933.

Con las películas norteamericanas dominando ya el mercado, los dueños de las salas eligieron formar circuitos —incipientes desde la década anterior— que dividieron la ciudad y el país en áreas que podían ser explotadas racionalmente, dejando atrás la encarnizada competencia de los tiempos del cine mudo.

Como signo de buena voluntad y competencia leal se produjo, hacia 1932, la fundación de la Asociación de Exhibidores Cinematográficos del Perú, organismo gremial que reunió a los propietarios de las salas del país. Se atenuó así la etapa de los conflictos entre los responsables de la administración del negocio del cine en el Perú. La Empresa de Teatros y Cinemas depuso entonces el viejo encono comercial que la separó sucesivamente de la Empresa del Cine Teatro y luego de Cinematográfica Mundial.

El primer directorio de la asociación gremial estuvo presidida por los señores Alejandro Parró, Manuel Morales, Paul Grellaud y Leopoldo Botto.

Hacia 1932 funcionaban 35 cines en Lima y estaban constituidas 11 distribuidoras de películas. En el resto del país existían cerca de 70 cines más.

En la década anterior las productoras norteamericanas Universal, Paramount y Fox mantuvieron abiertas oficinas de distribución en Lima y Artistas Unidos distribuyó a través del independiente Gustavo Mohme. En los años 30, Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Artistas Unidos, R.K.O. y Columbia Pictures abrieron sucursales. Metro lo hizo en 1931. Inauguró luego una suntuosa sala, el cine Metro, en la Plaza San Martín de Lima, en 1936. Artistas Unidos resolvió su contrato con Mohme e inició actividades directas en noviembre de 1931, designando como gerente a Víctor J. Schochet. Warner Bros. se instaló en junio de 1934, mientras R.K.O., Radio Pictures del Perú, lo hizo en 1936 y Columbia Pictures en 1937. Todas las *Majors* estuvieron así representadas en el territorio peruano.

Algunas importantes sociedades distribuidoras nacionales se iniciaron en la década. Selecciones Ibarra, del español Eduardo Ibarra, se constituyó en 1932. Representante en sus inicios de los sellos Gaumont, British, Warner Bros., UFA, Pampa Films de Argentina, se dedicó poco después a la distribución de películas mexicanas con las que alcanzó un suceso impresionante a partir del año 1940.

J. Calero Paz S.A., fundada en 1931, y Peruvian Films, constituida en 1936 por Marcos Kisner y Víctor Luna, fueron dos prósperas empresas de esos años. Peruvian se convirtió en propietaria de una vasta cadena de cines en todo el país que llegó, en su mejor momento, hacia 1951, a estar conformada por 36 locales.

Dos importantes exhibidores, Aurelio Costa Vaccaro y Teófilo Fiege formaron en 1939 la Empresa Peruana de Cines, que luego se convertiría en Operadora de Cines S.A.. Costa y Fiege se asociaron después de haber trabajado en forma simultánea, llevando el espectáculo del cine a todo el país desde 1923.

Costa Vaccaro fue el exhibidor que tomó la posta de los feriantes y las carpas en las ciudades y centros mineros de la sierra central. Abrió salas en Junín, Huánuco y llegó a la ceja de montaña.

Fiege, en cambio, constituyó el circuito de la costa norte y de allí se proyectó como distribuidor independiente con el llamado Programa Fiege al resto del país. Distribuidor exclusivo del sello español Cifesa en los años 30, Fiege adquirió las exitosas cintas con Imperio Argentina. Invirtió también en la producción de las películas mudas nacionales *Como Chaplin* y *Mientras Lima duerme*, ambas de Alberto Santana, y fundó en 1938 la Productora Peruana de Películas.

Costa Vaccaro y Fiege fueron activos impulsores del negocio cinematográfico en el Perú. En 1963, la empresa fundada por ellos, Operadora de Cines S.A. contaba con una sala en Lima, el Ambassador, y 18 en provincias, con un cupo total de 18,310 espectadores.

El número promedio anual de películas exhibidas en el país durante la déçada de los 30 fue de 450 cintas. El año 1936 —superada la depresión económica de los años iniciales del decenio— llegaron a estrenarse 505 películas de largometraje. Entre 1936 y 1940 fueron las sucursales de las empresas norteamericanas las que estrenaron el mayor número de cintas.

| | **Películas** |
|---|---|
| Paramount | 253 |
| Universal | 219 |
| Fox | 208 |
| Metro | 206 |
| RKO | 195 |
| Columbia | 168 |
| Warner | 159 |
| Cinematográfica del Pacífico distribuidora nacional de Enrique Alexander | 153 |
| Artistas Unidos | 125 |
| J. Calero Paz | 101 |
| Teófilo Fiege | 82 |

Al finalizar la década, en 1939, se estrenaron 460 películas, de las cuales 314 fueron en idioma inglés, 82 en español, 56 en francés, 5 en italiano, 2 en alemán y 1 en checo.

La concurrencia en ese año ascendió a 8'577,953:

6'344,520 correspondían a habitantes de Lima y Callao

2'233,433 fueron espectadores del resto de la República.

La asistencia al cine iba en aumento. En 1938 asistieron 7'405,610 personas, en 1940 lo hicieron 11'384,325 espectadores. Al iniciarse 1941, existían 242 salas en el país. Sin embargo, el mercado limeño era el más importante en cantidad de concurrentes: En 1940, 8'450,300 limeños fueron al cine; sólo 2'934,025 asistieron en el resto del país. El censo de población de 1940 arrojó un total de 7'023,111 habitantes, de los cuales 849,171 radicaban en Lima.

Tal era, en rasgos generales, la situación del negocio cinematográfico en el momento que ocurrió la fundación de Amauta Films y con ella el inicio de un fértil e intenso perío breve período de producción de películas peruanas de largometraje. [1]

## Amauta Films: la empresa

En abril de 1937 el industrial y agente de aduanas Felipe Varela La Rosa, en sociedad con su hermano Washington y los señores Renato Lercari y Alfonso Cisneros, constituyó la sociedad Amauta Films, con el ánimo de dedicarse a la producción de películas de largometraje. Inició de inmediato el rodaje de *La bailarina loca*, estrenada en agosto de ese año. Esa cinta se convirtió en la primera de un conjunto de 14 películas argumentales de larga duración que Amauta realizó hasta 1940, año en que cesó su producción, subsistiendo desde entonces y por algunos años más, sólo como distribuidora de filmes extranjeros.

Para llevar a cabo su cometido, la empresa se equipó con una

> "cámara alemana Askania con lente de 50 mm, que funcionaba a manivela y a la que se adaptó luego un motor eléctrico sincrónico. El equipo de sonido estaba constituido por un amplificador marca Lafayette, cuya cabeza de sonido óptico fue construida en Lima por Francisco Diumenjo. El laboratorio poseía una copiadora marca Bell & Howell Duplex de 35 mm, intermitente. El revelado de los negativos, positivo y sonido se hacía mediante un primitivo y laborioso proceso artesanal. La sala de montaje estaba compuesta por una mesa con dos embobinadoras, pegadoras, canastas para depositar la copia de trabajo (copión) y una moviola hecha en Lima por adaptación de un proyector Pathé y un lector de sonido óptico". [2]

Algunos de estos equipos fueron adquiridos de Cinematográfica Heraldo, productora de *Buscando olvido*, en la que estuvieron involucrados Francisco Diumenjo y Manuel Trullen.

Con esos instrumentos, el plantel fijo de técnicos de Amauta, a la sazón encabezados por Trullen como director de fotografía, Diumenjo como sonidista y Manuel Cáceres, encargado del trabajo en el laboratorio, iniciaron su labor. Las tareas creativas del estudio —confección de guiones y realización— se encargaron a Ricardo Villarán y Sigifredo Salas.

Como lo imponía el canon norteamericano, Amauta instaló sus llamados "estudios", sin duda influida por aquella ideología fílmica en boga que exigía a cualquier productora que se apreciara la construcción de una gran planta de producción, donde pudieran llevarse a cabo todas las etapas de elaboración de una cinta. Una carpa arrendada al Circo Osambela fue el escenario de las primeras tomas y la sede original de los estudios de la compañía. Luego, un inmueble en el barrio limeño de Chacra Colorada hizo las veces de tal.

La cronología de las cintas producidas por Amauta Films, con indicación del año de su estreno, es la siguiente:

1937 *La bailarina loca; Sangre de selva* y *De doble filo* de Ricardo Villarán
1938 *La falsa huella* de Villarán; *De carne somos* de Sigifredo Salas; *El miedo a la vida* de Villarán; *Gallo de mi galpón*; *El guapo del pueblo* y *Palomillas del Rímac*, las tres de Salas
1939 *Esa noche tuvo la culpa* de Villarán; *Almas en derrota* y *Tierra linda* de Salas
1940 *Los conflictos de cordero* y *Barco sin rumbo* de Salas. Amauta Films giró también como empresa distribuidora de películas, manteniendo durante un período la exclusividad del sello Lumiton de Argentina. Realizó también poco más de un centenar de documentales y noticiarios.

## Las cintas de Amauta

Las películas de Amauta fueron el primer intento realizado para arraigar una producción continua de películas sonoras en el Perú.

La irrupción del sonido a fines de la década del veinte desacralizó la imagen simbólica y cargada de convenciones del mudo, reivindicando para el cine el dominio del realismo, el registro de la fisonomía cotidiana y familiar de un mundo plagado de ruidos y de palabras. El ritual iconográfico del gesto, como sustento de la comunicación cinematográfica, perdió importancia frente a la nitidez del acento, el tono de la voz, la materialidad de la palabra y los aspectos no lingüísticos de la emisión verbal.

El hablar atropellado, la gracia de la lengua popular, los matices del canto no sólo fueron los atractivos inmediatos del sonoro; también aportaron los fundamentos para el diseño de la tipología de los personajes y su universo. Fueron las bases de una antropología y una sociología del cine.

Amauta Films hizo de la voz, el habla y la canción populares, las materias primas de sus películas.

Aprovechando el funcionalismo aportado por el sonoro, las cintas de Amauta fueron comedias o dramas sentimentales ambientados en el cuadro realista de la clase media o en suburbios populares. Sus anécdotas y episodios fueron modelados por el costumbrismo, esa derivación genérica del romanticismo español de la que Larra fue precursor, y que en el país tuvo notables cultores como Felipe Pardo y Aliaga o Segura.

Sobre todo influyó este último, Manuel Ascensio Segura (1805-1871), con la gracia de su comedia localista, lo fecundo de su verbo y la intensidad satírica de algunos de sus tipos y personajes. La tradición escénica delineada por él tuvo descendientes en el muy popular y exitoso teatro de variedades, en el sainete y la representación costumbrista.

Desde comienzos del siglo, elencos de actores representaban en forma diaria en diversos locales de Lima —los más característicos fueron el Teatro Lima en Barrios Altos y el Olimpo en La Victoria— obras cortas, generalmente satíricas, que prolongaban esa tradición teatral proveniente de los inicios de la República e incluso de antes. La viñeta costumbrista, la alusión irónica o cargada de malicia a hechos políticos o sociales de actualidad, la referencia salaz al personaje público deshonesto o al protagonista del escándalo del día, se alternaban con el entremés clásico o la obra de autor poco ilustre. La música criolla, la danza y el lucimiento de los virtuosos de la guitarra y el cajón fueron añadidos que se incorporaron una vez que las arias, las tonadillas o los coros de las zarzuelas fueron luciendo añejos, pasados de moda o ajenos para la sensibilidad parrandera y socarrona de un auditorio de cada vez más nítida extracción popular.

En esas veladas, los actores creaban sus rutinas, afinaban sus imágenes públicas y, sobre todo, afirmaban su contacto directo, personal, estrecho, con un público que les reconocía la calidad de figuras.

La popularidad del sainete no fue privativa del Perú. En casi todos los países de América del Sur existió una tradición similar formada en la velada de carpa y en el teatro de variedades. Allí se forjó una estirpe de actores de aura y raigambre populares.

De esa época y modalidad del teatro peruano dijo el historiador Jorge Basadre:

"A pesar de todo, desde el punto de vista de la historia social, el teatro peruano debe ser estudiado con atención. Puede de un lado, buscarse para él una clave como exponente de corrientes, tendencias o modas predominantes en un período o en un momento o en una generación o en un sector intelectual. Al mismo tiempo, en gran parte, ofrece un acervo de testimonios sobre los usos, actitudes o gustos del pueblo o de quienes querían entretenerlo o aleccionarlo. No faltan las obras de tesis en armonía con los dogmas o los intereses predominantes en la época respectiva; pero, al lado de ellas hay las que tratan de reflejar, a veces en forma ingenua o degenerada, la vida cotidiana a través de distintos grupos o clases sociales. Conviene no olvidar que algunas de las piezas que los críticos profesionales o exquisitos de la literatura tienden a hundir en el desdén, son las que expresan o tratan de expresar costumbres, ideas, prejuicios o creencias de la gente común. A veces cumplieron funciones similares a las del periodismo.

Los actores fueron lo mejor del teatro nacional de este período. Fueron hijos de ellos mismos, se formaron gracias a una vocación a veces heroica. Los autores, en su gran mayoría, hicieron imitaciones, retórica o cosa burda, o todo ello a la vez. Les faltó genio, destreza, depuración en el gusto y educación en aquello que en inglés se llama *creative writing*, o sea el arte de escribir literatura de creación. Escasearon también los empresarios aventurados. Se ha dicho también que 'estamentada la sociedad en dos capas separadas y opuestas, la burguesía consideró vulgar a priori lo que sabía a popular local y prefirió el melodrama que venía de afuera (español, francés o italiano) o la zarzuela madrileña o andaluza (con personajes de pueblo pero idealizados por la distancia) puesto que en esas mediocres ficciones se proyectaban su desarraigo, su nostalgia extranjerizante. En síntesis, no hubo clase media' (Sebastián Salazar Bondy, *El Comercio*. Lima, 25 de abril de 1965). Pero contra estas afirmaciones asaz severas está el hecho innegable del entusiasmo del público cuando vio o creyó ver una valiosa obra nacional". [3]

Y fueron precisamente esas figuras, causantes del entusiasmo del auditorio, las que resultaron convocadas para participar en el proyecto fílmico de Amauta. La apuesta de la compañía fue reproducir, a escala nacional, el suceso que venía obteniendo el cine mexicano en su propio mercado y en otros de América Latina. La apelación al gusto del público, entonces, debía hacerse entremezclando las convenciones dramáticas y la sensibilidad populista de esa cinematografía con los esquemas del sainete, de probada eficacia con el auditorio.

La transcripción al medio cinematográfico se sustentó en la capacidad de convocatoria de rostros conocidos, pero sólo entrevistos, hasta entonces, en la lejanía del escenario. Las rutinas de los actores apenas sufrirían variación y su fama se tornaría, gracias al poder amplificador del cine, en mitología, como ocurría en México o en Estados Unidos.

No fue extraño entonces que Amauta Films confiara la confección de guiones y la realización de las películas a Ricardo Villarán, que poseía experiencia teatral y fílmica. Autor de varias piezas para la escena y nombre conocido de la etapa silente del cine argentino, Villarán encarnó la confluencia de las técnicas teatrales, los métodos cinematográficos y las estrategias de la representación popular que impulsaban el proyecto de Amauta. Sabía también tratar con "estrellas", pues había contribuido a forjar algunas, como Nelo Cosimi y Blanca Rocha, durante su paso por el cine argentino. Las añejas técnicas del sainete debían vencer la mediación tecnológica del aparato cinematográfico. Villarán fue el encargado de intentar la fusión. [4]

Anotemos igualmente que el de Amauta fue el primer intento orgánico de aprovechar las inmensas expectativas que había suscitado entre el público la incorporación del sonido. Las películas habladas y cantadas eran las que tenían mayor aceptación popular y el cine mexicano estaba edificando todo un género —aquel de la hacienda porfirista como crisol de la identidad nacional y punto de confluencia y disolución de todos los conflictos sociales— apoyado en las posibilidades de la reproducción del sonido. El estruendo de los "corridos" y las guitarras pretendía hacer olvidar las tensiones y aspiraciones de cambio de una revolución "congelada".

La voz humana y el sonido de los instrumentos musicales concentraron el interés del mismo auditorio que hasta años antes se extasiaba ante la desmedida gestualidad de las divas o el silente dispendio de energía de la *slapstick comedy*.

La representación melodramática o cómica —plagada de equívocos y *quid pro quo*— de las veladas teatrales y sus intermedios musicales, se tornaron un único e ininterrumpido espectáculo cinematográfico. Y para sostenerlo, Amauta llamó a los protagonistas centrales de esas modalidades teatrales, que estaban prontos para ser acogidos por el cine. Carlos Revolledo, Edmundo Moreau, Esperanza Ortiz de Pinedo, Pepe Soria, Carmen Pradillo, Alex Valle —reservas de lo mejor del teatro nacional, al decir de Basadre— aportaron la entonación, el gesto y la experiencia en esa artesanía de la comunicación popular que ejercían cotidianamente desde muchos años antes.

Junto a ellos se incorporaron los solistas y las orquestas, aquellas que animaban las celebraciones de barrio y que empezaban a difundir su música y acentos por la radio, el medio que se introdujo en el país en 1925 y que logró alcanzar durante los años cuarenta una posición privilegiada entre los medios de comunicación, creando una audiencia urgida y volcada a la expectación sonora y dispuesta a ver sus tiempos de ocio capturados a partir de su disponibilidad para el consumo y la fruición acústica.

Sobre este período se ha escrito:

> "Destaca la productora Amauta Films en los años 30 cuya producción se caracteriza por la comercialización del 'suceso radial' a través de la imagen cinematográfica". [5]

La afirmación es, por lo menos, discutible; pues si el cine de Amauta usufructuó con intensidad las posibilidades del sonido, lo hizo como secuela de un desarrollo industrial irreversible que había creado una forma de percepción a la que el público no parecía dispuesto a renunciar. Si la música ranchera o el tango habían entrado con ímpetu a las bandas sonoras del cine del continente, no había sido como resultado de la expansión del medio radial, sino como producto de la adecuación de las sensibilidades costumbristas a un nuevo medio de expresión y del trasplante de elencos, canciones y situaciones del teatro y la carpa a las posibilidades que brindaba el cine sonoro. La propuesta industrial se encargó de que la mixtura lograra satisfacer gustos y preferencias definidas en tradicionales espectáculos musicales celebrados en carpas, galpones, palenques, teatros de segunda categoría, desde mucho tiempo antes de que la radio se impusiera.

Es cierto que algunas figuras habituales en el cine de Amauta Films, sobre todo cantantes como Jesús Vásquez o Alicia Lizárraga, desarrollaron una carrera múltiple y paralela en teatro, cine y radio. Pero ello no modifica la percepción de que el cine que se hizo en el Perú a fines de los años 30 extrajo su dramaturgia, entonación, disposición anímica y estilo de las performances del teatro popular. Así como de que el impulso para la producción de un entretenimiento costumbrista, los optimistas cálculos económicos y la pretensión de acceder con películas peruanas a un vasto mercado foráneo, fueron expectativas inducidas por el suceso del cine sonoro mexicano de entonces.[6]

De este modo, la influencia central de la dramaturgia del cine peruano de fines de los años 30 fue la proveniente del teatro de variedades, aunque desprovista en su adaptación cinematográfica de las licencias del lenguaje popular y la agresividad del gesto, la entonación o la alusión a hechos y personajes de la actualidad. También del sainete, con sus argumentos ligeros y poblados de equívocos y gracia verbal, aludidos sobre todo en la vertiente

"criolla" de la producción de Amauta, por ejemplo, en la trilogía conformada por *Gallo de mi gàlpón, El guapo del pueblo* y *Palomillas del Rímac.* Y de la revista musical.

Pero sobre todo fue sustancial la influencia del costumbrismo, del que se tomó ese lado de comedia *canaille,* de arraigados afectos y sentimientos, de miserias personales y ambiciones propias del terruño, protagonizada por tipos, arquetipos y estereotipos del hombre del pueblo (el guapo, el "gallo", el palomilla).

No cabe duda de que la radio hubiera sido la próxima escala en el recorrido de Amauta. La importancia adquirida por ese medio en el Perú durante los años cuarenta hubiera obligado a la compañía a acoger a las figuras surgidas en él. No hubo tiempo para ello. El fin de Amauta fue prematuro.

## El color del barrio

Hacia fines de los años treinta, durante el período de vigencia de Amauta, Lima continuó perdiendo su fisonomía tradicional, aquella que había sido el humus de todas las manifestaciones de la cultura criolla y las celebraciones populares. La vida en el callejón o el conventillo, habitual en los primeros años del siglo, plena en propuestas de gregarismo y convivencia, fue transformándose al ritmo del crecimiento de una urbe que se ensanchaba y demolía solares y construcciones tradicionales, a la vez que contemplaba la inauguración de avenidas y la incorporación de un gran número de automóviles.

Se hacían perceptibles también en las rutinas de la vida cotidiana las influencias culturales del exterior, provenientes del cine, el fonógrafo y luego la radio.

El desarrollo del capitalismo en el país, notorio sobre todo a partir de 1920, trajo consigo la modernización de la ciudad y el incremento del empleo asalariado. Con él se ampliaron la dependencia laboral y la proletarización. El taller hogareño y los oficios realizados en el interior de las viviendas fueron siendo abandonados. Las costureras se transformaron en obreras. El centro fabril creó nuevos modos de relaciones humanas. Afectos y vivencias se transformaron junto con la apariencia de la capital.

El cine de Amauta, sin embargo, pareció refractario a dar cuenta inmediata y directa de estas mutaciones. Prefirió abordarlas de una manera oblicua, tamizada, amortiguada.

Las películas de la compañía permitieron apreciar una crónica de la vida en ciertas zonas tradicionales de la ciudad convertidas en mito, en objetos de culto y nostalgia y en terrenos propicios para la evasión. Estuvieron concernidas y exaltaron el pasado de la urbe —a la vez positivo y digno de memoria— a la vez que se afligieron por el desarrollo de un presente agresivo, incómodo, que desbrozaba el camino hacia un futuro indeseable.

Su compromiso con la tradición se manifestó en la presencia de tipos humanos, paisajes y motivos temáticos que revelaron la voluntad por elogiar las formas de un modo de vida en trance de clausura.

Amauta trazó la geografía del clásico barrio limeño. Escenarios imaginarios de sus filmes fueron las calles y esquinas de Abajo el Puente, Chirimoyo, Maravillas, Malambo —aludidas en la reconstrucción del estudio—, reductos de una tradición urbanística golpeada por la implantación de otros modos de crecimiento de la ciudad, impulsados desde la década del veinte por el gobierno de Augusto B. Leguía.

En esos escenarios se desarrollaba la "comedia de la vida", esa inextricable mezcla de lágrimas, risas y canciones que se convirtieron en imagen de marca del cine de la época.

El impulso de la ficción que tomaba cuerpo en las películas era a menudo el conflicto entre la tradición y las exigencias del presente. Tradición concebida como un sentimiento vital y cargado de valores siempre vigentes, aunque profundamente enraizados en el pasado. En *El miedo a la vida*, el personaje de la abuela, "encarnación de la fuerza y optimismo de otra época", según describe un resumen argumental de entonces,

> "se proyecta en hijos y nietos que retratan a la juventud del día, sin horizontes, vacilante en el medio de una época sin principios".

Un presente tanto más negativo cuanto más renuente para asumir el patrimonio de las convicciones y valores heredados del pasado.

Valores esos que se preservan, mejor que en cualquier otro sitio, en el barrio, dentro de las cuatro calles y sus cinco esquinas. Lugares de los que las películas daban cuenta con afán de detallismo naturalista, apenas perturbado por la precariedad de la reconstrucción de ambientes en el estudio. En cualquier caso, la esquina, el callejón o el vecindario fueron el *setting* donde se sufría, pero también donde se celebraba. Después de todo, la danza, el canto, la jarana, aparecían como momentos emblemáticos, expresiones rituales de una comunidad establecida que resistía, con el furor de la celebración, las

acechanzas de la disgregación, léase de la modernidad, producto de una nueva fisonomía urbana y de nuevas expectativas de vida.

Las cintas estaban saturadas de parrandas pobladas de faites y pendencieros a los que el pisco apenas inmutaba. Basta revisar las fichas técnicas de cada una de las películas de Amauta para percibir que la música popular fue ingrediente central de su dramaturgia. Y algunos de los títulos de las cintas, *Palomillas del Rímac, Tierra linda, Gallo de mi galpón*, parecieron anunciar un programa.

Los palomillas y guapos desafiaban con sus inclinaciones dionisíacas las muy modernas y exigentes disciplinas laborales: el registro de ingreso a la fábrica o la permanencia en la usina durante la jornada de trabajo. Recusaban la obligación de ser productivos, en suma. La elección del palomilla como tipo central del cine de Amauta reveló aspectos esenciales de esa ideología de resistencia a los impalpables pero omnipresentes signos del fin de una época y del inicio de otra más compleja, impersonal y agitada, que impregnaba a la mayoría de estas películas.

En *Palomillas del Rímac*, sin embargo, el huérfano, travieso, burlón, postergaba su aspiración a la juerga perpetua para buscar a su madre. Y es que el individualismo del palomilla sólo admitía inclinarse ante el extensivo concepto de hogar, que abarcaba las acepciones casi sinónimas de familia y barrio. Todas las calamidades traídas por la vida moderna resultaban tales porque suscitaban el sentimiento funesto de pérdida de la estabilidad de la casa física, del hogar paterno, pero también de destrucción del entorno urbano —la remoción de la quinta y la demolición de la esquina siempre fueron fantasías luctuosas, pesadillas— y su consecuencia final: la disgregación familiar. Y todo ello venía acompañando al capitalismo fabril y al comercio inmobiliario, disolventes.

Motivo argumental recurrente, la obtención de dinero y riqueza —fines del esfuerzo laboral e ideología impuesta por las nuevas costumbres— era en las películas de Amauta una circunstancia negativa que servía para oponer y confrontar la nostalgia de antaño, hecha de paz y armonía familiares, con la ambición e indolencia de los nuevos tiempos. La familia se desgarraba cuando algún miembro decidía separarse de su seno para dedicarse a conseguir dinero. En *Barco sin rumbo*, la anécdota oponía a dos hermanos, uno "bueno" —es decir, apegado al orden y normas del hogar— y otro "malo", dedicado al logro de dinero fácil y "negro" proveniente del contrabando. El vínculo parental entre el villano y el héroe era un dato significativo de esta tensión entre un orden antiguo y placentero identificado con el de la familia y la ominosa ambición inducida por la fiebre mercantil, el comercio lucrativo de bienes de origen

dudoso, reflejos de una época y unas expectativas que no paran mientes en escrúpulos morales.

Pero era también el deseo de lograr el estatus de los de "fuera del barrio", de los nuevos ricos, de los propietarios del auto de moda que cruzaba por la esquina del encuadre, dejando boquiabiertos a los palomillas, lo que motivaba la avidez por el dinero. Bien o mal habido, el dinero siempre traía sufrimientos y nunca recompensaba el bien perdido.

El fetichismo del azar, la superstición de la suerte, la fortuna de papel, la lotería, podían ser también las rutas hacia el éxito. En *Palomillas del Rímac*, el "huachito", el billete de la lotería, cambiaba la vida de un personaje, le hacía conocer las comodidades y lujos de la fortuna, pero también sus desdichas. El dinero no puede suprimir la nostalgia por la vida sencilla en el conventillo. Tal era el estribillo moralista repetido en las cintas de Amauta.

En *Almas en derrota*, la protagonista, profesora de una fábrica, debía pasar por el vía crucis de la humillación y por múltiples carencias y sacrificios para obtener el dinero "necesario para que su amado recobre la salud". Mejor que en cualquier otro argumento, en el de esta película estaban trazadas las líneas mayores del conflicto entre los mundos del hogar y la modernidad, opuestos, antagónicos. Por un lado, estaba la fábrica, a la que pertenecía la protagonista, donde laboraba, pero desarrollando una función de rango diferente y superior al de la mayoría. Su rol era el de profesora, no el de obrera. Su extracción y origen era el de la "clase media" y no el del proletariado.

La enfermedad del "amado" —la repentina y cruel enfermedad, que destroza planes y altera intenciones, motivo melodramático típico— le recordaba de pronto la precariedad de su posición social. El tratamiento médico era caro y los recursos insuficientes. Sólo cabía "recursear" para obtener los medios que con su trabajo formal no podría adquirir jamás. Empezaba el descenso, la proletarización. La profesora decidía vender también la fuerza de su trabajo manual. Y todo ello para salvar el hogar, al "amado", encarnación de su ligazón con la estabilidad, la intimidad, el futuro.

La vida privada de la "gente como todos" —según la ineluctable constatación de *Almas en derrota*— sólo podía proyectarse en forma positiva mediando renuncias y sacrificios. El precio de la estabilidad familiar debía pasar por la sujeción al orden frustrante de la organización laboral y los rigores de la producción. La aflicción era el sentimiento preponderante ante la marcha del tiempo y la mutación de las costumbres.

Hechas en las postrimerías de una década en la que el Perú había conocido sangrientos enfrentamientos internos y visto surgir un poderoso

partido de masas, que más tarde arriaría sus banderas, las cintas de Amauta jamás hicieron una referencia puntual a hechos, circunstancias o episodios de la realidad exterior o al entorno, clima social o político de la época.

Las películas se presentaron más bien como una suerte de fábulas, ambientadas en pequeños mundos poblados de personajes convencidos de poder mantenerse al margen de la historia y la política. Realidades que, sin embargo, tocaban y arrastraban a algunos de ellos. No obstante, los que partían terminaban regresando. Ovejas negras, hijos pródigos o perdidos sin remisión, aquellos ganados por las "luces de la ciudad" y la ambición, propiciaban entonces una suerte de recomposición final, ilusoria, ideológica, de las piezas de ese damero tradicional y jerárquico del "hogar eterno".

Amauta prefirió evocar y buscar cobijo en la ilusión de un tejido social resistente a los cambios, antes que exponerse a los sobresaltos de la actualidad llena de tensiones.

Aquellas cintas trazaron el cuadro estático y voluntariamente pasadista, la ilustración añeja de los recodos de una urbe que, sin embargo, alteraba su fisonomía de modo más violento y desordenado que aquello que permitían apreciar las películas, y que pronto se transformaría de modo irreversible, sobre todo a partir del terremoto que afectó Lima en mayo de 1940.[7] Su mérito, como el del teatro peruano mencionado por Basadre, fue ofrecer un acervo de testimonios de gustos y temperamentos del público y de quienes querían entretenerlo.

Pero si los argumentos de los filmes mostraban cierta vocación por preservar el sonido vital o el "alma del arrabal", algunas otras características de su estilo de producción revelaron que la actividad de sus realizadores era permeable a todo tipo de contradictorias influencias provenientes de la tradición y la modernidad. Esos realizadores fueron Ricardo Villarán y Sigifredo Salas.

## Villarán y Salas

Ricardo Villarán (Pacasmayo, 1897 — Lima, 1960), periodista y dramaturgo, inició su carrera cinematográfica en Argentina, donde filmó varios largometrajes mudos. El historiador del cine argentino Jorge Miguel Couselo, dijo de él:.

"Peruano y escritor, Ricardo Villarán se prodigó en un variado registro temático con el drama histórico *Manuelita Rosas* (1925) con Blanca Podestá, Manuel Fausto Rocha y Nelo Cosimi y antes y después la descripción rural *(La baguala, En un pingo Pangaré)*, la comedia *(Gorriones)* y el drama suburbano *(El hijo del riachuelo, El poncho del olvido)*". [8]

Villarán también dirigió los policiales *María Poey de Canelo* —suerte de crónica periodística sobre un célebre hecho de sangre— y *Un robo en la sombra* una de las pocas cintas argentinas de Villarán estrenada en Lima, el 29 de marzo de 1928.

De regreso al Perú, Villarán participó en la fundación de Amauta Films encargándose desde entonces de las labores creativas de la sociedad, consistentes en la elaboración de los guiones y dirección de las cintas y adaptando incluso una de sus piezas teatrales, *La falsa huella*. Pasó luego a ocupar cargos administrativos, siendo reemplazado por Sigifredo Salas en las tareas de la realización de películas. Dirigió también para Producciones Huascarán, donde hizo su última cinta, *Penas de amor,* en 1943.

El chileno Sigifredo Salas, camarógrafo y fotógrafo, llegó a Amauta Films por mediación de Manuel Trullen, con el que había realizado algunos documentales y no pocos noticiarios. Su ingreso a la compañía le permitió a Villarán dedicarse a la actividad de distribución de películas, que era también parte del giro comercial de Amauta. Salas dirigió algunos de los títulos más conocidos y populares de la empresa, como *Palomillas del Rímac* y *Gallo de mi galpón*.

Luego de su experiencia en Amauta, Salas se dedicó a la confección de noticiarios, formando para ello la empresa Perú Sono Films. Regresó al Ecuador, donde había radicado veinte años, con el fin de trabajar en el incipiente cine ecuatoriano; fracasó en su empeño y decidió marchar a Bolivia, donde radicó desde entonces.

La labor de Villarán y Salas estuvo inserta dentro de lo que fue el proyecto de producción de una empresa, a la que ellos aportaron carne y sustancia, fisonomía y talante, raíces criollas.

Sebastián Salazar Bondy definió, en *Lima la horrible*, al criollo como el limeño o "por extensión" costeño de cualquier cuna, que dice, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres pero a condición, como lo sostiene François Bourricaud, de que no sea indígena. El cine de Amauta fue, pues, un cine para criollos, pero no de cualquier cuna, sino de extracción popular.

Criollos que, a fines de los años 30, aún preferían la música costeña y la jocundia latina, antes que la estilizada seducción de los musicales de la RKO o las pícaras insinuaciones de las comedias Paramount. Los criollos que acogieron con fervor películas como *Madre querida* de Juan Orol (1935), *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes (1936) u *Ora Ponciano* de Gabriel Soria (1936), que acuñaban los moldes populistas y los estereotipos folclóricos que le permitieron al cine mexicano apoderarse de los mercados de América Latina, repletos de tantos otros criollos. Fue un proyecto dirigido sobre todo a los habitantes de Lima, a esos auditorios urbanos de clases medias o populares que, ante las amenazas de los tiempos nuevos, preferían recrearse en la juvenil despreocupación de la jarana o en la nostalgia perpetua de la infancia y la madre protectora, de la familia y el hogar, esos pequeños claustros, tan cercanos físicamente pero tan distantes emocionalmente de aquella aguda confrontación social que fue el signo de la década.

Villarán y Salas, conscientes de la propuesta de la compañía y del carácter y composición de su auditorio, se avinieron a incrementar el caudal del cine criollo que venía de México, incorporando, por aquí y por allá, datos, esquemas argumentales, giros lingüísticos, modos de construcción o armadura de la banda sonora, saturados de lo nuestro, de los recodos de esa capital cargada de sabor y tradición, pero también de sentimentalismo y retraimiento cuando no de resignación ante desigualdades y frustraciones vitales que se resolvían en el retorno gozoso a ese marco intemporal del hogar y del barrio, escenarios perpetuos de la tragicomedia cotidiana. Las cintas de Amauta fueron el retrato robot del cine populista mexicano pero diseñado con trazos propios, nativos.

¿Qué se tomó? ¿Qué se dejó? ¿Cómo se adecuó?

En primer lugar, la empresa Amauta Films pretendió superar, a fuerza de constancia y continuidad, la endeble hechura del cine peruano de la época muda. Los hermanos Varela La Rosa no deseaban que su sociedad fuera una de las tantas asociaciones esporádicas y de cortas expectativas que habían existido hasta entonces. No apostaron a obtener el gran suceso con una sola película para invertir luego en negocios de riesgo menor. El modelo mayor de su empeño —si existió alguno en el Perú— fue el de Alberto Santana y Patria Films, que declinaron su entusiasmo sólo ante los embates de una insalvable crisis económica y tecnológica, ocasionada por la incorporación del sonido al cine.

Pero sobre todo buscaban el parangón con los productores de fuera, aquellos que desarrollaban una labor establecida con ordenados planes de producción. La estandarización, la concentración del rodaje en estudios, la

UNIVERSIDAD BIBLIOTECA DE LIMA

plantilla fija de colaboradores, la "fábrica" conducida por un productor concebido como capitán de industria, eran imperativos de esa modernidad en la producción cinematográfica que fue aceptada de buen grado por Amauta.

Villarán y Salas se encargaron de dar fisonomía a esos planes. Tomaron entonces lo que estaba de moda, el color local y el costumbrismo, ingredientes del teatro popular, recogidos luego, en forma masiva e industrial, por el cine mexicano.

La hacienda como arcadia idílica, ajena a toda convulsa realidad, que había presentado *Allá en el Rancho Grande*, se asimiló al barrio o a la finca ubicada en las proximidades de Lima, en un entorno que aún se dedicaba a las faenas agrícolas. Allí se reprodujo la iconografía campirana de las cintas rancheras. Se incluyeron secuencias de celebraciones rurales, peleas de gallos, pachamancas, que ocurrían durante la huida del callejón, la excursión del fin de semana, la fuga hasta los lugares donde pervivía la fiesta y el rito (las corridas de toros, el conjunto típico).

Pero también adoptaron la técnica de la amalgama. La dramaturgia de sus cintas hacía confluir a limeños y migrantes costeños, a empleados u obreros, todos desenvolviéndose en el mismo pequeño escenario urbano. Todos, igualmente, atenazados por la pobreza y por un sentimiento de carencia sublimado, lo que permitía que sus anhelos y ambiciones fueran más profundos, "humanos" y auténticos que los de cualquier nuevo o antiguo rico.

De allí que si algo pregonaban esas películas era el sentido de bondad, colaboración, deber social, apoyo mutuo, posibilidad de ser mejores, aun en la pobreza. Qué mejor para lograr aquello que cultivar los buenos sentimientos, protegiéndolos de envidias o rencores hacia esas otras clases, modos de vida, zonas de la ciudad, siempre distantes, siempre ajenas.

Y si algún personaje representó lo mejor de tales cualidades, ese fue el palomilla, verdadero motor de la ficción. Sólo él pudo ser a la vez dicharachero y agresivo, pero solidario y colaborador. Y siempre dispuesto a inclinarse ante la madre o la novia. Porque el cine de Amauta fue, a diferencia del que se hizo en el período mudo, un cine masculino.

Si en los años veinte las mujeres se perdían por culpa del hombre, luego lo hicieron para reivindicarlo. El palomilla podía, en algún momento, desviarse de la buena senda. Pero valía la pena esperar y confiar en él, incluso sufrir por él, pero jamás desesperar, porque su retorno al redil era seguro.

Junto al palomilla, dominaron la escena otros roles masculinos, como en el cine mexicano de machos y pistoleros, del arquetipo eterno de Pepe el Toro y de los mecánicos de mamelucos engrasados y corazones inmensos. Ya en

*Sangre de selva*, cinta inicial —fue la segunda hecha por la compañía— y excéntrica, por haber sido filmada en la región del río Perené, con ambientación totalmente rural, se hacía la apología del colonizador de la selva. Allan Sills, comentarista del diario *El Comercio*, la describió así:

> "historia de un auténtico hijo de la selva, enraizado hondamente en la tipología de esos aventureros máculas retratados por López Albújar y personificados por Luis Pardo".

En la mitología del héroe masculino importaban sobre todo las cualidades de simpatía, arrojo, heroísmo minúsculo o doméstico, fe ciega en el destino, respeto reverencial por los valores intocables de la femineidad, sinónimos de la capacidad de sacrificio, paciencia, tolerancia en el engaño y dignidad en la traición, sobre todo la conyugal.

Pero fue en la banda sonora que se manifestó la novedad de la propuesta fílmica de Amauta, porque en ella se registraron las inflexiones de este matizado mundo de alegrías y lágrimas, sufrimientos y canciones.

Y si de música se trataba, ésta debía ser la criolla. Ya en el estreno de *Luis Pardo*, su realizador, Enrique Cornejo Villanueva, hizo acompañar la silenciosa proyección con un conjunto de guitarristas criollos. La música peruana hizo su ingreso a las salas cinematográficas en la época inicial del cine mudo de ficción. Sin embargo, pronto se prescindió de ella.

En forma parcial, sólo *El carnaval del amor* y *Las chicas del Jirón de la Unión,* requirieron, de los músicos del teatro, el acompañamiento criollo. La publicidad de *El carnaval del amor* hizo mención a que "la escena de la pachamanca y fiesta campestre serán acompañados con guitarras por los célebres cantores nacionales señores Gamarra y Salerno". La naturaleza romántica y el artificio melodramático de las restantes películas mudas, exigieron más bien el acompañamiento del piano.

*Resaca*, la primera película sonorizada, apeló entre otros, al tango. Lo mismo ocurrió en *Buscando olvido*, cuyo sonido óptico permitió escuchar el tango que daba el título a la cinta, así como zambas, valses y, claro, una canción criolla.

Fue Amauta la que convirtió en sistema, método, procedimiento, el uso de la música folclórica costeña. La presencia simultánea en *De doble filo* de rumbas, cuecas, marineras, valses y pasillos, dio paso en *La falsa huella* al dominio de los tonderos, marineras y resbalosas o a los valses e incluso algún huayno en *El guapo del pueblo.* En *Gallo de mi galpón* la música y canciones estaban firmadas por Felipe Pinglo y Pedro Espinel. Filomeno Ormeño se hizo cargo

de la música de *Tierra linda*. Las orquestaciones y dirección musicales de varias de las cintas de la compañía se encomendaron a Nibaldo Soto Carbajal y Enrique Jimeno. Ellos fueron abriéndose al aire de los tiempos musicales, manteniéndose permeables a modos e influencias que modificaban entonces las formas de expresión tradicionales de la música criolla. La prensa comentó con cierta ironía que algunos de los valses incluidos en las cintas de Amauta eran obra de Jorge C. Aprile, un periodista argentino que compuso piezas musicales de hibridez estilística comprobada. Luego, durante los años cuarenta, epígonos de Amauta Films aceptaron la ejecución orquestal de piezas criollas concebidas para acompañamiento de guitarra y cajón.

Villarán y Salas usaron con sagacidad el componente musical. Con él no sólo disimularon las fisuras del relato y rellenaron los huecos argumentales, acogiéndose a la dinámica del cine sonoro de los inicios —que alternaba las secuencias "actuadas", los momentos de desarrollo argumental, con los intermedios musicales— sino que lo usaron como un recurso de interpelación al auditorio, que recreaba, gracias a la música, su filiación cultural, propiciando su identificación con el ambiente y el mundo que presentaban las cintas.

Otro importante factor de vinculación del público con las películas fue el *star system* que creó Villarán e impulsó Salas. Existió un "plantel Amauta", de rostros conocidos y gestos recurrentes. Provenientes del teatro, los principales actores de la compañía incorporaron al nuevo medio los rasgos que los habían identificado en su actividad de origen. Proyectaron su fama y recrearon en el cine su personalidad escénica.

Carlos Revolledo y Edmundo Moreau fueron quizás las figuras más representativas en el cine peruano del período. Ambos provenían de una tradición que combinaba, sobre todo en el caso de Revolledo, el teatro costumbrista y la comicidad basada en la peculiaridad de la entonación o la dicción verbales. El "cholo" Revolledo —que influyó más por la impronta de su estilo de actuación que por su presencia, infrecuente en el cine de la época— adquirió enorme popularidad en escenarios limeños representando sainetes o piezas de costumbres con un elenco dirigido por él. Eran las épocas en las que el fonógrafo era aún privilegio de las familias de las clases altas; días del cine silente. Allí definió un tipo humano que se mantuvo inalterable en el tiempo, a pesar de las pruebas a las que lo sometió sucesivamente en diversos medios de comunicación (del teatro pasó al cine, a la radio, a la TV) hasta los años 60, cuando murió: sentido común, generosidad proporcional a su maciza contextura, muy ligado a sus orígenes personales en el interior del país. Era un mestizo —de allí su apelativo "el cholo" — capaz de comportamientos agresivos, rabietas y abundancia verbal, pero ajeno a los gestos desleales o innobles. El

componente andino de su personalidad configuró un temperamento e hizo de él un representante cabal del provinciano en Lima, del acriollado, del "cachaco" o el "tendero", personajes que representó tantas veces.

Moreau, por el contrario, era delgado y menudo, con una comicidad natural que brotaba de su apariencia y del *timing* de una gestualidad burlesca que colindaba con la caricatura. De palabra abundante y hablar atropellado, Moreau podía aparecer como tonto o como listo, según su conveniencia. Poseía una jocundia criolla siempre pronta a expandirse y a dominar las circunstancias. Hubo en su talante, en la flexibilidad de sus movimientos, en su capacidad para destacarse del conjunto y atraer la atención sobre sí, en su comicidad popular, algo que lo emparentaba con Totó, el entrañable comediante italiano.

También fueron presencias habituales de Amauta, un grupo de actores y actrices peruanos y extranjeros que reforzaron su popularidad gracias al cine. La española Carmen Pradillo, por ejemplo, que encabezaba, junto a su esposo Pepe Soria, una compañía de comedias teatrales. Ella fue la primera estrella femenina de Amauta. En *La bailarina loca*, *Sangre de selva* y *De doble filo*, combinó la actuación con el canto, sus rutinas artísticas habituales, pues era también "tonadillera" conocida.

Esperanza Ortiz de Pinedo había sido, desde fines de los años veinte, estrella de revistas cómicas y musicales en diversos elencos, afincándose en aquel que hizo del teatro Lima de Barrios Altos, uno de los más caracterizados de este género. En Amauta Films accedió a roles de relativa madurez. Junto a Antonia Puro y Ana del Valle, fungió de tía, madre o abuela, arquetipos de la abnegación, imágenes robustas o acogedoras, centros de solidez inconmovible en un mundo de valores y certezas tambaleantes.

Los padres autoritarios, inflexibles, hermanos intransigentes, los patrones o empresarios intolerantes, indiferentes a las debilidades o contratiempos de sus dependientes, fueron encarnados indistintamente por José Luis Romero, Carlos Ego Aguirre o Armando Guerrini.

Las modistas, profesoras, obreras, empleadas del Ministerio o las enamoradas sin remisión y a veces sin correspondencia, cuando no madres burladas, podían ser por igual Lila Cobo, Ventura López Piris, Gloria Travesí, María Manuela o Alicia Lizárraga. Esta, junto a Jesús Vásquez y las Hermanas Travesí, aportaron aquello que el público parecía preferir: las canciones y los intermedios musicales.

Se repitió en Amauta, gracias a la intervención de Villarán y Salas, una dinámica expresiva similar a aquellas que modelaron otras cinematografías de escaso desarrollo. Se tomaron en préstamo formas y retóricas de otros medios,

se adecuaron esquemas y moldes genéricos, hubo una apropiación de las especialidades de las industrias foráneas de éxito masivo. Y sin embargo, gracias a la cualidad testimonial y al contenido objetivo de las imágenes, se produjo una indagación por los rostros y diversidades de lo criollo y una pasajera incursión por un universo particular y propiamente limeño.

A ese cine le tocó adquirir, durante un período muy corto, un poder de representación popular que no excluía ni la cursilería ni el naturalismo, construido con episodios domésticos ofrecidos como "trozos de vida", ni la expresión de apetencias sociales que consideraban a la armonía o la estabilidad familiares como la cifra de todos los anhelos y el resumen de todas las aspiraciones.

Villarán y Salas fueron los artesanos de las principales películas del "cine criollo". Ellos diseñaron las situaciones argumentales, escogieron a los actores, ejercieron un oficio precario —hecho de improvisaciones y composturas o soluciones técnicas halladas en el último minuto—, establecieron una tónica y lograron acuñar un modelo fílmico, híbrido de influencias, pero que se reprodujo en varias producciones de esos años.

No fueron los pioneros del cine nacional, como se ha afirmado. Fueron, en todo caso, motores de un impulso fechado, de un esfuerzo vigente apenas unos años. Ni más ni menos fundadores de nuestro cine que Alberto Santana en los años veinte, que Armando Robles Godoy en los sesenta, o que Francisco Lombardi, Federico García o tantos cortometrajistas en los años setenta.

No están en cuestión, por supuesto, los méritos de Villarán y Salas, responsables de uno de los múltiples nacimientos —o resurrecciones— de nuestro cine. Pero es bueno constatar que su empeño no logró constituirse en punto de referencia, modelo formativo, influencia fértil en los cineastas que les sucedieron. El desconocimiento de su obra por las generaciones siguientes —salvo un reestreno en los años cincuenta, las cintas de Amauta Films, en buena parte perdidas o deterioradas, no han vuelto a ser proyectadas— no favoreció que películas exitosas como *Gallo de mi galpón* o *Palomillas del Rímac* se constituyeran en hitos de una tradición cinematográfica vigente, en el equivalente de lo que, por ejemplo, en Argentina son las cintas de un Leopoldo Torres Ríos, un Lucas Demare, un Mario Sofficci o un Hugo del Carril.

Pese a la mención repetida y reconocimiento permanentes a una actividad más bien distante y ajena, la labor de Amauta no fue ni el cimiento ni el punto de partida para cineastas futuros, que debieron volver a empezar desde cero en cada oportunidad que se presentó para echar a andar el cine nacional.

## El efecto Amauta

El éxito de las películas de Amauta Films tuvo un breve efecto expansivo y multiplicador. Logró que afluyeran capitales a la actividad fílmica, fundándose empresas que se iniciaron en la producción de largometrajes, aunque con resultados diversos.

Algunas apenas produjeron una cinta, como Colonial Films, de Antero y Oscar Aspíllaga —herederos de una de las grandes haciendas azucareras del norte del país, Cayaltí—, Pedro Burbank y Hernán Moscoso, que sólo logró estrenar, en 1938, *El niño de la puna*, dirigida por Carlos Artieda, una comedia que tuvo como protagonistas a tres famosos actores teatrales, Ernestina Zamorano, Carlos Revolledo y Pedro Ureta. [9]

Cóndor Pacific Films intentó la hagiografía con *Santa Rosa de Lima*, que fue realizada en 1939 por el actor Pepe Muñoz, obtuvo el *Nihil Obstat* eclesiástico y se mantuvo apenas unos días en cartelera.

Igual suerte corrieron la Empresa Cosmos, que fracasó con *Padre a la fuerza* (1939), dirigida por Roberto Ch. Derteano, y Ollanta Films con el melodrama *El vértigo de los cóndores*, estrenada en 1939 y dirigida por el chileno Roberto Saa Silva, quien luego hizo en Colombia algunos largos como *Allá en el trapiche* (1943), *Anarkos* (1944) y la inacabada *Pasión llanera* (1947). Saa Silva, tenor lírico y pintor, había adquirido experiencia fílmica en Hollywood, donde laboró como técnico y actor (trabajó en 4 cintas norteamericanas rodadas en español, *Sombras de gloria* (1929) de Andrew L. Stone; *Monsieur Le Fox* (1930) de Hal Roach; *Las campanas de Capistrano* (1930) de León de la Mothe y *El presidio* (1930) de Ward Wing). Arribó al Perú en junio de 1938.

Alguna envergadura tuvo la Productora Peruana de Películas (PROPPESA), de propiedad de Teófilo Fiege, Luis Iturriaga y Pedro Cáceres. Bajo la dirección de Fiege, importante distribuidor y exhibidor, se equipó con máquinas Bell y Howell y un sistema sonoro Leitone y hasta inició la construcción de un estudio cinematográfico en el barrio limeño de Magdalena. Sin embargo, apenas pudo producir dos largometrajes, *El destino manda*, en 1938, dirigida por Florentino Iglesias —que había realizado, en 1930, una cinta muda, *La última lágrima*— y *Corazón de criollo*, dirigida, en 1938, por Roberto Charles Derteano, con un argumento que ilustraba las desventuras de Luis Enrique, el plebeyo, protagonista del clásico vals de Felipe Pinglo Alva. Derteano había obtenido alguna experiencia como técnico en Estados Unidos, país al que regresó después de

sus incursiones en la dirección de películas peruanas. Allí filmó, hacia 1953, un documental de título explícito, *Morfina*, producido por el Departamento de Narcóticos del Gobierno de los Estados Unidos. [10]

Descontadas las cintas de Amauta Films, entre 1937 y 1940 se estrenaron siete películas, lo que sin duda significó una cifra importante, teniendo en cuenta la magra producción de años atrás. Ninguna de ellas, sin embargo, logró alejarse de las pautas impuestas por Amauta. Esos títulos fueron sólo paráfrasis de los asuntos y fórmulas al uso en las cintas de Villarán y Salas.

A juzgar por los comentarios de la época, la producción de Amauta Films fue mejorando su calidad y técnica. Los balbucientes inicios, en los que era perceptible la apresurada y frágil artesanía puesta en práctica para su realización, fueron superados por una nitidez creciente de sonido e imagen. No ocurrió lo mismo con sus epígonos. A *El destino manda* de Proppesa, se le objetó su indefinición fotográfica (con planos fuera de foco) y su deficiente sonido. De *Corazón de criollo*, de la misma productora, se dijo que por defectos del encuadre, al galán se le veía con deformaciones físicas ostensibles y que la música, ensordecedora, impedía escuchar a los cantantes.

Un comentarista resumió su opinión de *El niño de la puna* de Colonial Films, de la siguiente manera:

> "Argumento: Falto de originalidad, falto de gracia. No se ha tenido en cuenta que ya los 'toros' (N. del A: se refiere a las corridas de toros) han pasado a la historia en Lima, y que no es en su ambiente donde puede encontrarse tema que entusiasme.
> Diálogo: Falto de ingenio. Chistes: Manoseados.
> Interpretación: Sin brillo, sin relieve, tomadas desde ángulos inconvenientes.
> Sonido: Ronco, turbio.
> Dirección: Pésima.
> Total: Un desastre". [11]

No es extraño entonces que el público se resistiera a seguir tales empeños, que obtuvieron una muy magra acogida, forzando a la liquidación de sus empresas productoras.

## El fin de Amauta

En octubre de 1940 se estrenó la última película producida por Amauta Films, y la etapa que pareció señalar el inicio de un desarrollo industrial pletórico de prosperidad y futuro se liquidó de pronto y sin posibilidad de reversión.

La causa inmediata del fracaso de esta experiencia fue, sin duda, la escasez de materia prima que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial. La industria bélica requería el empleo de celulosa para la fabricación de explosivos, producto que era usado también en la elaboración de insumos fotográficos. Estados Unidos, país productor de la materia prima, volcado al esfuerzo industrial de guerra, impuso el racionamiento de las cuotas exportables de cinta virgen para filmar o copiar películas. A fines de 1940, era sumamente difícil acceder al producto en los mercados dependientes del insumo importado. Por otro lado, la escasez fue administrada por la Oficina Coordinadora de Relaciones Exteriores de Washington, presidida por Nelson Rockefeller, que indicó a los proveedores de celulosa que debían dar preferencia en su abastecimiento a países aliados de los Estados Unidos en su lucha contra el Eje. México se benefició con tal preferencia pues estuvo resueltamente al lado de los aliados, a diferencia de la otra importante industria de cine de lengua española en América Latina, la argentina, a la que la ambigua neutralidad de su gobierno acarreó dificultades.

Pero la preferencia por México no sólo se hizo efectiva en el campo del abastecimiento de materia prima. Estados Unidos también apoyó la difusión de una cinematografía que podía propagar en los países hispanohablantes los postulados de la causa aliada.

Los efectos del desarrollo extraordinario que tuvo la industria mexicana desde mediados de los años 30 se dejaron sentir muy pronto en el Perú. Si el éxito internacional de *Allá en el Rancho Grande,* en 1936 y 1937, había creado no sólo un público cautivo, sino modelos y patrones genéricos que nuestro cine asumió sin mayor distancia o reflexión, a partir de entonces se produjo una verdadera expansión de esa cinematografía, que tomó por asalto al mercado peruano.

Un hecho significativo de esta acogida fue la salida de sus películas del "ghetto" de su exhibición exclusiva en cines de barrios populares. En 1943, *El circo* de Miguel M. Delgado (1942), con Cantinflas, se estrenó en el exclusivo Cine Metro, ubicado en la céntrica Plaza San Martín de Lima, sala reservada hasta entonces a las exclusividades de un cine norteamericano que prefería por esa época dirigir un buen porcentaje de sus películas al auditorio de su propio

país, incitándole a mantener la esperanza, el coraje o la fe en el esfuerzo de guerra. El centro de la ciudad, ruidosa médula de la actividad empresarial del Perú de entonces, transitado por las clases medias, se abrió al talante popular de un cine de habla hispana.

El distribuidor Eduardo Ibarra, pronto especializado en la importación de cintas mexicanas, fue el soporte de esta expansión, convirtiendo al país en un "mercado natural" de esa industria.

Populismo urbano, sainete campirano, proclividad al melodrama, gusto por la mezcla de géneros, sustento en el sistema de estrellas, factura técnica de irreprochable calidad y espectáculo. Tales eran los ingredientes infaltables de cualquier película mexicana. Con tales dotes, ellas se convirtieron en competidoras encarnizadas de un cine peruano hecho a su sombra pero carente de la eficacia profesional y la capacidad industrial del modelo mayor. No es sorprendente pues que se produjese un desplazamiento hacia el producto que ofrecía el mejor empaque, el acabado superior. Las cintas peruanas sufrieron con esta inesperada concurrencia y perdieron. El capítulo siguiente fue su salida del mercado.

No pocas versiones han atribuido el fracaso de Amauta a un desorden administrativo y empresarial crecientes. Sin embargo, la explicación parece insuficiente, ya que fue toda la producción de películas peruanas la que colapsó junto con la empresa de Varela La Rosa.

Si hubiese que interpretar las razones del fin de esta experiencia, parece más acertado hacerlo luego de constatar la influencia simultánea de hechos que no fueron previstos por los empresarios de entonces. Contaron la guerra y el progresivo fortalecimiento del cine mexicano, que interpelaba a nuestro auditorio con preocupaciones cercanas a las suyas, tan distintas a los afanes proselitistas en los que se hallaba empeñado el cine de los Estados Unidos. Pero también importó la exigencia creciente de la calidad técnica, apetencia difícil de satisfacer en las precarias condiciones de una actividad artesanal a la que se le cerraron las posibilidades de acceso a insumos indispensables.

Perú no tuvo las "ventajas comparativas" de México, Argentina o Brasil, que contaban con una infraestructura de producción ya en actividad. Si los Estados Unidos, proveedores de película virgen, debían conceder preferencias comerciales para su suministro, era natural que lo hicieran a favor de las industrias afines en el orden ideológico o de aquellas que la requirieran para continuar con una actividad que había dejado de ser marginal para la vida económica de sus países. El cine en el Perú era una tarea precaria, de escasa significación económica, desarrollada en condiciones artesanales. El cese de la actividad fílmica no debía causar mayores problemas sociales (paro, cesantía)

o económicos (pérdida de mercados, ruina de la infraestructura creada, descenso de los ingresos provenientes de la exportación de películas) al país. Y así fue.

## Significado de Amauta y del cine de los años 30

El período del cine mudo y las primeras experiencias sonoras se desarrollaron en el país con la precariedad y la improvisación típicas del arrojado voluntarismo amateur. En el afán de enfrascarse en la aventura del cine, sus responsables no se detuvieron para analizar la factibilidad del empeño o la consistencia del mercado. Manuel Trullen, Francisco Diumenjo y otros, deseosos de profesionalizar sus actividades técnicas, alentaron entonces la idea de la creación de una industria cinematográfica en el país. Para ello se requerían equipos modernos, personal técnico, estrellas y, claro, inversiones, esas fuentes de financiamiento estables sin las que el cine no puede existir.

El capital llegó de los hermanos Varela La Rosa, industriales en el ramo de la electricidad, que aspiraron a lograr, en un plazo breve, la instalación industrial que, por prueba o error, se perfeccionase paulatinamente, adquiriendo la experiencia y los equipos necesarios para hacerla competitiva, incluso en mercados extranjeros.

Y en efecto, los resultados inmediatos fueron auspiciosos. La prensa comentó que las cintas de Amauta Films fueron mejorando su calidad fotográfica y de sonido aunque no dejaron de anotar la escasa originalidad de tramas endebles y situaciones argumentales manidas.

Poseídos por la ideología y fascinados por la mitología de los estudios norteamericanos, los responsables de Amauta constituyeron los propios y se lanzaron a una producción febril, con personal contratado y dispuestos a igualar la calidad de la producción extranjera. Muy pronto se vio que la aspiración era incompatible con los recursos disponibles y con la estrechez de un mercado que fue perdiendo vitalidad. En efecto, los equipos importados que eran indispensables para la actividad de la compañía, requerían de costos de operación desmesurados. Y entonces el amateurismo repudiado se infiltró en diversas formas, sobre todo cuando hubo necesidad de inventar una tecnología nacional hecha de composturas rápidas en equipos de segundo uso y la incorporación de dispositivos técnicos de hechura criolla. El trabajo en el laboratorio se hizo muchas veces usando una bañera para el revelado.

El mercado limeño tampoco fue un aliado para el desarrollo de la idealizada industria. En buena medida debido a la opción genérica adoptada, las cintas de Amauta se dirigieron a un auditorio obrero, de artesanos, migrantes y de pequeña burguesía que realizaba trabajos dependientes. Ello recortó las posibilidades para la distribución de las películas en las salas de cabecera del centro de la ciudad, identificadas con el cine hablado en lenguas distintas al español.

La programación de las cintas de Amauta en las infaltables salas de Breña (Capitol), Barrios Altos (Apolo o Delicias) o en zonas tradicionales y en paulatino deterioro del centro de Lima, como Chirimoyo o Malambo, demostraron que las películas no tuvieron como destinatario principal al auditorio de comerciantes, profesionales o empresarios que radicaban en el sur de la ciudad, en nuevos distritos, o que frecuentaban, por motivos de trabajo, la Plaza San Martín y el Jirón de la Unión, ubicados en la zona neurálgica del comercio y las finanzas de la capital, y que conformaban el sector social que concentraba el mayor poder adquisitivo y mostraba mayor asiduidad en la asistencia al espectáculo fílmico.

Fueron películas para "cines de barrio", que eran parte del escenario que se reflejaba en la pantalla. En ellos, los "guapos" y los "gallos" prolongaban su educación sentimental y social. En sus butacas se conquistaban la fantasía, la piel femenina y se lograba la experiencia inefable de sentir intimidad en medio de la colectividad. En el cine de Breña o en el de Barrios Altos, frente a películas que magnificaban lo que no era más que un minucioso inventario de ambientes cotidianos y familiares, los empleados endeudados, los obreros agotados, los migrantes mal acogidos por la ciudad, las futuras madres con esposos huidizos o novios esquivos, podían sentirse parte de un conjunto cálido y enfervorizado, de una comunidad acogedora, de un todo social que, durante hora y media, aparecía sin diferencias ni jerarquías, exhibiéndose compacto, sólido, sin fisuras.

Cines de barrio que cincuenta años después serían devastados por la experiencia privadísima y excluyente de la contemplación del vídeo y la televisión.

Las demás compañías productoras surgidas en esos años finales de la década de los treinta tuvieron semejantes pretensiones y dificultades. Proppesa, la más importante de ellas, inició la construcción de estudios donde buscaba hacer películas de manera continua, único modo de lograr la homogeneidad en el producto y el consistente interés del espectador. Sin embargo, la compañía no llegó a estrenar su tercera cinta, luego del fracaso de las dos anteriores.

En todos los casos, la existencia de las compañías productoras encontró una justificación en la necesidad de competir con las películas que venían del exterior, creándose la convicción de que mostrar hechos, gestos y costumbres nacionales fundaba una forma de expresión fílmica peruana, lo que ya de por sí era signo de progreso y modernidad. El poder lucir un cine propio, con lo que suponía ello de posibilidades de desarrollo tecnológico y de afirmación de identidad, era un motivo de orgullo. El próximo paso, pensaron los productores, era exportar las cintas a mercados ávidos de color local.

No calcularon que algunos países contaban ya con una producción regular de cintas nacionales y habían recurrido al proteccionismo, a los aranceles elevados para el cine competitivo.

Si, según se afirma, algunas películas de Amauta lograron exhibirse en países de América Central, fue como consecuencia de su casi inexistente producción nacional. Pero allí no se encontraban los mercados que hubieran podido compensar la fragilidad y escasa envergadura del nuestro. Ni, mucho menos, los que hubieran podido garantizar la continuidad de la producción y de las ventas al exterior.

Pero la pretendida competencia con el cine mexicano no se intentó liberando a la producción nacional de la preocupación del calco o la transcripción de situaciones y argumentos. No se logró, por ejemplo, la creación de un género nacional equivalente al que Brasil conoció como *chanchada*, creado a partir de música y anécdotas típicamente cariocas. Y aun cuando los fragmentos de las películas de la época que se conservan mantienen un acento inconfundiblemente limeño o regional, ofreciendo detalles de una geografía y un modo de ser que se imponen gracias al contenido objetivo de las imágenes, en su conjunto la producción fue mimética y apegada a cánones genéricos. Si el contacto entre el cine peruano y el público al que se dirigió fue estrecho, éste cesó sin nostalgias apenas se avizoraron dificultades. Y no hubo segunda oportunidad para el éxito de Amauta. El público prefirió seguir y apoyar al cine mexicano, que le ofrecía similares fórmulas, pero mejor acabadas.

Amauta erró al adoptar la creencia de que su éxito era un triunfo absoluto y no el punto de partida para la construcción de una fisonomía y una personalidad propias.

La idea del cine en el Perú de los años 30 fue deductiva, de un estilo tomado en préstamo a corto plazo, producto no de la difusión cultural, la curiosidad científica, el afán pionero, el requerimiento del mercado o consecuencia de un "estado de las cosas" en el orden del equipamiento o la

especialización profesionales. Si películas como *El niño de la puna* o *El vértigo de los cóndores* significaron pérdidas que trajeron consigo la disolución de las compañías productoras fue debido en buena medida a la desproporción entre intenciones y resultados. La cinta de Roberto Saa Silva pretendió competir nada menos que con las películas de aviación norteamericanas y para ello filmó planos desde el aire, rodados por pilotos de exhibición. Intentó incluso el uso de transparencias para dotar de espectacularidad a algunas imágenes. Sin embargo, el carácter paupérrimo de la producción, las situaciones inverosímiles, la fotografía opaca y el sonido inaudible —al decir de los comentaristas de la época— acabaron con las expectativas y condenaron a *El vértigo de los cóndores* al olvido. Este ejemplo es significativo de aquello que falló y que no se tomó en cuenta.

Se ignoraron a menudo las condiciones reales de la producción en el país. Argumentos hechizos y situaciones copiadas sólo podían dar lugar a un pastiche de industria.

Y sin embargo, se extendió la ilusión de que, con esas condiciones, todo era factible y que el público podía pasar por alto muchas imperfecciones a cambio de ver sus barrios y calles en la pantalla. No ocurrió eso. Y no hubo tiempo para despejar la ilusión.

¿Representó ese repentino brote de la producción cinematográfica peruana, a partir de 1937, una época de oro? ¿Significaron acaso esa veintena de películas una etapa particularmente rica e inmejorable de nuestro cine?

La respuesta es negativa. En primer lugar, porque hablar de una época de oro supone señalar una etapa especialmente fructífera al interior de una continuidad. La producción fílmica en el Perú jamás adquirió la regularidad que hubiera podido hacer resaltar los méritos de las cintas de Amauta.

Pero también debido a que la propuesta de la compañía no logró madurar. Ni su imaginería populista, ni sus objetivos de producción pudieron arraigarse, crecer y tornarse influyentes. Después de todo, las épocas de oro generan clásicos y una de las características de lo clásico es erguirse como modelo, como objeto digno de ser imitado, citado, repetido.

Pasada una década, el modelo de Amauta aparecía ya como envejecido, fechado, expresivo apenas de un aire popular de los años que vieron la desaparición de las variedades en los escenarios teatrales y la irrupción en fuerza de la radio.

La de Amauta no fue una época de oro. Fue una inversión consistente y persistente que un fenómeno drástico de carestía y concurrencia llevó al eclipse total. El auge de Amauta fue el brote inesperado que irrumpió en la crisis y desembocó en otra crisis: ese estado crónico, esa condición de la existencia de nuestro cine.

La desaparición de la empresa trajo consigo un efecto conocido: las estrellas volvieron a sus teatros y se aprestaron a ingresar a otro medio de comunicación; los técnicos y realizadores sobrevivieron haciendo trabajos menores, documentales, noticiarios. Un proyecto, en suma, se fue a pique.

Sus promotores se equivocaron al pensar que bastaba con una organización empresarial —la sociedad anónima, con personal estable y actividad continua— y la ilusión de la industrialización, para sacar adelante una producción competitiva del producto importado. Sin contar con equipos ni mercados —el éxito de algunas cintas de Amauta se explicó sobre todo por su bajo costo, lo que le permitió recuperar la inversión en las salas de la costa peruana— el cine peruano de los años treinta estuvo confinado a una modalidad artesanal de producción que impidió que sus cintas pudieran medirse en igualdad de condiciones con la producción industrial de otros países. Las evidencias de la inferioridad acabaron con cualquier ilusión.

## Antonio Wong Rengifo

Luego del fallido intento de filmar un largometraje en Arequipa, llevado a cabo por Alberto Santana en 1930, no se registraron otras experiencias fílmicas en el interior del país distintas de las que emprendió en la ciudad de Iquitos, en la amazonia peruana, el fotógrafo Antonio Wong Rengifo.

Periodista y músico, Wong Rengifo se vio atraído por la práctica de la fotografía y luego por la realización cinematográfica, a la que accedió registrando hechos de la vida cotidiana ocurridos en la capital del departamento de Loreto. Sus vistas, filmadas a partir de 1932, fueron agrupadas por Wong en una serie de siete cortometrajes que se fueron exhibiendo hasta 1934 con el título genérico de *Revista Loretana*.

En 1936 rodó un largometraje, *Bajo el sol de Loreto*, que desarrollaba una trama que tenía como protagonistas a personajes arquetípicos tradicionales de la región, como el caucchero y los indígenas. La cinta sólo se exhibió en Loreto.

Wong Rengifo prosiguió su carrera con la realización de documentales como *Luces y sombras de Loreto* (1941), *Policromía amazónica, Amazonia peruana* (1949), *Conozca Loreto* (1950). [12]

Wong estuvo más cerca a la personalidad del pionero que cualquier otro hombre de cine peruano. A fuerza de entusiasmo y con un mínimo equipo, logró desarrollar una actividad inédita en su ciudad natal. La curiosidad que despertó el empeño y la buena voluntad de los exhibidores frente al carácter insólito de sus películas, le permitieron mantener una vigencia que se prolongó por algunos años, aun cuando su producción fue intermitente.

Inventor de su propia tecnología, Wong, al parecer, renunció a la pretensión de que sus cintas se proyectaran fuera de su lugar de origen. Ignoramos si recuperó los gastos de la producción y si todo su empeño no fue otra cosa que la manifestación de su testarudez y pasión. En cualquier caso, su existencia revela el carácter larvario de casi todos los intentos de lograr una producción fílmica permanente en el Perú.

El que el inicio de su actividad casi se superponga en el tiempo a la de Amauta Films, y que aparezca cuando la producción muda se había clausurado, no quiere decir que entre una y otra existiera alguna vinculación o influencia. Ellas fueron experiencias sucesivas que nacieron, se alimentaron y murieron encerradas en ellas mismas y adoleciendo de sus propias circunstancias, aisladas una de la otra e ignorantes de los progresos o carencias ajenas.

Wong no recogió las enseñanzas de Santana, así como Trullen, Diumenjo, Villarán o Salas desconocieron lo que Wong había logrado en Iquitos. A su vez, Trullen fue una suerte de nexo entre el último cine mudo hecho en el Perú y el cine sonoro posterior, pero el aprendizaje que obtuvo de la época silente tuvo que adecuarse, desde cero, a las exigencias del sonido y del trabajo en estudio que caracterizó a Amauta.

Cada período de la producción cinematográfica en el Perú, cada intento de realización, fue como un proyecto naciente, incapaz de aprovechar las experiencias técnicas o expresivas del pasado. A pesar de que tanto en la década de los veinte, como en la de los treinta, y luego en las de los sesenta y setenta, el cine peruano se preocupó de dilucidar asuntos de interés común aún no resueltos, como el trabajo sobre los géneros o la adecuación de esquemas narrativos de eficacia probada a los temas y ambientes conocidos y cercanos al público, la reflexión en torno a ellos debió iniciarse en cada oportunidad como si nunca antes se hubiera intentado. El resultado fue que los logros de entonces no fueran los de ahora y que las carencias, omisiones o errores de antes, volvieran a repetirse. [13]

# Notas

1 La información sobre el comercio cinematográfico en los años treinta está tomada en su mayor parte de *El anuario cinematográfico 1941*, editado por la Asociación de Exhibidores Cinematográficos del Perú.

2 Según testimonio de Julio Barrionuevo, electricista, camarógrafo y sonidista de varias películas de Amauta Films. Consignado en el programa de mano editado por la Asociación de Cineastas del Perú, con ocasión del Festival Nacional de Cine realizado en setiembre de 1985.

3 Jorge Basadre. *Historia de la República del Perú*, tomo XVI. Lima, Editorial Universitaria, 1970; página 193.

4 Ricardo Villarán Godoy fue autor de 17 piezas teatrales: *Los hijos mandan, A cartas vistas, Sangre gris, La que no perdonó, Un hombre inmoral, Llevar la contraria, Lengua larga, La falsa huella, El hogar alquilado, El naufragio del Trifón, Muñecas de trapo* (escrita en colaboración con E. González Cadavid), *Del mismo tronco* (en colaboración con José Luis Villarán), *Humos y humoradas, John Munay, La mujer que pecó, Polilla* y *El demonio de la guarda*. Algunas de ellas fueron representadas en Buenos Aires y Madrid. También fue periodista en el diario *La Prensa* y en la revista *El Hogar* de Buenos Aires y en *El Comercio* de Lima. Al respecto ver el artículo de Guillermo Ugarte Chamorro, *Ausencia de Ricardo Villarán, autor teatral peruano*, en *El Comercio* del 20 de mayo de 1960, página 16.

5 Desiderio Blanco, Isaac León y Pablo Guevara. "El realizador frente a su obra". En: *Medios*, revista del Centro de Teleducación de la Universidad Católica. 1977. Lima.

6 Fueron las emisoras OAX. 4B y la radio del Estado OAX. 4A las primeras en incluir música criolla en sus programaciones habituales. Ello ocurrió hacia 1935, apenas dos años antes de que Amauta Films iniciara sus actividades. Elencos y conjuntos criollos fueron convirtiéndose progresivamente en presencias asiduas de los programas especializados. No sucedió lo mismo con los solistas, debido a que

mantenían cierta resistencia a enfrentarse con las peculiaridades de la tecnología de ese medio de comunicación. Al respecto ver: José Llorens Amico, *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos. 1983.

7 César Pacheco Vélez. *Memoria y utopía de la vieja Lima*. Lima. Universidad del Pacífico. 1985.

8 Jorge Miguel Couselo. *Informe sobre el cine argentino mudo*. Folleto Mimeografiado. Ponencia en el "Seminario sobre el cine olvidado de América Latina". México. Junio de 1982.

9 Colonial Films fue resultado de la asociación de los empresarios Antero Aspíllaga, Pedro Burbank, Oscar Aspíllaga y Hernán Moscoso. La sociedad se liquidó como consecuencia del fracaso comercial de *El niño de la puna*, su única producción.

10 Productora Peruana de Películas (Proppesa) tuvo como socios a Teófilo Fiege, Luis Iturriaga y Pedro Cáceres.

11 En *Voces en Ondas* No. 41. Lima. Página 3.

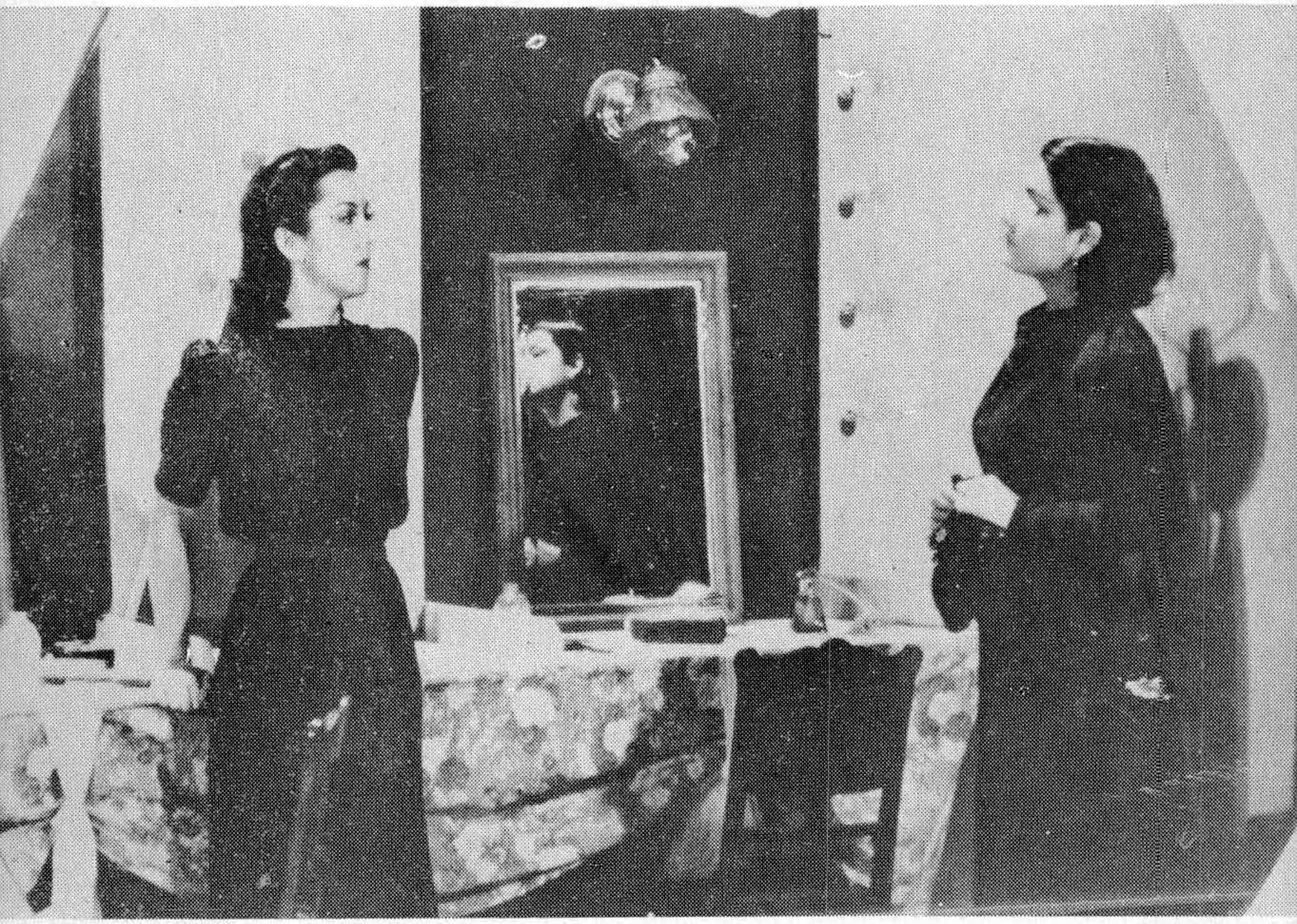
12 La única información disponible sobre la labor de Antonio Wong Rengifo la ofrece Joaquín García en *Rasgos históricos del cine en Iquitos y en la región*, publicado en *Shupihui*, revista del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, No. 18, Volumen 6. Iquitos. Abril—junio de 1981.

13 La región amazónica fue escenario también de *The Yagua*, última película rodada por el notable cineasta norteamericano de origen húngaro, Paul Fejos (1897—1963). La cinta se filmó en el curso de una larga expedición que partió del Cusco con fines de investigación antropológica, financiada por el magnate Axel Wenner—Gren. La estadía de Fejos entre los miembros de la tribu Yagua, que habitan en los afluentes del Amazonas, al este de Iquitos, duró cerca de un año, entre 1940 y 1941.

Diez años antes, en 1931, el Marqués de Wavrin dirigió y fotografió un documental llamado *Au Pays du Scalp*, crónica de un viaje desde las Islas Galápagos, en Ecuador, hasta Cusco, atravesando territorio amazónico. Contó con la colaboración de Alberto Cavalcanti en el sonido y la edición. La producción francesa fue de las compañías Tobis y Klang Film.

El plantel de Amauta Films (de derecha a izquierda):
Lila Cobo, Francisco Diumenjo, José Luis Romero, no identificada, Ricardo Villarán,
Sra. Ortiz de Pinedo, Manuel Trullen

Ventura López Piris y Oscar Ortiz de Pinedo en *Almas en derrota* de Sigifredo Salas



Carmen Pradillo
(izquierda)
estrella de Amauta Films

# Capítulo III
# Tres décadas en el desierto: años cuarenta,cincuenta y sesenta

## Los años cuarenta

La clausura de la experiencia de Amauta, si bien disgregó a algunos de sus protagonistas, no generó una diáspora. Técnicos y realizadores, habituados al oficio cinematográfico, alentaron las esperanzas de continuar en actividad. Ni la presión de la realidad les hizo abandonar la idea de que la industria del cine era necesaria, posible y factible, luego de que las malas épocas de la guerra y la escasez de insumos acabaran y la coyuntura volviera a ser favorable. Mientras tanto era preciso equiparse para recibir preparados los buenos tiempos.

Esta afirmación de voluntarismo y necesidad de supervivencia marcó la década de los cuarenta.

Así, el *factótum* de Amauta Films —que por entonces subsistía como empresa dedicada al negocio de la distribución de cintas extranjeras, principalmente mexicanas— Felipe Varela La Rosa intentó regresar a la producción, para lo que formó la empresa Nacional Films del Perú, asociándose con Ismael Bielich, Kurt Hermann y Federico Uranga. En el distrito limeño de Barranco, emprendió la instalación de estudios y laboratorios con los que se propuso prestar servicios a empresas que intentaban probar la eficacia del aún incipiente negocio de la publicidad fílmica y mantenerse en la producción de noticiarios y documentales.

En la nueva experiencia apareció acompañado por Kurt D. Hermann, director de producción de la nueva compañía, Guillermo Garland y por los técnicos Pedro Valdivieso y Julio Barrionuevo, responsables de fotografía y sonido que habían iniciado su carrera en Amauta.

La primera cinta producida por Nacional Films fue un largometraje documental sobre el conflicto fronterizo entre Perú y Ecuador ocurrido el año 1941. Su título fue *Alerta en la frontera*. Lo dirigió Kurt Hermann, con foto de

Trullen y Valdivieso. La Junta de Censura prohibió la cinta, alegando las misma razones de inoportunidad para las relaciones exteriores del país que se habían sustentado años antes para imponer el veto definitivo a *Páginas heroicas.*

Al parecer, la interdicción frenó el impulso de Varela La Rosa, que no produjo ningún otro largometraje, decidió retirarse del cine y vendió su participación en la sociedad a su hasta entonces socio minoritario, Federico Uranga, un agricultor e industrial que tomó el control de la compañía hacia 1945. Varela La Rosa murió en setiembre de 1955.

Kurt Hermann, por su parte, dirigió el largo documental *La vida del cadete peruano*, entre 1941 y 1942, con foto de Trullen, para Cinematográfica Heraldo.

En 1945 se hizo la siguiente película de la empresa, que fue más bien el producto de la prestación de sus servicios técnicos. En efecto, la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) contrató al personal y equipos de Nacional Films para que le prestaran apoyo técnico en el rodaje de su producción *La Lunareja*. Se encargó de la dirección al diplomático y dramaturgo Bernardo Roca Rey (Lima, 1918), conspicuo miembro de la AAA, institución fundada en 1938 por un grupo de diletantes limeños.[1]

Nada hubo en *La Lunareja* —adaptada de una de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma— que pudiera vincularse al populismo del cine peruano previo. Por el contrario, se revelaba la voluntad de lograr un producto ajeno a cualquier efusión criolla y apto para ser mostrado en festivales del exterior. Y sin embargo, el criollismo, en su acepción más añeja, marcaba el intento.

La cinta fue el cabal reflejo del espíritu de la institución productora, que agrupaba a jóvenes de la sociedad limeña dispuestos a ejercer las prácticas de una Cultura con mayúsculas, representando a los clásicos del teatro, intentando la danza y las bellas artes. En *La Lunareja* se hacía la apología de los criollos independentistas, de aquellos hijos de españoles nacidos en el Perú que adoptaron las ideas emancipadoras durante la guerra de liberación del dominio de la Corona Española.

La protagonista, "moza de rompe y raja", blanca e indómita, erguida, terca y limeña, era casi la representación ideal de un "modo de ser": el de esa clase dirigente, culta y apegada al terruño, amante de la ilustración, capaz de liderar un modelo de desarrollo nacional que fuese liberal en lo político y económico y cosmopolita y permeable en lo cultural. Rasgos distintivos irrenunciables para una élite dirigente, condición a la que aspiraban varios de los integrantes de la AAA, descendientes de las familias que habían gobernado la Nación o modelado la opinión pública en el Perú republicano.

El lustre señorial que el concepto de criollo adquiría en *La Lunareja* era casi un programa opuesto a la acepción agitada, dicharachera, popular o clasemediera que se expresaba en las cintas de Amauta y epígonos.

Seriedad, corrección técnica, sosegado desarrollo narrativo, actuaciones comedidas y ajustadas, pretensión de evocar una época pretérita luciendo recursos de ambientación de calidad superior al promedio. La historia como garantía de solvencia cultural. Esa fue la voluntad que dio forma a *La Lunareja*.

No obstante, los resultados de la película dejaban que desear. La seriedad en el tratamiento se confundía con la rigidez y el acartonamiento; algunos actores equivocaban la sobriedad mutándola por la pose y el gesto declamatorio. La puesta en escena desfallecía a menudo y la imagen parecía el resultado de arduos trabajos de arqueología escenográfica. Destacaban sí los actores María Rivera y Ricardo Roca Rey, que suplían con presencia o fotogenia los inconfundibles acentos teatrales de su fraseo y entonación.

Una aceptable acogida del público —se mantuvo dos semanas en el céntrico Cine Metro— y el apoyo decidido de la prensa, fueron los resultados de esta única experiencia fílmica de la AAA que, en 1948, volvería a apoyar la realización de una película, esta vez de corto metraje. *El balcón de la libertad*, dirigida por César Miró, contó con el apoyo de la utilería y actores del elenco de la Asociación de Artistas Aficionados. Con foto de Trullen y producción de Huascarán S.A., la cinta era la reconstrucción, de pretensiones facsimilares, de la sesión en la que el Himno Nacional del Perú se cantó por primera vez.

Dos categóricos fracasos de público y opinión cerraron la actividad fílmica de Nacional Films en el campo del cine de ficción. Adquirida por Alejandro Salas en 1947, la compañía inició ese mismo año la producción de *Cómo atropellas Cachafaz*, una comedia que empezó a rodarse teniendo como director al distribuidor y exhibidor español Venancio Rada, relevado posteriormente por César Miró, que culminó la cinta.

César Miró (Lima, 1907), novelista, compositor y periodista, radicó algunos años en Los Angeles, donde se vinculó con la industria del cine. Desde allí enviaba notas sobre actores e incidentes de Hollywood para el diario *El Comercio*. También actuó como asesor técnico en los estudios San Miguel de Buenos Aires, en 1944. Con estos créditos, su debut en el cine nacional pareció auspicioso. No obstante, la exhibición de *Cómo atropellas Cachafaz*, el primer largo dirigido por él, dejó resultados comerciales calamitosos y algunos diarios calificaron la cinta como absolutamente defectuosa. Igual escasa fortuna tuvo *Una apuesta con Satanás* (1948), una comedia que fue su segundo y último largometraje.[2]

Los sucesivos fracasos comerciales disuadieron a Nacional Films de intentar el rodaje del argumento de Julio Alfonso Hernández, *Una tormenta en dos gotas de agua,* un proyecto que se encontraba esperando turno de producción. A partir de entonces, y hasta 1950, año de su liquidación, la empresa se limitó a la confección de noticiarios.

A su turno, dos importantes empresarios cinematográficos, Jorge Cárcovich y José Poblete, ambos dedicados a la exhibición, se asociaron con algunos colegas como Teófilo Fiege, Luis Bolaños, Américo Verme, José Bolívar, Aurelio Costa Vaccaro, Antonio Drago, Enrique Alexander, J.L. Barandiarán, Segundo Boy Mercado, con el propósito de financiar la realización de largometrajes, para lo cual constituyeron Productora Huascarán.

La sociedad pretendió reeditar la fórmula que impulsó la realización de buena parte del cine mudo hecho en el país. Los exhibidores aspiraban a convertirse en productores de los filmes que luego sus salas programarían. Si el negocio marchaba, los costos de producción se resarcirían con rapidez y el margen de las utilidades no tendría que ser compartido con las poderosas distribuidoras foráneas que se llevaban la parte del león en su relación con los exhibidores, exigiéndoles considerables porcentajes de participación por el uso de las películas de su propiedad.

Como no podía ser de otra manera, la instalación de Huascarán exigió las cuantiosas inversiones usuales en estudios y equipos, indispensables para llevar a cabo el proyecto proclamado por la empresa: la realización de cuatro películas de ficción anuales, amén de cortos documentales y noticiarios.

Manuel Trullen y el sonidista Alfonso Rouillón fueron contratados para la realización del primer proyecto que fue *Penas de amor* (1944), sobre la que se proyectaba la sombra de Amauta Films.

En efecto, fue Ricardo Villarán (en un *rentré* que fue también despedida del cine) el encargado de volver a lograr la fusión del folletín —a cargo de la pareja de amantes sobre la que se cernían las penas, conformada por Jorge Escudero y la cantante Ada Marvel— con la comedia musical y el sainete, debidos a Edmundo Moreau y Paco Andreu. En este caso, el atractivo de la cinta era una seguidilla de canciones y melodías de diversos ritmos grabados por el técnico Rouillón. La cinta tuvo una discreta pero aceptable acogida, lo que no ocurrió con *A río revuelto* (1945), una comedia escrita por Ricardo Villarán y dirigida por el chileno Luis A. Morales.

Festiva y costumbrista, *A río revuelto* aparecía plagada de escenas de novilladas y peleas de gallos, momentos de efusión jaranista que buscaban revivir la fórmula, ahora sí extinguida, de Amauta Films.

Huascarán clausuró sus actividades en la producción de largometrajes al percibir que ellos no redituaban los montos que pudieran justificar sucesivas reinversiones de capital.

Las insatisfactorias experiencias de Nacional Films y Huascarán abrieron un largo paréntesis de inactividad, diez años durante los que no se realizó ningún largometraje en el país.

## El comercio cinematográfico durante los años 40

El auge del cine mexicano, que empezó a ser importado por más de una compañía distribuidora, y la consolidación de un sistema de exhibición en dos períodos temporales —el estreno de una película en salas céntricas y luego su traslado a los circuitos de "cines de barrio"— fueron los rasgos que caracterizaron al comercio cinematográfico durante los años 40.

El distribuidor Eduardo Ibarra fue el responsable de la expansión del cine mexicano en el Perú. Su sagaz labor comercial no sólo logró que cintas hasta entonces marginadas de las salas del centro de la capital lograran programarse con éxito en ellas; consiguió también que las salas provincianas se convirtieran en un mercado cautivo para sus importaciones. La acogida popular a tales cintas —masiva hasta el punto de hacer tambalear el asentado dominio norteamericano— le generó instantáneos competidores.

Muy pronto, Cinematográfica del Pacífico de Enrique Alexander, J. Calero Paz, Peruvian Films y Distribuidora Libertad, todos distribuidores nacionales, incluyeron en sus programas de adquisición a los tan solicitados títulos mexicanos. Sin embargo, hacia 1947, el cine norteamericano había restablecido su dominio sobre el mercado.

No logró semejante expansión en nuestro mercado el cine argentino, pese a que en 1943 se inauguró la distribuidora San Miguel del Perú, dependiente del Estudio San Miguel, una de las más importantes productoras argentinas. Otras compañías argentinas como Lumiton, Emelco, Efe, distribuyeron a través de Films Internacional, pero con un acceso restringido a las salas cinematográficas. Tampoco el cine español pudo mantener una presencia en el mercado local. La distribuidora Cinematográfica Hispano Americana S.A. que importaría las cintas de Suevia Films del español Cesáreo González, resultó un proyecto frustrado en forma prematura.

La práctica iniciada por la Metro Goldwyn Mayer de poseer una sala de cine con el fin de exhibir sus exclusividades fue imitada por otra compañía norteamericana, Warner Bros., que tuvo a su disposición, desde 1943, el cine Central. Lo mismo ocurrió con la Paramount, que arrendó un cine en el distrito limeño de Barranco. Esta práctica se prolongó hasta fines de los años 60, cuando las compañías norteamericanas decidieron evitar el costo fijo generado por la conducción de una sala y se deshicieron de los cines arrendados. La Metro Goldwyn Mayer, no obstante, mantuvo en propiedad el Cine Metro hasta fines de los años ochenta, cuando lo vendió a una empresa de distribución ajena a la industria norteamericana.

Múltiples salas de barrio o de segunda visión comenzaron a edificarse durante la década en todos los distritos de Lima y en el interior. En esos cines el público podía encontrar una programación variada, pues las películas se sucedían en el cartel con mucha frecuencia, incluso diariamente, como para satisfacer la demanda reducida del vecindario afincado alrededor de la sala. El costo reducido de la entrada reflejaba también la característica de utilidao residual propia de la explotación extemporánea de las películas. Eran épocas en las que el público podía esperar que la cinta llegara al barrio para acudir a verla. La publicidad no había logrado aún imponer en los espectadores la necesidad y la urgencia de consumir con avidez los filmes "de moda".

La fórmula obtuvo respaldo y en los años cuarenta prosperaban en los diversos distritos de Lima muchos cines de "segunda", como el Palermo y Splendid de Julio Riva e Hijos; el Nacional y el Montecarlo de Enrique Adolph; el Astor de A. Fernández; el Capitol (fundado en 1930) y el Rímac de Manuel Edelman; el Colina de la empresa Jean Conia; el Azul, Monumental y Fantasía de José Poblete; el Ollanta de Juan Lay; el Royal y Rambla de Enrique Alberti; los Omnia de Lima, Chosica y Matucana y el Central de Chosica de Amador Véliz; el Rialto de la empresa Canal hermanos; el Brasil, Florida y Gardel, salas del barrio de Magdalena de los hermanos Figari; el Odeón de J. Codalú; el Astral de Nicolás Yovanne; el Perricholi de la Empresa de Teatros y Cinemas.

Algunos subsisten aún. La mayoría desapareció como culminación de un proceso de deterioro que fue haciéndose notorio en las décadas siguientes.

## El noticiario nacional

Un decreto del 14 de julio de 1944, suscrito por el Presidente Manuel Prado, se convirtió en la primera norma legal dictada para promover la producción cinematográfica en el Perú. El dispositivo pretendía fomentar la realización de un noticiario nacional, de periodicidad semanal, y de documentales que debían exhibirse en forma obligatoria en todas las salas del país.[3]

El nuevo sistema de producción se financiaba mediante una suerte de arrendamiento obligatorio de las cintas a los exhibidores. La tarifa o merced conductiva que debían abonar los propietarios de las salas se fijaba en una escala que guardaba proporción con el valor de las localidades vendidas. Los empresarios, por supuesto, trasladaron el monto del alquiler al valor de la entrada al cine y fueron los asistentes los que terminaron financiando la producción de los noticiarios nacionales.

De acuerdo al sistema diseñado, los recursos abonados por los exhibidores eran distribuidos por la caja fiscal entre las empresas a las que se les encomendaba la realización de las cintas.

Los productores eran remunerados por el Estado con tarifas determinadas de acuerdo al metraje del filme acogido al régimen. Los temas y asuntos de los cortos y noticiarios eran señalados por el Ministerio de Gobierno y Policía, según el rol de prioridades e intereses del gobierno, que se encargaba también de controlar y aplicar el sistema de promoción. Designaba igualmente a las empresas productoras que debían realizar el Noticiario Nacional.

La ley encargaba a la dependencia administrativa a mantener un registro de la producción cinematográfica con el fin de organizar la aún inexistente Filmoteca Nacional. Curioso sistema éste, que reservaba la promoción del cine a una dependencia del Poder Ejecutivo encargada de controlar el orden interno.

Al cabo de poco tiempo, todo el sistema se desplomó. Los exhibidores empezaron a abonar con retraso los fondos, de los que iba apoderándose la caja fiscal. Se llegó al extremo de dejar impagos a los productores que habían cumplido con entregar las cintas encomendadas.

En 1949, el Estado se vio en la necesidad de suspender las cobranzas coactivas a las salas deudoras —las que arriesgaban la liquidación o la quiebra— y rebajar el monto de su acreencia en una tercera parte del total insoluto.

Con esa decisión, el Estado se convirtió de pronto en productor, vía subsidios, de noticiarios y documentales. Pero la estrechez fiscal no permitió que la situación se prolongara por mucho tiempo más. El Estado, sin embargo, siguió apoderándose de los recursos destinados al cine. En 1953, las salas entregaron al fisco tres millones de soles, de los cuales sólo la sexta parte llegó a manos de los productores. Se les canceló entonces con Bonos del Estado, redimibles con dificultades y retrasos.

En julio de 1954, la Dirección de Informaciones del Perú ordenó la paralización de la producción del Noticiario Nacional que, a esas alturas, se había convertido en fuente de ingresos de sólo unas pocas pequeñas empresas productoras, beneficiadas con prebendas estatales.

El gravamen destinado a la promoción de las películas informativas, que había sido convertido en un impuesto fijo sobre el precio de la entrada —conocido como el impuesto de los 10 centavos— se mantuvo hasta 1957, pese a que la producción era ya inexistente. Su objetivo había quedado absolutamente desvirtuado.

El público pagó el tributo y el Estado lo cobró durante trece años. Sin embargo, en el trayecto, muchos productores fueron excluidos del sistema. El impuesto sólo alimentó la voracidad fiscal.

Durante el período en que el régimen de promoción se mantuvo vigente, los equipos técnicos sobrevivientes del auge de la producción de fines de los años 30, se volcaron a la realización de los noticiarios. Entre 1944 y 1951, el personal de las antiguas Amauta Films o PROPPESA se mantuvo ligado al cine gracias a ellos. Así, Sigifredo Salas fungió de director de producción de Perú Sono Films, empresa de Enrique Bermúdez. Montajista de la sociedad fue Armando Guerrini, otro veterano de Amauta. Productora Huascarán contó con Trullen y el sonidista Alfonso Rouillón, sostenes del Noticiario Nacional, y tuvo a Eduardo Tellería como editor, quien posteriormente fue responsable del Noticiario Perú, que se realizó hasta 1986.

Se constituyeron empresas que mantuvieron en esa década de sequedad la práctica del cine profesional en el Perú. Entre ellas figuraron Leo Films de Víctor León, Noticiarios Nacionales de David Carneiro, y Artistas Cinematográficos de Franklin Urteaga.

Los documentales hechos por ellos fueron el testimonio fílmico de importantes acontecimientos de la historia peruana ocurridos durante el período de su realización. El acceso al gobierno del Frente Democrático presidido por José Luis Bustamante y Rivero, su posterior crisis, el golpe de Estado y los años de la dictadura de Manuel Odría fueron algunos de los

episodios que quedaron registrados. Más allá del carácter oficial del empeño, lo que importa en esas cintas es el contenido de unas imágenes que esperan aún una labor de restauración y archivo.

## Los Estudios Ratto

Quizá el más patético ejemplo de la confusión de algunos de los empresarios de la época acerca de las dimensiones reales de nuestro mercado, de las escasas posibilidades que ofrecía para la industria fílmica, y de la forma en que la ideología de los grandes estudios influyó en ellos, fue el de Carlos Ratto.

Industrial próspero, Ratto decidió construir un pequeño Hollywood en la localidad limeña de Ate. En una finca de varios miles de metros cuadrados erigió, a mediados de los años 40, un estudio de proporciones, con sets y equipos de filmación y laboratorio. El proyecto, claro, era iniciar el rodaje inmediato de películas de largometraje que pudieran venderse en toda América Latina, compitiendo en pie de igualdad técnica y de calidad con el cine mexicano o el argentino. La infraestructura la obtuvo importando valiosos equipos o adquiriendo algunos de los que habían pertenecido a Estudios San Fernando, un fallido proyecto empresarial de Guillermo Garland y Rómulo Sessarego.

Ratto y su socio minoritario José Dapello, contrataron al director chileno de origen italiano Eugenio de Liguoro para que asumiera la responsabilidad de la producción futura de los estudios y fungiera de director de los proyectos. El dispendio se impuso; grandes nombres de estrellas norteamericanas se barajaron para encabezar los repartos de los filmes, al tiempo que las deudas de Ratto iban haciéndose cuantiosas.[4]

Al cabo de pocos meses, Ratto despidió a de Liguoro, al que sentía incapacitado para estar al frente de una empresa de tanta importancia. Los meses y años pasaron y la producción no podía iniciarse. Las exigencias derivadas del vencimiento de las obligaciones se fueron haciendo perentorias y lo único que producían los Estudios Ratto eran ilusiones.

Ocurrió un curioso fenómeno: cuanto más apremiante se tornaba la situación, mayores declaraciones de optimismo ofrecía aquí y allá el productor. Como si las palabras pudieran realizar el angustiado exorcismo de la realidad.

Ratto postulaba que las únicas condiciones para la existencia profesional del cine peruano eran la industrialización y la producción en serie, capaces de abolir la incertidumbre y precariedad de los empeños que habían sido características de la existencia del cine hecho en el Perú hasta entonces. La

producción industrial, postulaba, traería inmediatamente la elevación del nivel de calidad de las películas y ello crearía a su vez la posibilidad de competir a nivel internacional. Y todo ello sería el signo inequívoco del progreso y fortalecimiento de las posibilidades creativas del país.

Ratto era refractario a unas pocas pero netas evidencias. En el Perú de entonces no existían los capitales dispuestos a fundar una industria del cine, actividad que corría el riesgo de no ser apreciada o consumida ni en su propio y estrecho mercado. No habían cambiado demasiado las condiciones que llevaron a la disolución al proyecto de Amauta Films y el público se mantenía aún cautivo del flujo del cine venido del norte de América.

El recurso de interesar a socios que aportaran dinero fresco a la sociedad careció de éxito. Ratto optó por seguir el socorrido camino de la realización de documentales y noticiarios, cuyos réditos eran bastante magros como para mantener un estudio de tal envergadura. La venta o el arrendamiento del local fueron las siguientes decisiones. Los interesados fueron escasos.

En 1954, los diarios informaron del incendio de los Estudios Ratto. A partir de entonces, el obstinado productor siguió prestando servicios con los equipos extraídos del fuego

## Días sin huella

Los cincuenta fueron, sin duda, los años menos fructuosos de toda la historia del cine en el Perú. La década transcurrió sin que proyecto alguno se echara a andar. Se anunciaron empeños que fracasaron, uno tras otro, apenas iniciados. Se acumularon los títulos de las cintas que nunca se verán. Citamos algunos de ellos.

*Clase media*, un guión de Raúl Beraún y el periodista Guillermo Cortez Núñez, dio origen a un proyecto de coproducción con México que estuvo a punto de realizarse a fines del año 1950. La defección de los mexicanos hizo imposible su realización.

En 1952, el argentino Carlos Hugo Christensen —que había filmado en el país algunos exteriores de su película *Armiño negro*—, César Augusto Huerta y Carlos Ratto constituyeron la empresa Industrias Nacionales Cinematográficas Asociadas (Inca Films), que debía iniciar sus actividades con la producción de *El pueblo del Sol*. A última hora, Christensen canceló el proyecto y todo quedó como una fantasía más del entusiasta Ratto.

El español José María Roselló anunció, en 1955, la filmación de un guión de Sebastián Salazar Bondy, adaptado de un relato de Enrique López Albújar. El locuaz y emprendedor Roselló debió postergar por unos meses su debut como realizador, pues fue recién en 1957 que logró realizar *La muerte llega al segundo show.*

En 1958, el crítico de cine Emilio Herman y el productor José Dapello se aprestaron a iniciar el rodaje de *Tierra embrujada,* adaptada de la novela de Francisco Vegas Seminario. La foto sería de Pedro Burbank que, a su vez, manifestó su deseo de radicarse en la selva para filmar allí documentales. Ni Herman ni Dapello ni Burbank cumplieron con lo anunciado.

En todos los casos las frustraciones tuvieron causas parecidas: deserción de los productores en el último momento; estrellas soñadas que no podían contratarse; temor ante el fracaso comercial vislumbrado al hacer una evaluación sensata de las posibilidades del mercado. La fuerza de la realidad terminó persuadiendo a los promotores a deponer entusiasmos y postergar *sine die* el inicio de los rodajes.

## El cortometraje en los años 50

El colapso del sistema promocional de producción de noticiarios y documentales obligó a empresarios y técnicos a orientarse a la filmación de cortos como una forma de sortear el desempleo. Tales cintas estaban destinadas a su exhibición en el exterior o a su arrendamiento a las salas que completaban su programación con películas de corta duración, añadidas al programa principal.

En setiembre de 1951, los productores perjudicados por el derrumbe del sistema de fomento a los noticiarios se agruparon en la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú. Sus gestiones no lograron que el Estado, beneficiario del tributo detraído del valor de la entrada al espectáculo cinematográfico, cumpliera con reconocerlos como acreedores con el derecho expedito a cobrar lo insoluto; sumas cuantiosas que el Tesoro Público había hecho suyas.

Reñidos con ese sistema, que se tornó inoperante, decidieron entonces olvidar el subsidio estatal e invertir con riesgo, confiando en un expansivo mercado de exhibición que exigía material documental de relleno. De este modo, la empresa Artistas Cinematográficos, dirigida por Franklin Urteaga Cazorla, contrató al italiano Enrico Grass y al fotógrafo español José Fernández para rodar el documental *Machu Picchu,* que obtuvo luego apoyo oficial

debido a sus "méritos turísticos y de difusión de la imagen del país", beneficiándose con una liberación tributaria. Urteaga produjo también *Castilla, soldado de la ley,* de Grass, proyectado en el Festival de Cannes de 1953 pero que fue objetado por la Dirección de Informaciones del Perú, negándole cualquier apoyo oficial y exención impositiva, debido a una supuesta infidelidad de la cinta a los hechos de la historia y la tergiversación de la biografía de Ramón Castilla, Presidente del Perú en dos períodos durante el siglo XIX.

En 1954, Grass dirigió *El solitario de Sayán,* corto biográfico sobre José Faustino Sánchez Carrión, producido por Urteaga.[5]

Pero no sólo Urteaga insistió en la producción de documentales luego del negativo episodio de los noticiarios, cuya realización fue suspendida por decisión administrativa. Ernesto Zegarra, con foto de José Valdivieso, filmó *El V Congreso Eucarístico Nacional de 1954;* Movius Films, empresa del norteamericano Ed Movius, filmó *La armada de guerra del Perú, Oreja, rabo y pata* y *Mar sangriento* (sobre la caza de la ballena) entre 1954 y 1955. El chileno Enrique Castro filmó *Perú en marcha*; Urteaga insistió con *El pan nuestro de cada día, Empieza,* en 1956, y la realización de *Sucesos peruanos,* un noticiario filmado con desaliño y proclive a los afanes promocionales de obras públicas y actos de sucesivos gobernantes de jure y de facto, que se editó, por más de veinte años, hasta fines de la década de los setenta.

Manuel Trullen, formando parte de Productora Huascarán, fotografió diversos documentales, acompañado por Eduardo Tellería y Jorge Torrico, encargado del trabajo de laboratorio. Enrique Adolph se prodigó registrando hechos diversos o películas institucionales.

Por su parte, José Dapello realizó el Noticiario Perú. En 1959, el corto *Cordillera Blanca 6162,* producido por Proa Films, y dirigido por Marzio Spirito Pacca, obtuvo una mención honrosa en el Festival de San Sebastián.

Desde los días del período del cine mudo, en los que la labor fílmica estuvo centrada en la confección de documentales, nunca se habían realizado con tanta regularidad este tipo de cintas como en los años cincuenta.

Aunque la razón de su proliferación fue económica, pues se trataba de aprovechar la infraestructura de equipos ligeros que habían acopiado las empresas durante la vigencia del régimen del Noticiario Nacional, el documental se convirtió, aun sin que sus responsables se lo propusieran, en el medio a través del cual el cine captó con regularidad imágenes del interior del país, pues la ficción se había centrado casi exclusivamente en ofrecer ambientes y atmósferas de la capital.

No obstante, la actitud predominante no fue ni la de reivindicar la imagen de un país desconocido y sus olvidadas poblaciones —como ocurrió después con los cineastas de la Escuela del Cusco— ni la de abrir el registro realista a las variadas y casi siempre deficitarias condiciones de vida de los lugares que se ofrecían a la cámara. Optaron por la astucia turística, *bon marché* en los mercados de Europa. Si la presencia de Eisenstein, y su estética de magüeyes y perfiles pétreos recortados sobre el horizonte, influyó en toda una generación de cineastas mexicanos; transformando el modo de ver su propio país, el síndrome colorido, cercano a la tarjeta postal, de las cintas de Enrico Grass, despertó en el medio cinematográfico peruano de mediados de los cincuenta la avidez por mostrar algo del exotismo del país del oro a públicos de todo el mundo.

Con mayores o menores diferencias, el cine documental hecho en el Perú sobre motivos nacionales se diversificó en géneros (el documental de "huacos" y artesanías; el de ruinas; el de fiestas nativas, etc.) encontrando un denominador común: la exaltación del país ubérrimo en matices y colores, culturas y objetos de arte, en vestigios del pasado y grandeza histórica. Exposición de una ideología, mejor, de una concepción a menudo mistificante del país, que se prolongó en buena parte de la producción documental posterior, como en la serie *Tempus,* conjunto de películas de difusión turística hechas en los años sesenta por Ed Movius con financiación de la International Petroleum Company; en las cintas del boliviano Jorge Ruiz, en colaboración con Luis Figueroa y Nicolás Smolij (*Las Fuerzas Armadas en el desarrollo, Titicaca* y *Semana Santa en Ayacucho,* todas filmados en los sesenta); en los cortos realizados por Cooperación Popular durante el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963—1968) y en buena parte de los cortos hechos a partir de los años setenta para su inclusión en el régimen de la exhibición obligatoria.

## El espectáculo del cine en los años 50

Dos acontecimientos marcaron el desarrollo del negocio de la exhibición durante los años 50: la introducción del sistema de proyección en tercera dimensión y la incorporación del CinemaScope —la proyección con lentes anamórficos— que se inauguró con el estreno de *El manto sagrado* (*The Robe* de Henry Koster, 1953) en el cine Excelsior de Lima, el 29 de diciembre de 1953, en presencia del dictador Manuel A. Odría. El público acudió masivamente a

conocer las nuevas tecnologías incorporadas por la industria norteamericana. Su éxito en el Perú fue expresión del asentado predominio de esa cinematografía en nuestro mercado.

Ambas significaron la apoteosis del espectáculo colectivo, capaz de propiciar la ensoñación, la euforia y la emoción compartidas. En esos años se abrieron en Lima salas de capacidad cercana a las mil localidades, ideales para soñar en conjunto y frente a la gran pantalla.

| Cine | Año de inauguración |
|---|---|
| Diamante | 1949 |
| Orrantia | 1949 |
| Barranco | 1950 |
| Le Paris | 1952 |
| Biarritz | 1952 |
| Autocine | 1953 |
| Canout | 1954 |
| Lido | 1956 |
| Coloso | 1957 |
| San Felipe | 1957 |
| El Pacífico | 1958 |
| Roma | 1958 |
| Premier | 1959 |
| Idolo | 1959 |
| Super Hall | 1959 |
| Alhambra | 1959 |
| Tauro | 1960 |
| Colmena | 1960 |

Unesco registró, en 1954, 253 cines en todo el país. Hacia 1957, la mitad de ellos estaban equipados para proyectar cintas en CinemaScope. Sólo habían transcurrido cuatro años desde la introducción de ese sistema de proyección.

Peruvian Films, empresa de Marcos Kisner y Hernando Cortés, era la más importante exhibidora, con cines en Lima, Arequipa, Cusco, Puno y Tacna. Amén de los representantes locales de las casas distribuidoras norteamericanas, funcionaban numerosas empresas distribuidoras nacionales, entre las que destacaron Calero Paz, fundada en 1936; Cinematográfica del Pacífico de Enrique Alexander, constituida en 1934; Distribuidora Cinematográfica Libertad de Luis Bolaños Peralta (1909-1990), existente desde 1939; Films International,

creada en 1941 por J.L. Barandiarán; Eduardo Ibarra que funcionaba desde 1945; Lux Mar Films de Santiago Chiesa, abierta en 1953; Peruvian Films, también exhibidora; San Martín Films de Ernesto Zegarra; Saker Films de J. Antonio Saker y Cinematográfica Los Andes de Alfonso Cao.

La intensa actividad de distribución de películas en la década de los 50 trajo consigo un incremento notable en el número de las cintas exhibidas. En 1956 se estrenó un promedio de 56 películas mensuales. En el segundo semestre de ese año se proyectaron en Lima 182 nuevas películas americanas, 49 mexicanas, 47 italianas, 26 francesas, 20 argentinas, 5 alemanas, 4 inglesas, 3 españolas, 1 japonesa. El 35 por ciento de todas ellas en color. En 1957 se estrenaron 600 films; en 1958, 654; en 1959, 714; en 1960, 663. La elevada cifra de 1959 no tuvo parangón en toda la historia del comercio cinematográfico de largometrajes en el Perú, al menos durante el período sonoro.

Es preciso mencionar la importancia de la Distribuidora Cinematográfica Libertad en la difusión de un cine de calidad inusual en el medio. Aunque fundada por Luis Bolaños junto a Carlos Benavides y Ramón Aspíllaga, fue el primero de ellos el que se hizo cargo de la empresa y la orientó hacia la adquisición de cintas de diversas nacionalidades pero de altísimo interés. Desde Eisenstein (*Alejandro Nevski —Aleksandr Nevskij,* 1938— y luego *El acorazado Potemkin—Bronenosec Potemkin,* 1925) hasta Chujrai (*La balada del soldado—Ballada o Soldate,*1959) o Kalatozov (*Pasaron las grullas—Letjat Zuravli,* 1957); desde Renoir (*French Cancan,* 1955) hasta Rivette (*La religiosa —La Religeuse,* 1966); desde *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948), clásico del cine español, hasta *La prima Angélica* de Carlos Saura (1973), *Furtivos* de José Luis Borau (1975) y *Cría cuervos* de Saura (1975). La selección fue plural y muchas veces audaz. La censura afectó cintas de Libertad como *Adorado John* (*Kare John,* 1964) de Lars Magnum Lindgren, *El fuego* (*Syskonbadd* 1792, 1966) de Vilgot Sjoman y *La religiosa.*

Las películas importadas por Distribuidora Libertad alimentaron la cultura fílmica peruana de los años 50 y 60.

## La cultura cinematográfica

Un hito en la historia de la cultura cinematográfica peruana fue la fundación a fines de 1951 del llamado Cine Forum, dirigido por el polaco Andrés Ruszkowsky. Cinéfilo, profesor de la Universidad Católica de Lima, abogado, dirigente de la Oficina Católica Internacional del Cine, Ruszkowsky fue el primer organizador de proyecciones públicas de películas elegidas con un criterio artístico o cultural y presentadas con el propósito de promover el debate sobre sus cualidades. Dictó también los primeros cursillos de apreciación cinematográfica, dentro de los moldes de "gramática fílmica" imperantes en la época.

Hasta entonces, la difusión de la cultura fílmica a través de cine clubes no había tenido acogida en el país y las únicas experiencias de exhibiciones culturales se habían realizado en privado, sea en el círculo de amigos de Fernando Tovar Carrillo, importante investigador de la historia del teatro y propietario de algunas bobinas de películas mudas —que exhibía, con amoroso entusiasmo, ante pequeños grupos de amigos aficionados, como si fueran tesoros salvados del naufragio— o en instituciones educativas, como el Instituto Pedagógico Nacional, en proyecciones organizadas por Miguel Reynel Santillana, más tarde director de la Cinemateca Universitaria del Perú.

El Cine Forum de Ruszkowsky, iniciado en enero de 1952, con la proyección de *Dios necesita de hombres (Dieu a Besoin des Hommes* de Jean Delannoy, 1950) y *La soga* (*Rope* de Alfred Hitchcock, 1948) se desarrolló en diversas salas limeñas, con auspicio de la Asociación de Exhibidores Cinematográficos.

Poco después, el 20 de marzo de 1952, y también bajo el impulso de Ruszkowsky se realizó la función inaugural del Cine Club de Lima. *Juegos prohibidos* (*Jeux Interdits* de Rene Clement, 1951) fue la cinta elegida para iniciar la actividad de esta institución, creada para ofrecer en forma ordenada y sistemática una programación que respondiera a requisitos de calidad.

Del cine francés se pasó a John Ford. *Qué verde era mi valle (How Green Was My Valley,* 1941) fue la segunda película programada en las habituales funciones nocturnas de los lunes en los cines Le París o Biarritz.

Al cabo de poco tiempo, y bajo la presidencia de Jorge Puccinelli, el Cine Club de Lima ya había logrado presencia y relieve en la vida cultural de la capital. 800 socios inscritos, la mitad de ellos universitarios, en año y medio de actividad, no era una cifra desdeñable. En 1953 el Cine Club ofreció 40

programas, proyectando 85 películas de las que 35 fueron largometrajes. Se apeló a la Sociedad Cultural Entre Nous para realizar las proyecciones en 16 mm.

En diciembre de 1953 el Cine Club de Lima programó una muestra de películas representativas de la evolución de la historia del cine, enviadas en préstamo por el Servicio Oficial de Radio Televisión (SODRE) del Uruguay.

En torno al Cine Club de Lima se agruparon aficionados que luego oficiaron de críticos de cine en varias publicaciones, como Claudio Capasso o Emilio Herman, que sucedió a Puccinelli en la presidencia del Cine Club. Herman hizo también algunas incursiones en la realización, siempre con el auspicio del Cine Club, que le produjo el corto *El río Rímac* (1954), filmado en 16 mm, dirigido en colaboración con Manuel Vera.

En el Cine Club se realizaron seminarios y se organizaron muestras de cine, como aquella que se programó en 1954, con ocasión de la celebración del V Congreso Eucarístico, proyectando cintas de "valores humanos", tan al gusto de la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC). Se estrenaron entonces *Diario de un cura rural (Le Journal d'un Curé de Campagne* de Robert Bresson, 1951) y *Resplandece el sol* (*The Sun Shines Bright* de John Ford, 1953). Personajes conocidos de la vida cultural peruana, como Walter Peñaloza, Pablo de Madalengoitia o aficionados como Rodolfo Ledgard se vincularon al Cine Club.

Como tantas otras experiencias similares en el país, el Cine Club de Lima terminó por disolverse, afectado sobre todo por un progresivo decrecimiento de la asistencia que empezó a tornarse agudo en 1955, haciendo crisis definitiva en 1957, año en que cerró. Antes de la clausura, el Cine Club anunció la filmación de un corto de ficción titulado *El rapto*, que se procesaría en los entonces importantes estudios Roselló. El proyecto no llegó a llevarse a cabo.

Pero en esos años la información sobre el cine tuvo también una presencia en la prensa y la radio. En ambos medios se daba cuenta puntual de las cintas de estreno, se las comentaba, y se informaba al público sobre sus actores o las circunstancias de su realización.

Así José "Pepe" Ludmir mantuvo un programa de comentarios cinematográficos en Radio Panamericana y Luis Loli Roca se ocupó del tema con alguna periodicidad en el diario *Ultima Hora*. En *El Comercio* alternaron Herman y Capasso, que mantuvo, en ese diario, desde mediados de los años 50, una columna regular. Luego, en los años 60, mantuvo otra columna en *Expreso*. Enrique Bergier era un independiente que opinaba aquí y allá.

Al acabar los años cincuenta, el relevo de la crítica fue asumido por Armando Robles Godoy que escribió en *La Prensa* durante año y medio, entre 1962 y 1963; Percy Gibson lo hizo en *El Comercio*; Alfonso Delboy —que se ocupó del tema desde mediados de los cincuenta, aunque en forma intermitente— en "7 Días del Perú y del Mundo" y Alfonso La Torre (Alat) en *La Crónica* y otras publicaciones.

El impulso del Cine Club de Lima fue fructuoso. Agrupó a aficionados hasta entonces dispersos; ofreció una programación exigente y logró, qué duda cabe, sensibilizar a la opinión pública de la capital sobre la importancia cultural del cine.

Pero también la apreciación del lado frívolo o las manifestaciones de la despreocupada y gozosa cinefilia incitadas por el espectáculo tomaron cuerpo en la afición fílmica en los años cincuenta. Al calor de la revista chilena *Ecran* o de las bellas fotos de los rodajes anunciados en *Life*, se formaron "cinemeros" con la memoria requerida para recitar sin pausa las filmografías de algunas estrellas. No fueron pocos los concursos de la radio y luego de la naciente TV que acogieron a memoriosos dispuestos a responder preguntas muy puntuales sobre datos, hechos o circunstancias del cine americano. Fueron años de entusiasmo por la colorida y fascinante mitología venida del norte.[6]

## El país como escenario

En los años 50, Cusco y la selva peruana se convirtieron en los escenarios de varias películas extranjeras. La argentina *Armiño negro*, producida por Argentina Sono Films y dirigida por Carlos Hugo Christensen, inició la racha en 1952. Desde entonces, Machu Picchu adquirió el carácter de ícono preferido y dominante, suerte de imagen de marca fílmica del país. *Armiño negro* contó con la intervención en su rodaje de técnicos contratados para realizar labores en el estudio de Carlos Ratto.

Casi al mismo tiempo, un productor norteamericano inició la filmación de *Sabotaje en la selva*, dirigida por George Stone, sobre un guión de la peruana G. Pardo de Zela. El rodaje se hizo en 16 mm y se trató, al parecer, de una producción para la televisión. También para este medio se filmó *Cocobolo* (*The Daughter of the Sun God*), producida por E.A. Bury y Rudolph Cusman y dirigida por Keneth Herts, estrenada en los cines de Lima en 1960.

Sol Lasser filmó, en 1952, para R.K.O., *Las esmeraldas de Illa Tiki* con la actriz peruana Pilar Pallete (protagonista también de *Sabotaje en la selva*), luego casada con John Wayne. Ese mismo año, camarógrafos enviados por los productores mexicanos Jesús y Eduardo Galindo, rodaron imágenes de Lima para usarlas como exteriores de *El plebeyo*, cinta de Zacarías Gómez Urquiza, basada en la historia narrada en el vals homónimo de Felipe Pinglo Alva. Manuel Esperón adaptó para ella la música de otros valses peruanos, como "Nube gris" y "Estrellita del Sur", que acompañaron la banda sonora.

Charlton Heston, entonces estrella en ascenso, rodó en 1953, en Cusco, los exteriores de la cinta *El secreto de los incas* (*Secret of the Incas*) de Jerry Hopper, para Paramount. Los italianos Enrico Grass y Mario Craveri recorrieron los andes peruanos para filmar el documental *El imperio del sol* (*L'Imperio del Sole*, 1955), que obtuvo repercusión internacional. Colaboraron allí algunos técnicos, como Eulogio Nishiyama, que luego tendrían participación en la llamada Escuela del Cusco.

Ese mismo año en Caboblanco y la costa norte del país se filmaron planos del océano para ser insertados como *back projection* en *El viejo y el mar* (*The Old Man and the Sea*) de John Sturges. Ernst Hemingway, presente en el rodaje, no pudo darse el gusto de filmar la pesca de un esquivo merlín gigante con el que soñaba y que fue renuente a cualquier aparición fílmica. John Blomfield y Beverly Garland visitaron en cambio la amazonia, en 1955, rodando *Curusu, el terror del Amazonas* (*Curucu, Beast of the Amazon*) de Curt Siodmak.

La década finalizó con el rodaje de la mexicana *Yo pecador* (1959) de Alfonso Corona Blake, biografía —hagiografía— del actor, cantante y sacerdote franciscano José Mojica, radicado en Perú, y al que parecía quererse canonizar en vida.

Por último, un corto de 1953, *Cordillera Blanca*, filmada en Huaraz por los alpinistas belgas André y René Mallieux y Jacques Jonger obtuvo un premio en el Concurso Internacional de Cinematografía Deportiva en Cortina, Italia.

## El cine del Cusco

El 27 de diciembre de 1955, con la proyección de *Los hijos del paraíso* (*Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, 1945) en el cine Colón, hoy Teatro Municipal del Cusco, ofreció su primera función el Foto Cine Club del Cusco, institución que

se propuso, a la manera en que lo habían hecho los miembros del Cine Club de Lima, difundir la cultura cinematográfica e intentar la realización de películas.

Pero a diferencia de sus colegas limeños, muy pronto los principales animadores del cine club, Manuel y Víctor Chambi, Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama —a los que se agregaron los nombres del poeta Andrés Alencastre, Rodolfo Zamalloa, Luis Barreda Murillo, Justo Béjar, Gustavo Pérez Ocampo, Luis Nieto Miranda, entre otros— cumplieron con los cometidos expresados en el programa de fundación.

El conjunto de las cintas que hicieron logró llevar al cine, por primera vez, la densidad de la presencia campesina, de sus gestos sociales, del cromatismo de su paisaje y sus vestidos. Fue también el resultado del único intento persistente y prolongado de mantener una actividad cinematográfica en el interior del país, lejos de la capital.

El arquitecto Manuel Chambi había filmado meses antes de la fecha inaugural del cine club, la fiesta religiosa del Corpus Christi, en la que la eucaristía católica se celebra al modo bronco y violento de las costumbres indígenas. El corto se llamó *Corpus del Cusco* y se convirtió en una suerte de película fundadora. Poco después, junto a Luis Figueroa, Chambi recorrió las calles de su ciudad para identificar y registrar con la cámara cinematográfica las construcciones de los períodos pre—inca, inca y colonial que coexisten en su arquitectura urbana. El corto resultante se llamó *Las piedras* que, junto a *Corpus del Cusco*, originó un impulso documental que se prolongó por algunos años.

Les siguieron *Santuranticuy* (1956) y *Carnaval de Kanas* (1956), firmadas por Víctor y Manuel Chambi y *Lucero de nieve* (Qoyllur Rity, 1956) de Víctor y Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama. Estos dos últimos hicieron también *Corrida de toros y cóndores* (1956), *La fiesta de Santo Tomás* (1956), *Chumbivilcas* (1957). En 1959, los hermanos Chambi culminaron los cortometrajes *Noche y Alba* (con intervención de Eulogio Nishiyama), *Los invencibles de Kanas* y, en 1960, *La fiesta de las nieves.*

La difusión internacional de esas películas, el premio obtenido en mayo de 1960 por *Carnaval de Kanas* y *Lucero de nieve* en la Reseña de Cine Latinoamericano de Santa Margarita en Génova, Italia, donde fueron considerados como los mejores documentales etnográficos presentados, y el éxito de *Kukuli* en el Festival de Karlovy Vary en 1964, provocaron que el historiador Georges Sadoul viera en las cintas los rasgos de homogeneidad estilísticos propios de

una escuela cinematográfica. En efecto, en un texto publicado en 1964 en *Lettres Françaises*, Sadoul denominó "Ecole de Cuzco" al conjunto de películas realizadas por los integrantes del Cine Club.[7]

En Lima, la obra de la llamada "Escuela del Cusco" fue conocida gracias a la intervención del escritor José María Arguedas, quien promovió, el 20 de noviembre de 1957, una proyección de *Corpus del Cusco*, *Lucero de nieve*, *Carnaval de Kanas y Corrida de toros y cóndores*. La sesión se realizó en la Sociedad Entre Nous, auspiciada por el Instituto de Arte Contemporáneo.

Pero el empeño más ambicioso de los cineastas cusqueños fue el rodaje del largometraje *Kukuli* (1960). Con financiación de los empresarios Enrique Vallvé, Enrique Meier y Luis Arnillas, asociados en la empresa Kero Films, Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y el huancaíno Manuel César Villanueva asumieron la dirección colectiva de la cinta, que narraba la historia de una leyenda indígena acerca de la disputa entre un hombre y un *ukuku*—temido oso mitológico de las montañas— por los favores de una joven.

Manuel Chambi, por su parte, prosiguió su carrera filmando cortos como *Vida de los campesinos de Chincheros* (1961), *Ayaviri* (1961), *Machu Picchu* (1962), *Estampas del carnaval de Kanas* (1963), *Estampas del Carnaval de Kunturichanki* (1964), *Ukuku* (1965), *La fiesta de la Candelaria en Puno* (1965), *Puno* (1966), *Realidad I* (con alumnos de la Universidad de Lima, 1970), *Dos familias* (1970), *Los universitarios* (1974), *Mantaro, fenómeno imprevisible* (1974), *De la recolección a la agricultura* (1974). Se frustraron, en cambio, sus intentos de llevar a cabo la experiencia del largometraje. Abordó la ficción en *El abigeo* (1969-70), un largometraje cuya realización quedó inconclusa. Chambi murió en 1987.

Otros miembros del Cine Club Cusco realizaron también algunas cintas. César Villanueva filmó *Raza de cóndores* (1962), *Feria de Huancayo* (1963) y una serie de documentales producidos por el Canal 13 de TV, *El Perú en marcha* (1964). Eulogio Nishiyama dirigió algunos cortos, como *Estampas cusqueñas* (que comprendía tres partes, *Lunes Santo, Corpus del Cusco* y *Fiesta de Santo Tomás*) y realizó diversos trabajos fotográficos. Luis Figueroa, a su turno, dirigió cortos y largometrajes.

En el año 1966 se clausuró definitivamente la experiencia cusqueña. El fracaso crítico y comercial de *Jarawi*, largo dirigido por César Villanueva y Eulogio Nishiyama, con argumento adaptado del relato de José María Arguedas, *Diamantes y pedernales*, así lo determinó.[8]

## La obra de Manuel Chambi y el significado del cine del Cusco

Fueron los cineastas del Cusco los que incorporaron la presencia del campesino, mejor, del mundo indígena, del universo del ande y la condición de sus habitantes, al cine peruano. A través del registro documental o la ficción, lo ubicaron como protagonista y centro de su visión y preocupaciones. Aportaron un punto de vista cultural (no político) de su presencia y su espacio en la vida peruana. El más cabal, intenso y apreciable tratamiento cinematográfico de este referente es el que han dejado los documentales de Manuel Chambi (Cusco, 1924).

El ande, las zonas más altas del Cusco, fueron su escenario de elección. Hasta allí llegó Chambi con una cámara dispuesta a registrar imágenes inéditas para el cine. Fiestas y celebraciones religiosas, tributos y ofrendas colectivas, fueron la materia de su inacabada crónica.

Hijo del fotógrafo Martín Chambi, el cineasta pareció recoger como herencia paterna la vocación por registrar con nitidez y sin mayor afán por el embellecimiento o la acentuación de las técnicas expresivas, las apariencias más elementales de la realidad y encontrar en ellas, casi a su pesar, lo que hay de poético en el gesto cotidiano y el comportamiento colectivo.

La primera sensación que percibimos al ver sus cintas es la excitación de la conciencia del cineasta, provocada por haber ascendido, antes que nadie, por sobre los cuatro mil metros sobre el nivel del mar, para filmar a una masa de pobladores agrupados para hacer, frente a la cámara, aquello que es parte de su cotidiana experiencia social. El gozo del realizador que accede a lo jamás filmado, pero también a lo jamás mirado por el grueso del auditorio, y que explora y descubre con la cámara es el sentimiento primordial de su cine.

En contraste con el desaliño y la rutina plástica de casi todo el cine documental peruano, las imágenes de los cortos de Chambi, aun cuando aparezcan sobreexpuestas o temblorosas, o quizás gracias a ello, mantienen un clima de autenticidad y belleza natural logrado casi al desgaire y nada deben a la búsqueda plástica ni a la preocupación pictórica en el diseño de los encuadres.

Hay algo de la humildad de las experiencias de Robert Flaherty —aunque sin la apelación a la reconstrucción de hechos que se registran a la manera del documental— en el rechazo de Chambi al afeite, el acicalamiento o la exuberancia técnica y en la modestia de sus rodajes, que parecen realizados sin otra mediación con la realidad que la aportada por la cámara, elemento esencial en su relación con el mundo filmado.

Así, *Lucero de nieve* y *Estampas del carnaval de Kanas* muestran festividades indígenas en cuya coreografía intuimos su significación y algo de esa dimensión mítica omnipresente en la cultura quechua. Pero la técnica de aproximación cinematográfica por la que opta Chambi le impide apelar a la exposición de tesis científicas, religiosas o mágicas que las expliquen y se limita a descubrir una realidad que se encuentra más acá del drama o la interpretación antropológica. Más que documentales pedagógicamente documentados, las cintas son propuestas veristas, en las que el ojo del cineasta jamás se troca por el del etnólogo. Así, las películas nos colocan frente al aspecto rotundo y concreto de los rostros y los cuerpos y en torno a una coreografía de los desplazamientos colectivos que no responde a ninguna preparación previa o disposición cinematográfica ad hoc. Y en su exaltación por las apariencias y texturas, puede incluso abandonar la humildad de Flaherty para elegir, sólo por un momento, la actitud del camarógrafo expresionista que luce la intrincada apariencia de las máscaras y los atuendos o la violencia del esfuerzo colectivo.

Avidas de sentir antes que de decir, no hay en las películas de Chambi la intención de denunciar la opresión secular del indígena a partir de composiciones visuales de constante tensión dialéctica, como en Eisenstein, ni de idealizar la larga marcha hacia la liberación como en el neoindigenismo literal de puño alzado y bandera desplegada. Ni de reflejar la apoteosis del bronce de la piel, el gesto altivo y el romanticismo de la raza como en el indigenismo plástico de hace unas décadas. Y si alguien puede encontrar apuntados todos esos temas en sus documentales, es porque Chambi se resistió a proponer la interpretación unívoca de una realidad rugosa, marcada por las más fuertes contradicciones.

Es imposible hacer un inventario de los motivos temáticos que coexisten en sus cortos. Ello sería casi como eludir la cualidad constitutiva de su tratamiento cinematográfico, siempre atento a restituir las dimensiones naturalista, simbólica y coreográfica de actos y gestos, de ritos y celebraciones. De este modo, su película sobre el Corpus Christi, que puede inducir a tantas reflexiones sobre la síntesis de dos culturas, parece motivada más bien por el afán de mostrar un acto de inmenso esfuerzo humano, captado por la cámara en toda la dificultad de su desarrollo, deteniéndose en la mostración de ese amasijo de indígenas y mistis, de funcionarios y campesinos unidos —sin perder su diversidad y luciendo sus jerarquías— en torno a una procesión y un rito traído por la conquista, hecho histórico fundamental, origen de todas las escisiones y las diferencias.

Su acercamiento documental no hubiera dejado indiferentes a Pasolini ni a Jancsó, fascinados por desentrañar las determinaciones de la historia a través de su presencia en el rito y la celebración.

La obra de Chambi hizo del indio el objeto de una indagación estética. Gracias a la inmediatez, a la ubicuidad de la cámara, al contenido objetivo de las imágenes, al dominio de las apariencias de la realidad que aporta el cine, aquel fue mostrado en continuidad, viviendo y desenvolviéndose en su entorno habitual. Reivindicó entonces una figuración verista en la presentación de la geografía andina y sus habitantes, ajena a las mediaciones culturales de los adeptos al indigenismo, a la artesanía turística o a la denuncia literaria o pictórica.

Chambi fue un arquitecto, un profesional urbano, y su punto de vista sobre los habitantes del ande era el propio de su condición; sin embargo, usó al cine como un instrumento para acceder a la singularidad del hombre que celebra y convive en un medio geográfico duro y hasta inclemente. Recusó con sus imágenes la iconografía del indio figurado como un ser impasible o hierático o avasallado por el folclore, acuñada por la tradición.

Esencial en la obra de Chambi fue su componente libidinal. Sus cortos están atravesados por la fuerza de un deseo que se expande y determina no sólo la actitud del cineasta y su método, sino también la calidad de su encuadre y la fluencia de las situaciones. Usar el cine para descubrir el mundo indígena con el que mantuvo cercanas relaciones desde niño —Chambi creció en Cusco, una ciudad en la que resultan tangibles las huellas de lo indígena y lo ancestral— se convirtió en una forma de apropiación de ambientes y fisonomías fijadas en la memoria del cineasta, ávido de recuperar esas impresiones del pasado y de siempre. Visitar los lugares de altura para convivir con sus habitantes y danzar, beber, conversar con ellos, fue el preámbulo del rodaje de *Carnaval de Kanas*, tal como lo narró el realizador. Rasgos de una sensibilidad compartida con la que luce la obra de Serguei Paradjanov, el gran cineasta de *El color de la granada* (*Sayat Nova,* 1971), aunque los distancie el radical formalismo del armenio.

Aquella experiencia convivial fue la realización de una exigencia cultural y el cumplimiento del desafío al imperativo inducido por la simbólica ley paternal. El intelectual urbano, fascinado y orgulloso por su vinculación ancestral con la cultura indígena, accedía en el rodaje a una suerte de coalescencia, bautismo y consagración en el encuentro con sus raíces y rituales. El hijo aspiraba a completar y derrotar la formidable obra del padre. Manuel Chambi se sentía capaz de trazar, gracias al cine, la crónica animada, en

movimiento, del universo que fijó la fotografía de Martín, aportándole ese plus de verosimilitud que el cine posee frente al *handicap* de la inamovilidad fotográfica.

Pero también los asuntos desarrollados en cada película revelaron las dimensiones pulsionales ligadas a su quehacer cinematográfico. En *Lucero de nieve*, danzan, a 4000 metros sobre el nivel del mar, ukukus y hombres y Chambi se integra con la fuerza del impulso vital en la celebración, con el fin de captar la disposición coreográfica de los participantes y la textura de sus atavíos. Sus cortos son, de este modo, pródigos en fiestas, ceremonias, carnavales, enfrentamientos mortales del hombre y la bestia, como en *Corrida de toros y cóndores*, donde la corrida de toros debe producir por lo menos dos muertos, so pena de desprestigio de la localidad. Festividades que se convierten en el espacio de un deseo que integra por igual la crueldad de un rito y la dulzura o la gracia del gesto del danzante.

Esos rituales elementales son los que atrajeron la atención del documentalista y su entrometida cámara, siempre dispuesta a compartir la embriaguez del momento, sufriéndolo o gozándolo, desdeñando a menudo la estabilidad o la fijeza del encuadre.

Ver hoy *Lucero de nieve* es apreciar un conjunto de *rushes* que revelan a la vez la textura de lo filmado y la experiencia de la filmación. Sobre la pantalla vemos el rito representado y el proceso de fabricación de la cinta. Sentimos la experiencia de la duración de la toma, las incertidumbres del camarógrafo respecto de su ubicación para capturar de la manera más firme o más precisa el acontecimiento, las imperfecciones de un acercamiento directo, en ocasiones afiebrado, cuerpo a cuerpo, a la realidad. Como en el "cine directo", como en los documentales de Leacock.

Atento para captar los gestos fulgurantes y el abigarrado cromatismo de las indumentarias, Chambi fue descubriendo la importancia del color. *Estampas del carnaval de Kanas* es colorista y vistosa, pero lejos de parecer típica, folclórica o costumbrista, en ella se percibe más bien un expresivo trabajo sobre la imagen y sus tonalidades. Para delinear las estampas de ese carnaval, Chambi optó por llevar el color hasta un punto de saturación o estallido, como tratando de dar forma y expresión a la liberación de energía e intensidad de la festividad popular, celebrada en tierras inexploradas por el cine.

El color, como el de ciertos pintores abstractos, aparece sin subordinarse al simbolismo, al pintorequismo o a cualquier otra función instrumental. Ni significa ni representa; está allí como resultado de una energía compartida. La ebullición de lo dionisiaco parece entonces agitar su cámara, arrastrándola en el desorden propio de la embriaguez.

Embriaguez que ignora el claroscuro. Los colores se expanden por el encuadre incitados por una luz diurna, que baña interiores y exteriores con equivalente intensidad, borrando fronteras entre unos y otros.

Mala fortuna la de Chambi. Su obra, inacabada, se encuentra dispersa, fragmentada. Un trabajo de recopilación y restauración permitirá redescubrirla y seguir sorprendiéndonos.

Las ficciones cusqueñas, en cambio, se orientaron hacia otras vías. Ni *Kukuli* ni *Jarawi* desarrollaron lo que había de más logrado y rico en la mirada de Chambi. Desecharon el carácter bronco y el primitivismo de su acercamiento a las cosas y optaron por afiliarse a una corriente colorista próxima a la de tanto indigenismo.

*Kukuli*, sin dejar de ser una cinta apreciable, explotó sin pausa las virtudes fotogénicas del cielo serrano y la contundente expresividad de las siluetas de los camélidos, que se desplazaban entre los eucaliptos recortados contra los picos de nieve, dando el toque de grandeza y sublimando las situaciones del guión. La iconografía colorida y deslumbrante de los vestidos, las máscaras y las múltiples polleras, los atavíos espejeantes de hilos de oro y lentejuelas del cementerio inca de Ninamarca y la salida llameante del sol de Tres Cruces, fue la materia prima natural transfigurada o exaltada en su intensidad por la película Anscocolor elegida por los fotógrafos Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

Hubo patetismo, hieratismo y culto por la leyenda de la fatalidad de la raza en esta recreación de una fábula originaria en la que el gesto humano se congelaba y convertía en pose y en la que la sombra y el perfil tenían pretensiones de fresco y monumento.

Los persistentes contrapicados, el sinuoso seguimiento de la cámara a danzas y festividades, la deliberada composición, la mirada que embellece, exalta y estetiza, la intención de redondear una obra de inconfundibles valores estéticos, impregnaron a *Kukuli* de una cualidad idealista y sentimental. Cualidad que era resultado de incorporar un modo de sensibilidad ingenua que convertía a los atavíos, los rostros, las máscaras, los animales y los paisajes en objetos de contemplación deslumbrada y a los conflictos propios de la leyenda y el mito en oposiciones esenciales, primarias, arquetípicas.

*Kukuli* fue la primera película peruana que usó el quechua como idioma en el que se pronunciaban los diálogos, aunque la banda sonora dejaba percibir también un texto en castellano leído en *off* por Sebastián Salazar Bondy.

Se ha repetido con insistencia —hasta desgastar el argumento, hasta convertirlo en lugar común—, que la puesta en escena de *Kukuli* reflejó, mejor que la de cualquier otra película peruana, esa ausencia de mediaciones

necesaria en la relación entre un mundo inédito y sus descubridores, esos cineastas que eran también hombres impregnados por las formas, las atmósferas y los sentidos de una cultura que puede resultar inefable o inaprensible para un espectador limeño, para no hablar de alguno de otras latitudes. Se ha querido presentar a *Kukuli* —y a algunas otras películas de ambientación o referencia campesina— como un discurso autorreferencial y por ende refractario al análisis que no provenga de la previa admisión, comprensión e incluso pertenencia al mundo en el que se desarrollan las ficciones. La crítica, se ha llegado a sostener, erra en la valoración de *Kukuli* —y de las otras cintas campesinas— ya que no capta el sentido de la totalidad de los universos concernidos.

Sin embargo, pocas películas peruanas como *Kukuli* aludieron, en su disposición formal y en su modo de acercarse a la realidad, a la tradición de los cines occidentales y europeos. Los planos estáticos, cargados de intensidad lírica, destinados a hacernos apreciar el paisaje o crear las homologías entre la apariencia grácil y sensual de los camélidos y la de la protagonista, o aquellos que se insertaban de pronto —como cuando se simbolizaba la relación amorosa entre Kukuli y Alako—, haciendo proliferar la metonimias, introduciendo una alusiva simplicidad en la omnipresente simbología celebratoria de las bodas entre hombre y naturaleza, provenían de la Ucrania mostrada en el cine por Dovjenko. O rendían tributo al cine escandinavo, pródigo en la elaboración de cosmogonías y siempre dispuesto a hallar equivalencias antropomórficas en las fuerzas naturales. A su turno, la impronta eisensteniana era perceptible en la imaginería religiosa, presidida por el cura barbado, crucifijo en mano, que celebró Sadoul.

No es casual que el encuentro de los cineastas de la Escuela del Cusco se produjera en un cine club. El cine nórdico y el soviético fueron en los años cincuenta el sustento cotidiano de la programación de instituciones culturales como el Cine Club Cusco. No hay que olvidar, por otro lado, que el principal importador peruano de películas de "arte" fue el cusqueño Luis Bolaños, conductor de la Distribuidora Libertad, distribuidor de *Kukuli*, vinculado amicalmente con algunos de los integrantes del Cine Club y proveedor de aquellas celebradas cintas.

Si hubo una mirada de vocación originaria y primitiva en *Kukuli*, ella no fue la del descubridor embriagado con su posibilidad de revelar un mundo —como en los cortos de Chambi—; fue más bien la que se posó sobre aquellos procedimientos fílmicos capaces de dar cuenta de la esencialidad poética del drama del paisaje, en el que la pureza de los campesinos idealizados era reflejo de la nitidez del cielo.

*Jarawi* fue más de lo mismo, aunque afectada por gruesas deficiencias técnicas (incertidumbre del montaje, imperfecciones del sonido) que acercaron la cinta a ese nivel de amateurismo que parecía no poder erradicarse del cine peruano. El errático y confuso desarrollo del relato delataba la carencia mayor de los cineastas cusqueños: no supieron imponer en sus cintas de ficción la disciplina formal indispensable para que la anécdota discurriera por el cauce narrativo adecuado para lograr la inteligibilidad del relato.

Creyendo que el contenido del encuadre, la potencia del gesto y la belleza del paisaje eran suficientes para sostener la coherencia de sus films, optaron por la deshilvanada sucesión de cuadros y la acumulación de viñetas coloristas. Olvidaron que la tensa, vigorosa y no menos bella alineación de las secuencias son un requisito esencial para conseguir la solvencia del drama. Filmaban pero no construían; registraban pero no articulaban los fragmentos; fotografiaban sin hacer ficción.

Lo ejecutaron todo a la manera artesanal. Rehuyeron la especialización y todos sus integrantes procuraron pasar por la experiencia más amplia de la técnica y la realización. Convencidos de las virtudes superiores del registro en vivo —de allí la predominancia del documental— se mantuvieron ajenos al mito del estudio y el costoso equipamiento.

Si alguna convicción presidió la labor de los cineasta cusqueños, ella pudo resumirse en la propuesta de dar cuenta de una franja de la realidad nacional que se tomaba, gracias a su cine, en "tema fílmico peruano". Por primera vez, se intentaba hacer del cine un medio de expresión al servicio de la "cultura nacional", integrándolo, casi con el mismo rango de importancia que la literatura o las artes plásticas, en la creación de una cultura "auténticamente" peruana, tanto más auténtica en la medida que hiciera de los habitantes del ande, aquellos compatriotas secularmente marginados, el objeto de una indagación fílmica a la vez verista y elaborada.

Verista porque recogida, con afanes descriptivos, en el lugar mismo donde habitan esos peruanos retratados: así viven, allí trabajan, así visten, aman, festejan, comen. Elaborada, porque la intermediación fílmica —de ahí el colectivo interés por la fotografía, ese arte cusqueño— debía conducir a la obra artística, producto de un bello encuadre y un mejor paisaje.

Detrás de ese pensamiento hubo una —llamémosle así— preocupación social, confesada o no, pero evidente en la inquietud por certificar y verificar la "autenticidad" de una cultura que guarda, en sus manifestaciones menos conocidas e infiltradas por la urbe occidental, las "esencias" de la identidad nacional. Y aunque las películas del Cusco jamás propusieron la necesidad de

cambiar las aristas menos deseables de esa realidad, sí expresaron una visión del cine como el medio más apto para describir una situación, un "estado de las cosas" que debía ser visto y analizado de un modo crítico.

No obstante, y a despecho de la apelación de Sadoul, la del Cusco apenas fue una escuela con postulados orgánicos, articulados o manifiestos. Sus integrantes se vincularon durante un período para reivindicar una imagen del mundo indígena, hasta entonces soslayada. Al cabo de pocos años, y culminada la experiencia de *Jarawi*, cada uno de sus protagonistas siguió su camino. Luis Figueroa persistió en el cine; César Villanueva, nacido en Huancayo en 1932, participó en escasos documentales y murió desarraigado, marginal y alejado, a su pesar, del cine, su gran pasión, en 1974; Eulogio Nishiyama (nacido en Cusco en 1920), colaborador de Manuel Chambi y camarógrafo de *El imperio del sol* de Enrico Grass y Mario Craveri, se dedicó a la fotografía en su ciudad natal y sólo mantuvo esporádicos reencuentros con el cine.[9]

## Vanguardismo tardío

Una experiencia vanguardista tardía se produjo en Lima, en 1952. En ese año, el pintor Fernando de Szyslo rodó un cortometraje llamado *Esta pared no es medianera*, suerte de breve antología de imágenes surrealistas, ritmos y atmósferas extraídas del Buñuel inicial, el de *El perro andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1928) y *La edad de oro* (*L'Age d'Or*, 1930).

Filmada con la cámara de José Malsio y según guión de Szyslo, Malsio y Ricardo Sarria, la cinta, de aproximadamente 10 minutos de duración, se iniciaba con unas contrastadas imágenes de interiores que nos situaban sin preámbulos frente al conflicto central: el del hartazgo y la agresividad del hombre prisionero del hogar y la molicie de la rutina conyugal.

La imagen invariable de la mujer que cose o borda, se oponía a la promesa de libertad vislumbrada mas allá de las rejas de la mansión.

Libertad y deseo que se encarnaban de pronto en las presencias del mar, la arena y la mujer (Amanda Reátegui), seductora y con una apariencia calcada de la de Ava Gardner en *Pandora* (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951) de Albert Lewin.

El *amour fou* se desataba de improviso. El éxtasis de la pareja —que emulaba a Gaston Modot y Lya Lys amándose en la ciénaga de *La edad de oro*— quedaba perturbado, sin embargo, por la memoria de cortapisas morales representadas por la imagen de un sacerdote y de un extraño que atraía hacia sí toda la energía del amante, convertida en pasión homicida contra el que se interpuso a la realización de su deseo. El retorno a la prisión del hogar y el hallazgo del cuerpo descompuesto de la esposa cerraban el círculo sofocante de la convención moral y la represión social, verdadero nudo de horca para el deseo y la pulsión erótica.

El pintor Szyslo, entonces recién llegado de Europa, fue, a saber, el primer intelectual peruano que tentó la realización fílmica estando abocado ya a otros menesteres artísticos. Caso sólo semejante al del novelista Mario Vargas Llosa, cuya labor literaria se amplió con la dirección de *Pantaleón y las visitadoras* (1978) —de producción extranjera—, realizada junto al español José María Gutiérrez.

El de *Esta pared no es medianera* fue un empeño amateur. Todo en ella parecía ser producto del entusiasmo de una rueda de amigos. Ellos fueron la poeta Blanca Varela, Fernando Román, Jorge Piqueras, además de los ya nombrados Reátegui, Sarria, Malsio y Szyslo. No obstante, sus imágenes lucen, cuatro décadas después de su realización, una originalidad, limpieza fotográfica y fuerza de las que carecen muchos cortometrajes actuales.

## La muerte llega al segundo show

En abril de 1954, el industrial español José María Roselló inauguró un laboratorio cinematográfico dispuesto para prestar servicios a las empresas productoras de noticiarios, documentales y a todos los que por entonces elaboraban planes para el rodaje de cintas de ficción que nunca se realizaron. La sucesiva frustración de todos esos proyectos fílmicos obligó a Roselló a ampliar sus actividades, con el fin de aprovechar la capacidad ociosa de los equipos instalados. De la prestación de servicios de infraestructura pasó a abrigar planes de producción, lo que le llevó a adquirir nuevas cámaras y otros equipos de tecnología sofisticada. Con ellos filmó algunos documentales e inició el rodaje, en mayo de 1957, de *La muerte llega al segundo show*, estrenada al año siguiente.

Fue el primer largo nacional filmado luego de casi diez años de inactividad y el único estrenado durante la década de los cincuenta.

El guión de la cinta fue escrito por el crítico cinematográfico Emilio. Herman, basado en un argumento del periodista Mario Castro Arenas. La realización se la reservó el propio Roselló.

El show al que aludía el título era el ofrecido por el cabaret Embassy —convertido en una suerte de Cotton Club agitado por el mambo—, donde se reunía el cogollo de la bohemia y la farándula de la Lima rumbera de esos años. La muerte intrusa que llegaba, claro, era una referencia al género al que se afiliaba la cinta, calcando sin pausa ni rubor el policial de turbia y enrarecida atmósfera que el cine norteamericano no se agotaba de difundir. Todos los rasgos de su peculiar iconografía estaban recreados con una primitiva torpeza amateur.

Correrías criminales, persecución por azoteas, iluminación muy contrastada, imágenes quebradas e irregulares, exposición brusca y atropellada y una patente tosquedad en la factura, demostraban que la inactividad, la inexperiencia, el afán mimético —mambo y crimen eran ingredientes también de populares cintas mexicanas de la época, aquellas de Rosa Carmina, Amalia Aguilar y el inefable Juan Orol— y claro, el amateurismo, eran lastres para el desarrollo del cine nacional.

*La muerte llega al segundo show* fue una especie de resumen o síntesis de esa elemental y primaria realidad de un cine que daba las espaldas a la realidad, la profesionalidad, las reglas del género y hasta a la lógica misma. Roselló desconoció la evolucion del cine, de su sintaxis, dramaturgia e historia e ignoró las posibilidades significantes de la cámara, los encuadres, la disposición de los actores, los decorados o la luz. Para él todo debía lucir como en el día inaugural, en aquel 28 de diciembre del Salón Indien. Su punto de vista —tabla rasa de conocimientos y "saber hacer" — sólo podía asimilarse al de un camarógrafo Lumiére, fascinado con el fenómeno de la duplicación y el movimiento de la imagen pero indiferente a la sofisticación de las técnicas o las tensiones del drama. Si algún contrapicado o contraste fotográfico lograban llamar la atención en el transcurso de la proyección era justamente como contraste al atropello permanente de la coherencia de las acciones, orientadas hacia una resolución ya conocida por todos, pues no eran más que la variación de alguna antigua, manida y ortodoxa trama policial.

*La muerte llega al segundo show* fue lo más cercano al *camp* que se haya hecho en nuestro cine. Humor involuntario, inocencia en el flagrante remedo, increíble ausencia de cálculo de los efectos dramáticos y, a pesar de todo,

autenticidad en su capacidad de revelarnos el estado de las cosas en ese cine peruano de los cincuenta, legatario del de las décadas anteriores, hecho de mercantilismo sin pretensiones y confianza en la ingenuidad o el candor de las reacciones de sus expectadores.

*La muerte llega al segundo show* fue la radiografía de un "estado de las cosas" y de las múltiples carencias formativas y la miseria tecnológica y creativa del cine de entonces: el retrato cabal de un cine subdesarrollado.

## Una ley de estímulo

La década de los sesenta se inició con la promulgación, en enero de 1962, de la Ley 13936, que liberó de todo tributo la exhibición de largometrajes producidos en el Perú por empresas nacionales.

Era la primera vez que el Estado actuaba como propulsor del desarrollo del cine de largometraje. Hasta entonces, su intervención se había limitado a propiciar la hechura de noticiarios y cortos documentales, a menudo usados como sostén publicitario de gobiernos proclives a establecer con los productores toda suerte de intercambio de favores, a condición de mejorar la "imagen" del Poder, tantas veces mellada como consecuencia de deficientes gestiones públicas.

La norma legal se limitaba a exceptuar a las empresas productoras de los gravámenes a la exhibición de películas producidas en el Perú, creando un régimen de exención a las utilidades provenientes de la actividad fílmica. No diseñaba sin embargo las alternativas de financiación, ni establecía créditos promocionales, ni otorgaba facilidades para que empresarios jóvenes pudieran iniciarse en la actividad cinematográfica. Ni abría las posibilidades para que las películas peruanas pudieran acceder a los circuitos de exhibición, ya entonces refractarios a todo producto que no tuviera el sello de alguna casa de distribución internacional asentada en el mercado. Tampoco disponía la reserva del mercado ni fijaba las cuotas de pantalla que eran las formas mediante las que los cines nacionales de varios países lograban llegar a su público natural, salvando la cerrada oposición de distribuidores y exhibidores.

La norma, por último, olvidaba definir con nitidez a sus beneficiarios. La mención a la nacionalidad de las empresas productoras no iba acompañada de precisiones acerca de las proporciones del componente peruano requerido para gozar de sus incentivos. Ello trajo consigo consecuencias diversas, y hasta contrarias, a las deseadas por el legislador.

## ¡Qué viva México!

Así como en los años treinta y cuarenta nuestro cine se nutrió, con harta frecuencia, de modelos y estereotipos genéricos extraídos de las películas mexicanas, he aquí que, en amable correspondencia, el cine mexicano nos frecuentó hasta la saciedad en los sesenta.

En efecto, como consecuencia directa de la ley promocional dictada durante el segundo gobierno de Manuel Prado, se constituyó en 1965 la empresa Filmadora Peruana, conducida por Alfredo Gallo Best, a la sazón gerente de la distribuidora Eduardo Ibarra, titular de la exclusividad de los derechos de exhibición en el país de las cintas de Pelimex. El objetivo de la compañía —de la que eran socios igualmente los productores mexicanos Alfonso Rosas Priego y Antonio Matouk— era realizar películas coproducidas con México.

Una comedia, *Operación ñongos* (1964), dirigida por Zacarías Gómez Urquiza, probó la factibilidad del negocio. Los cómicos mexicanos Rodolfo y Ramón Rey, populares por sus programas infantiles en la televisión, donde se les conocía como Hermanos King, obtuvieron financiación del productor Edgardo Gascón y Cinematográfica Jalisco para rodar una cinta en el Perú, con técnicos mexicanos y un elenco mixto de actores. La cabecera del reparto estaba conformada por mexicanos a los que acompañaban conocidos personajes de la televisión local. *Operación ñongos* —estrenada en México con el título *Un gallo con espolones*— logró acogerse a los beneficios legales, lo que significó la exención tributaria para la cinta mexicana, filmada íntegramente en el país, con intervención, mínima, de figurantes peruanos.

*A la sombra del sol* (1966) de Carlos Enrique Taboada; *Seguiré tus pasos* (1967) de Alfredo B. Crevenna; *Bromas S.A.* (1967) de Alberto Mariscal; *Pasión oculta* (1968) de A.B. Crevenna; *Las sicodélicas* (1968) de Gilberto Martínez Solares; *El tesoro de Atahualpa* (1968) de Vicente Oroná, fueron los títulos que la industria mexicana rodó en el país, bajo similares fórmulas de coproducción.

Socios en estos proyectos fueron Filmadora Peruana y Cine Industrias Perú (empresa de Mario Almada, Juan Languasco de Habich y Harry Smith) que fungieron de contraparte nacional, lo que permitía a las cintas acogerse al régimen de desgravámenes tributarios.

Desde el punto de vista de los productores mexicanos, el sistema era sumamente provechoso. No sólo garantizaba una retribución favorable para sus inversiones en el extranjero —eran producciones menos costosas y

realizadas eludiendo el rigor de los compromisos sindicales de su país de origen—, sino que apuntaban también a probar una política de recuperación de sus mercados en el exterior, bastante menguados en esos años.

La crisis de rutina y banalidad que afectó al cine mexicano desde los años 50; la desaparición, sin relevo, de los monstruos sagrados y las divas y el exceso de desaliño y escasa prolijidad en el acabado de las consabidas cintas de luchadores y cómicos, provocó que los antiguos auditorios cautivos de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, se orientaran hacia la oferta del cine norteamericano, a diferencia de lo ocurrido en las décadas anteriores, cuando el cine proveniente de México se constituyó en un gran fenómeno de aceptación popular.

Pero la estrategia comercial fracasó sin atenuantes. Las "coproducciones" resultaron trasplantes mecánicos de las fórmulas conocidas, sólo abiertas a algunos rostros de popularidad local y a paisajes incorporados a la manera de postales turísticas, en una suerte de *test* de reconocimiento geográfico propuesto a los espectadores.

México nos devolvió a Ofelia Montesco, que se paseaba desconcertada por Machu Picchu en el melodrama de aventuras *A la sombra del sol*, en cuyo rodaje el director Taboada suplió carencias reveladoras de nuestra falta de preparación técnica. En una entrevista recordó:

> "Como usted sabe, en Perú no hay industria cinematográfica, así es que ni pensar en una dolly o grúa; todo había que improvisarlo. Por ejemplo, suplimos un movimiento de grúa usando el garfio de un barco de carga".

Y pese a todo, los productores mexicanos reincidieron en el folletín religioso con niño precoz y sacerdote cantor (Juliancito Bravo y José Mojica) en *Seguiré tus pasos*; en la comedia para el lucimiento de las opulencias corporales de Maura Monti, Amadée Chabot y una principianta Isela Vega en *Las sicodélicas*; o en la aventura policial, plena de trajines semejantes a los de sudorosos *boy scouts* recorriendo el territorio del país, en *El tesoro de Atahualpa*.

Un cine ínfimo y subordinado a directivas de afuera es el que surgió de estas coproducciones que ni lograron convertir al país en un sucedáneo de Churubusco ni al mercado peruano en activo adquiriente de cintas producidas por una industria en crisis.

Igualmente fallidos fueron los intentos de asociación con Argentina. *Intimidad de los parques* de Manuel Antín, parcialmente basada en el relato "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar, fue un rotundo fracaso expresivo y de boletería. *Intimidad* era un ejercicio de aplicación de la estética

del cine de Antonioni. La transcripción llegaba hasta el punto de tener como protagonista a Francisco Rabal, uno de los actores de *El eclipse* (*L'Eclisse* de Michelangelo Antonioni, 1962). Por lo demás, abundaban los desencuentros entre Dora Baret, Ricardo Blume y Rabal. Desencuentros que obtenían su expresión física en la permanente desazón de la protagonista, que reproducía las famosas caminatas de Monica Vitti o Jeanne Moreau en los filmes de Antonioni, vagando errática y afiebrada entre las ruinas de Machu Picchu y la procesión limeña del Señor de los Milagros. Algún efecto de montaje en discontinuidad remitía, cómo no, a Resnais. Antín, apoyado en el guión de los críticos de cine Raimundo Calcagno y Héctor Gross, trasladaba las preocupaciones de los círculos intelectuales fílmicos del Mar del Plata —exaltados con el descubrimiento de las películas de los "autores" europeos— a nuestro medio.

A su turno, *Taita Cristo* de Guillermo Fernández Jurado, hubo de estrenarse con mutilaciones realizadas por exigencias censoras. La película empezaba planteándose como la crónica de la vida difícil de un grupo de habitantes en un pequeño pueblo costeño afectado por la ausencia de lluvias. Episodios de tonos diversos se sucedían. El descubrimiento de un incesto, la progresión más o menos surreal de muertes de los habitantes, la constatación de la ignorancia, la superstición y el prejuicio que buscaban un chivo expiatorio de la inclemencia de la naturaleza. Sin embargo, la puesta en escena, manteniéndose siempre en el grado cero de la descripción naturalista, no lograba agitarse, ni hacerse maleable ni adecuarse al humor cambiante de los incidentes del relato. Los episodios eran jalones dispersos y deshilachados insertos en una dramaturgia al borde mismo de la disolución y la inexistencia. La cinta culminaba con una secuencia sorpresiva pero coherente con el universo de deterioro y abandono material mostrado. El pueblo ejecutaba al que creían responsable de la sequía, al poblador marginal, torturado, sufriente. En un exterior nocturno, era quemado vivo. *Ecce Homo.*

La censura retuvo el estreno del film y llegó a una transacción posterior con los productores. La secuencia de la hoguera debía desaparecer. En vez de ella, se filmó un nuevo final, donde un sacerdote y un ingeniero de Cooperación Popular —organismo creado por el primer régimen de Fernando Belaunde, que gobernaba el país en el momento en que ocurrió el episodio censor— salvaban a la víctima, pronunciaban un discurso redentor y cavaban un pozo para encontrar agua a flor de tierra. Conclusión postiza e inverosímil que el filme lució en su estreno.

Por último, *Mi secretaria está loca, loca, loca* de Alberto Dubois, resultó una comedia anodina que pretendía vender una imagen acogedora del país, dirigida a potenciales turistas argentinos, a los que se buscaba atraer gracias a la apariencia ordenada, limpia y señorial de una capital que guardaba todavía

rastros de la arquitectura colonial, a los que cantaba Chabuca Granda en persona. Por lo demás, la película alternaba romance con canciones, a la manera de las cintas de Palito Ortega o Leo Dan, conocidos cantantes "nueva–oleros" argentinos.[10]

## El cine de la TV

En 1958 se produjo la primera emisión comercial de un programa de televisión en el país. Desde entonces, el nuevo medio comenzó a expandirse y se tornó parte de la vida cotidiana de los limeños. Animadores, modelos, actores de telenovelas, locutores, se integraron a una suerte de mitología doméstica inducida por la TV, hecha de rostros conocidos y estimados a los que el público pronto quiso apreciar en otros roles, circunstancias y rutinas.

Ello explica que buena parte de las películas peruanas hechas en los años 60, al amparo de la Ley 13936, tuvieran como protagonistas a esas gentes de la TV, estrellas de entrecasa. No sólo las coproducciones cuidaron de incluir en la parte nativa a figuras que la televisión había hecho famosas. También se financiaron cintas cuyas tramas eran la amplificación de los rasgos que habían conformado la identidad televisiva de aquellos personajes.

De este modo, el conductor de programas de concurso Kiko Ledgard produjo y escribió para sí *El embajador y yo* (1968), dirigida por el argentino Oscar Kantor, que también realizó *Nemesio* (1969), vehículo para el lucimiento del cómico Tulio Loza. *Nemesio* extrajo de la TV todos los rasgos habituales del personaje andino que sobrevive en la capital gracias a su ingenio —que no excluye la voluntaria torpeza— provocando el humor como consecuencia de la fusión entre el despiste o la ingenuidad provinciana y el criollismo, arribismo o viveza atribuidos al costeño.

Primarias, de una comicidad complaciente y volcadas a hacer la forzosa apología de la personalidad de sus protagonistas, *El embajador y yo* y *Nemesio* fueron sendos desastres expresivos, a pesar de la solvencia técnica que aportó Kantor —que adquirió experiencia cinematográfica en su país de origen— y el procesado realizado en laboratorios argentinos. La taquilla, en cambio, marchó bien.[11]

No puede decirse lo mismo de *Tres vidas* (1967) de Aquiles Córdova e *Interpol llamando a Lima* (1969) de Orlando Pessina. En ambos casos, la catástrofe económica fue directamente proporcional a la categoría de los proyectos. En su impúdica ingenuidad, *Tres vidas* e *Interpol llamando a Lima*

regresaron al cine peruano a la época anterior a Amauta Films, a ese período de laboriosa artesanía en la que campeaban el folletín y la inconsistencia del universo fílmico. Fueron las únicas cintas dirigidas por Córdova y el argentino Pessina, que al año siguiente intentó, sin éxito, iniciar el rodaje de un proyecto musical llamado *El día de la nueva ola.*

Enrique Torres Tudela, un peruano residente en Estados Unidos, logró iniciar, hacia 1965, la producción de una cinta de aventuras, dirigida por Tom de Simone y Andy Janczak, cuyo rodaje se interrumpió poco después por falta de dinero. Al año siguiente, Torres Tudela regresó al país con la cinta inacabada, la que decidió completar agregándole una trivial intriga rodada en Lima, Cusco e Iquitos. Con la colaboración de las entonces populares figuras de la TV, Vlado Radovich, Kiko Ledgard y Fernando Larrañaga, culminó la película, a la que llamó *Milagro en la selva*, que pronto encontró su lugar, junto a los otros films de la TV, en la edad de piedra del cine peruano.

Enrique Torres Tudela intervino también en la producción de otras dos cintas, *Annabelle Lee* y *Boda diabólica*, dirigidas por Gene Nash. Adaptadas de relatos de Edgar Allan Poe, tuvieron como protagonistas a personajes del plantel de la emisora televisiva más importante del país, Panamericana Televisión, como Patricia Aspíllaga, Elvira Travesí, Orlando Sacha. La norteamericana Margaret O'Brien tuvo el rol central de *Boda diabólica*

Los rodajes, realizados en 1968, se culminaron, pero las películas tuvieron una difusión muy restringida. En junio de 1991, en el curso del II Encuentro de Cineastas Andinos que se realizó en el Cusco, se proyectó una copia de *Boda diabólica*, que luego pasó a propiedad de la Filmoteca de Lima. La inversión para estas películas la hizo Torres Tudela a través de una empresa norteamericana llamada Northwest Motion Picture Film Corporation.

En 1971, Panamericana Televisión encargó al realizador mexicano —chileno de origen— Tito Davison, una adaptación de la telenovela *Natacha* con la que hizo un gran negocio, pues batió records de taquilla para una cinta nacional.[12] Con *Natacha*, Panamericana Televisión repitió la experiencia de *Simplemente María*, otra telenovela llevada al cine en 1970, con gran suceso comercial. Sin embargo, *Simplemente María* fue considerada como producción argentina, debido a que su rodaje se llevó a cabo en Buenos Aires, bajo la dirección del argentino Enzo Bellomo.

## Hablemos de Cine

El 15 de febrero de 1965 apareció el primer número de una revista mimeografiada que, en el curso de sus 21 años de existencia, llegó a convertirse no sólo en la primera del periodismo crítico peruano sino también en un importante venero de críticos y cineastas.

Los fundadores de *Hablemos de Cine* fueron un grupo de jóvenes a los que vinculaban tanto su pertenencia a la Universidad Católica de Lima como una común pasión por el cine, forjada en sus frecuentes visitas a los cine clubes limeños de los iniciales años 60.

El nombre de la publicación trazó un programa: se trataba de discutir, disentir, mover el ambiente cultural con ideas renovadoras de la crítica de cine que estaban entonces en el aire del tiempo. La política de los autores; el descubrimiento y estudio del cine americano, aun en las vertientes que no habían sido sancionadas por la "alta cultura"; la puesta en escena como expresión de un punto de vista sobre el cine y la realidad; la exaltación de películas que, en resumen, y al decir de Truffaut, revelaran una visión del mundo y una concepción del cine. Tales eran las líneas maestras de sus principios críticos, que se ejercitaban como un *langage de coeur*, demostración de ese "arte de amar" que postulaba Jean Douchet —abanderado de la cinefilia parisina de comienzos de los años sesenta— como definición de la actividad crítica.

Se trataba, pues, de imponer, cueste lo que cueste, las virtudes de las películas que expresaran mejor las convicciones y el mundo de los autores intocables. Ellas fueron, entre otras, *Viaje a Italia* (*Viaggio in Italia*, 1953) de Rossellini, *Los invasores* (*Merril's Marauders*, 1962) de Samuel Fuller, *Marcha de valientes* (*The Horse Soldiers*, 1959) de John Ford, *La carroza de oro* (*Le Carrosse d'Or*, 1953) de Jean Renoir, *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955) de Nicholas Ray, *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, 1959) de Otto Preminger. De todas se habló con fervor en la revista y ellas fueron el sustento de la programación habitual de los cine clubes que administraban sus miembros.

El hablar sobre cine era consecuencia de ver sin pausa, y con bastante prisa, todo tipo de films. Cottafavi y Godard, Mario Bava y Resnais, Richard Quine y Jacques Becker, eran nombres habituales para los lectores de la revista y para los asistentes al Cine Club de la Universidad Católica, programado por los miembros del comité de redacción inaugural: Isaac León Frías, director de la publicación, Federico de Cárdenas, Juan M. Bullitta (1944—1990) y Carlos Rodríguez Larraín (1945—1989).

Los postulados críticos de *Hablemos de Cine* provenían, claro, de los que logró imponer la revista francesa *Cahiers du Cinema*, filtrados por la visión peninsular, plena de energía ibérica, que se reflejaban en la más accesible, vistosa y conservadora revista *Film Ideal*.

Fue el entonces sacerdote agustino Desiderio Blanco el que introdujo en cursos de divulgación y seminarios escolares y universitarios, los rudimentos de la *politique des auteurs* y los fundamentos de la transparencia de la imagen y el realismo fenomenológico como criterios para la apreciación y la práctica fílmicas. Sus enseñanzas fueron el abono de las convicciones de *Hablemos de Cine*: las ideas expresadas en una película debían ser hallazgos de la puesta en escena y no del montaje o producto del diálogo. Los autores de las películas no eran los que las escribían sino los que las realizaban; luego, la sustancia de un film no se hallaba en su "tema", sino en las imágenes, su tratamiento, en su disposición formal, estructural.

Los veinte primeros números de *Hablemos*, todos mimeografiados, fueron textos de combate, destinados a conmover las asentadas convicciones de los asiduos cineclubistas, proclives al plúmbeo cine de Zinneman, Stanley Kramer, Jean Delannoy o Jean Paul Le Chanois, pero también a refutar las opiniones y afirmaciones de los críticos de cine de los diarios de entonces. Alfonso Delboy, Hugo Bravo, Percy Gibson, diestros en reordenar las informaciones de los materiales de prensa y en sentenciar con ironía —como Delboy—, desinformación o desdén, hallaron en los redactores de la revista a encarnizados contradictores.

*Hablemos* contestaba las intenciones piadosas y los temas "significantes"; recusaba el teatro filmado; apostaba por los géneros híbridos o bastardos; combatía toda sobreestimación de la "técnica"; elogiaba al *peplum* y al menospreciado *western*; valoraba las rupturas de tono, la mezcla de géneros, los films "enfermos". Exigía que el director fuera capaz de proyectar su personalidad y convicciones y postulaba que todas las películas, como las de Godard analizadas por Peter Wollen, debían conjugar riqueza conceptual, belleza de imagen y verdad documental. Y mejor aún si, para lograrlo, el cineasta proponía al espectador una experiencia casi de tipo sensorial, en la que la cámara, sus movimientos y el ajustado montaje, invitaran a una suerte de fruición cinética.

Eso explicaba el amor de los redactores por las cintas centradas en la travesía de un personaje que se transforma en el itinerario físico, que es también el curso del relato. Como en los esenciales westerns de Anthony Mann, como en *Vértigo* (1958) de Hitchcock.

La segunda etapa de *Hablemos* se inició con el número 21 —abandonado el mimeógrafo, fue el primero que salió de una imprenta e incluyó fotos—, editado en enero de 1966 y se prolongó hasta la edición 62 de 1972. Fue el período de la incorporación de colaboradores extranjeros. Franceses como Bertrand Tavernier o Michel Ciment y españoles como Jesús Martínez León, Vicente Molina Foix, Miguel Marías, Manolo Marinero. Ellos aportaron valiosos textos para el diccionario de realizadores norteamericanos que la revista publicó en ediciones sucesivas entre los números 39 y 46. Profesión de fe americanista que caminó paralela con una revisión de la obra de cineastas europeos poco apreciados en la etapa inicial. Bergman y Buñuel, antes recusados, eran ahora objeto de atención y análisis.

Pero esos fueron también los años de la apertura a ese cine latinoamericano que se reveló para los redactores con la fuerza y la vitalidad que lució en el Festival de Viña del Mar de 1967. Enganchados a un presente turbulento, a prácticas cinematográficas que se proponían como modelos excluyentes, a proposiciones dogmáticas que dividían el cine mundial en categorías ternarias, *Hablemos* pareció perder la virginidad y el espiritualismo de las afirmaciones bazinianas, para dar lugar a la polémica y la discusión del *Cinema Novo*, del cine argentino militante y apreciar el cine cubano de la agitación documental.

No obstante, la línea crítica maduró en la continuidad y en las páginas de la revista coexistieron la admiración por películas en las que encarnaban las más diversas y hasta opuestas filosofías de la representación. Es decir, por *Antonio Das Mortes* (de Glauber Rocha, 1969) y por *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch* de Sam Peckinpah, 1968); por *San Bernardo* (*Sao Bernardo* de Leon Hirzman, 1971) y por *Río Lobo* (de Howard Hawks, 1970); por *Memorias del subdesarrollo* (de Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y por *El amargo fin* (*The Happy Ending* de Richard Brooks, 1969).

Tal fue la virtud de *Hablemos*. Conservó la diversidad de las preferencias y lo plural del gusto, rehuyendo el eclecticismo nivelador y las concesiones al gusto promedio. No cedió a las consignas tercermundistas, aun cuando algunas formulaciones de la intolerancia encontraron cabida en sus ediciones, aunque en calidad de información y sin comprometer la opinión del Consejo de Redacción, al que fueron uniéndose Pablo Guevara, Antonio González Norris, Marino Molina Cabada, César Linares, Francisco Lombardi, Nelson García, Mario Tejada, Ricardo González Vigil, entre otros.

Luego vino la experiencia de la "modernidad", fruto del encuentro de los redactores con la "Teoría Cultural". El fermento de las lecturas de Barthes, Lévi Strauss o Metz se manifestó en los atisbos semiológicos de los primeros años

70, época del inicio de la tercera etapa de *Hablemos*, inaugurada con el número 65, de 1973, de periodicidad anual en los primeros tiempos, y de disgregación y luego recomposición del equipo fundador.

Fue la época del ingreso de los nuevos colaboradores, José Carlos Huayhuaca, el colombiano Andrés Caicedo, Reynaldo Ledgard, Augusto Tamayo San Román, Constantino Carvallo, Guillermo Niño de Guzmán, Ricardo Bedoya. Los textos ganaron en extensión, densidad y especialización. Se abandonaron pronto los estándares lingüísticos, pero se mantuvo la percepción de las películas como un complejo formal, dramático, significativo, como una estructura coherente que era preciso analizar. Se multiplicaron los ensayos y las entrevistas. Herzog, Saura, Polanski, Jancsó, Schrader, Rohmer, fueron interrogados exhaustivamente, en entrevistas exclusivas. Se analizaron y admiraron los "cantos de cisne" de los viejos maestros: *El último secreto de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970) y *Fedora* (1978) de Billy Wilder, *El hombre que burló a la mafia* (*Charley Varrick*, 1973) de Don Siegel, *El hombre que sería rey* (*The Man Who Would Be King*,1975) de John Huston o *Más allá de la gloria* (*The Big Red One*, 1980) de Samuel Fuller. Pero también se dejó constancia crítica del surgimiento de los grandes cineastas de lo que entonces era aún el futuro (Scorsese, Wenders, Allen).

De pronto, los miembros de la revista decidieron imprimir una última edición, que no llegó a ver la luz. En setiembre de 1986, luego de 21 años y 77 números publicados, *Hablemos de Cine* dejó de aparecer.

Los motivos de la extinción fueron, entre otros, la inflación desbocada, un incremento de costos de producción insufragable, cierto desaliento extendido entre el equipo de redactores y su decisión de pasar a otra cosa o dedicarse con exclusividad a labores que desarrollaban desde antes: la realización cinematográfica en algunos casos; la crítica periodística en otros; el trabajo de archivo y filmología; la docencia; proyectos personales, alejados del cine, en más de un caso.

El cine peruano, su existencia y desarrollo, fueron preocupaciones constantes de *Hablemos*. La revista, desde sus primeras ediciones, señaló la necesidad de contar con el amparo legal suficiente para que el cine nacional no estuviera librado a las reglas de un mercado que sólo admitía las coproducciones con México o las cintas puestas al servicio de la figuras de la TV. Polemizó luego con Armando Robles Godoy —cineasta de la imagen por la imagen, arrogante y orgulloso de sus significantes; posición contrapuesta a la de *Hablemos*, para la que el rigor de toda escritura cinematográfica pasaba por cierta austeridad de la forma y por dar cuenta, a la manera de un reporte casi metereológico, del temple y consistencia del mundo exterior— y criticó la

Ley de Promoción a la Industria Cinematográfica en el momento de su promulgación. Señaló como sus defectos o carencias, la inexistencia de un organismo apto para regular su aplicación y la ausencia de los mecanismos financieros necesarios para asegurar la producción de largometrajes, sustento de una actividad permanente del cine peruano.

En sus ediciones aparecieron entrevistas —algunas tensas y ásperas— con realizadores de cortos y largos, como Federico García y Francisco Lombardi —que participó también del Consejo de Redacción— y se dio cuenta crítica de las circunstancias y películas del cine nacional hasta 1986.

La política de autores, caballo de batalla del primer *Hablemos*, forma parte ya del conocimiento general, de la sabiduría común. Lo mismo ocurre con la percepción de determinadas exigencias de calidad y criterios que *Hablemos de Cine* y la labor periodística de algunos de sus miembros introdujeron. En cierta forma, y con el transcurso del tiempo, la opinión de la revista dejó paulatinamente de ser una actividad heterodoxa para insertarse en lo que ya es una tendencia creciente en el campo de la crítica y el estudio del cine en los años noventa: la gradual institucionalización de lo que alguna vez fue una suma de inconformismos. Hecho que, a su vez, quizá sea reflejo de la amplitud y solidez actual del campo de conocimientos adquiridos por la crítica, la teoría, el pensamiento sobre el cine frente a la fragilidad y debilidad conceptual o teórica de sus inicios. O la respuesta inconsciente a ese deterioro del debate crítico sobre la cultura en el Perú, perceptible en los últimos años.

Urgidos por la necesidad de sobrevivir, los cineastas, aquellos que hacen del cine una práctica, parecen haberse despreocupado de "pensar" los filmes e incluso de verlos y estudiarlos. Se han cortado los puentes entre teoría y práctica. La reflexión sobre el cine apenas si se mantiene ahora en el ámbito restringido de la enseñanza —volcada a la preparación técnica de realizadores o técnicos— o de la crítica periodística, siempre insuficiente, dirigida a un auditorio que prefiere guiarse en sus elecciones por los incentivos inmediatos de la publicidad. El pensar y escribir sobre cine en el Perú se ha convertido, como nunca antes, en una actividad dispendiosa, inútil, para nada utilitaria; en una labor, literalmente, sin objeto, si consideramos la magra calidad de las cintas que se importan para su exhibición comercial en el país.

La desaparición de *Hablemos de Cine* fue síntoma y consecuencia de todo eso. Cumplido un ciclo, decidió acabar con ese discurso a muchas voces que fue su existencia.

Queda pendiente la interrogante de si en los años "post", en la era del video y la televisión de alta definición y de la exhibición bajo comando electrónico, hubiera retomado las exigencias que se planteó una y otra vez.

## El Perú de los cineastas extranjeros

A partir de los años 60, el país fue visitado por varios cineastas extranjeros que vieron en él no sólo un escenario de costos razonables y mano de obra disponible para filmar. Susumu Hani, Dennis Hopper, Santiago Alvarez, Werner Herzog, Jorge Sanjinés, ofrecieron visiones personales del país, lo incorporaron a sus preocupaciones, lo integraron a su estética.

*Amor en los andes* (*Andesu no Hananyome*, 1968) de Susumu Hani narró la historia de una pareja de emigrados japoneses afincados en los Andes peruanos. La escueta idea argumental dio pie al cineasta japonés —uno de los nombres importantes en la renovación del cine de su país a inicios de los años 60— para observar las huellas de la presencia asiática en la cultura andina. El filón etnológico y documental de la cinta se impuso como su aspecto más valioso. El Perú, para Hani, era el lugar donde podían encontrarse los rastros de una identidad mestiza en la que el componente asiático lucía con fuerza. Fascinado por las peculiaridades culturales, ponía a sus actores, auténticos descendientes de japoneses, en medio de un mundo en el que, a cada paso, encontraban huellas de alguna lejana vinculación, de un atavismo, de la memoria perdida de los orígenes.

Sus imágenes, por ratos documentales, mostraban los rastros de una sensibilidad pictórica evocadora de Millet. Figuras recortadas sobre una naturaleza inabarcable que se imponía en el encuadre con la nitidez de los colores y las presencias elementales.

Dennis Hopper, luego del inmenso suceso de *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969), encontró en la localidad cusqueña de Chinchero una suerte de centro magnético u ombligo del mundo afín a sus preocupaciones, o despreocupaciones, libertarias y errantes de esos años agitados al finalizar los 60.

Dean Stockwell, Tomas Millian, Julie Adams, Samuel Fuller participaron en el agitado rodaje de *The Last Movie* (1971), cinta maldita si las hay, que mezclaba la mística contestataria del hippismo con un bizarro sentido de la violencia. Western con indios peruanos cuya rebelión daba lugar a una suerte de exaltado alegato anticolonialista, *The Last Movie* fue a la vez admirada por algunos críticos y devastada por el público. Su carrera comercial estuvo llena de tropiezos y no se exhibió en el país.

El Perú del cubano Santiago Alvarez fue un territorio desgarrado por fenómenos telúricos y por contradicciones sociales tanto o más destructivas que los movimientos de la tierra. El terremoto ocurrido el 31 de mayo de 1970 era el punto de partida de *Piedra sobre piedra* (1970), exposición documental

agitada y cargada de intencionalidad política y vocación de *agit—prop*. Su objetivo era examinar las formas en las que la miseria, la corrupción y las carencias del subdesarrollo van abriendo fisuras en el tejido social, con efectos más perniciosos que los de cualquier cataclismo.

El país, sus problemas y conflictos, eran objeto de un fragmentado trabajo periodístico, hecho por un reportero proclive a subrayar sus conclusiones con grandes titulares, a marcar sus sentimientos en cuatro columnas, a agitar sus adhesiones en impactantes primeras planas. La intención propagandística, el deseo de persuadir y la necesidad de ratificar las buenas relaciones diplomáticas entre el gobierno cubano y el régimen militar peruano, impulsaron *Piedra sobre piedra*, mezcla de *puzzle* de imágenes del desastre, reportaje urgente y fungible y clamorosa manipulación de conciencias.

En *Aguirre la ira de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) y *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog, el país fue cantera o reservorio de imágenes inéditas, de paisajes que alucinan y perturban los sentidos. Los fragmentos del bosque, la montaña y el río, unidos al desierto de *Fata Morgana* (1970) y al paisaje de *Kaspar Hauser* (*Jeder Fur Sich Und Gott Gegen Alle*, 1974) ampliaron el registro de la exaltada visión del paraíso propuesta por el alemán.

Pero el Perú fue también para el director el campo ideal para realizar pruebas extremas de resistencia y performances riesgosas. El Huayna Picchu, el Camisea, paisajes opuestos a cualquier intento de apropiación humana, se convirtieron en las películas de Herzog en expresión cabal del rival al que hay que tratar de someter sin esperanzas de triunfo, por el puro goce de la experiencia extática, como emulando la actitud del escultor Steiner o del equipo de rodaje que asciende por *La Soufriere* (1976). Les Blank en su notable documental *Burden of Dreams* (1982), realizado en el país durante el rodaje de *Fitzcarraldo*, ofreció su versión de ese pertinaz test de fortaleza interior que son las películas del autor de *También los enanos empezaron pequeños* (*Auch Zwerge Haben Klein Angefangen*, 1970).

El boliviano Jorge Sanjinés rodó en el Cusco *El enemigo principal* (1974), teniendo como actores a Manuel Chambi y al cortometrajista Fausto Espinoza. Una vez más, Sanjinés recreó el nacimiento, evolución, crisis y resolución de un conflicto campesino que era a la vez alegoría de la dominación en los Andes y crónica de una lucha de liberación.

Los Andes se convertían en escenografía de una dramaturgia épica en la que quedaban borradas las diferencias nacionales. La geografía peruana, semejante a cualquier otra situada en la zona de la cordillera andina, era el microcosmos de un problema histórico de opresión y resistencia, pero también

el teatro de operaciones de una "ejemplar conducta" popular, adoptada contra enemigos de clase. Cine didáctico, de mostración y señalamiento de culpas y catequesis política. Pero también de un virtuosismo notable en el uso del plano secuencia, trazado con una cámara siempre móvil, envolvente.

Pero hubo igualmente rodajes parciales en el país. Así, Marcel Ophuls recogió testimonios sobre el período en que habitó en el Perú el criminal de guerra Klaus Barbie para la compleja y fascinante *Hotel Terminus* (1988). Luc Besson filmó en los Andes algunas secuencias de *Azul profundo* (*Le Grand Bleu*, 1988). También el francés Fréderic Rossif acopió *shots* documentales de la fauna del ande peruano para *La fiesta salvaje* (*La Fete Sauvage*, 1976), un cuidadoso trabajo de registro de la vida animal filmado en diversos países.

Un equipo de segunda unidad fue enviado por el productor Dino de Laurentiis a la amazonía peruana para filmar planos usados en los back projection de la selva donde habitó *King Kong* (de John Guillermin, 1976).

Godfrey Reggio, por su parte, ubicó cámaras en diversos lugares del país para *Powaqqatsi* (1988), prolongación de su dilatada, mística y sobreestimada *Koyaanisqatsi* (1983).

Pero no sólo se filmaron películas de "autor". También arribaron equipos multinacionales dispuestos a aprovechar el exotismo del paisaje natural, ideal para convertirse en marco de aventuras legendarias. Georg Marischka rodó, en 1964, *El último rey de los incas*, una coproducción hispano—ítalo—germana, basada en un relato de Karl May, con Francisco Rabal, Guy Madison y Fernando Rey. En 1966, la región amazónica fue el escenario de la inacabada *High Jungle*, producción norteamericana dirigida por Tom Mc Gwan, con Erick Fleming —que murió ahogado durante el rodaje— y Ann Hayward. El italiano Giussepe Scotese filmó, en 1974, *Perdida en el infierno verde* (*Miracles Still Happen*), sobre la travesía en la selva amazónica de Julianne Koepcke, sobreviviente de un accidente de aviación.

Santo Tomás de Chumbivilcas y poblaciones aledañas del Cusco fueron el paisaje escogido por los franceses Anne Bramard—Lagny y Pierre Bouhin para filmar *Todo ou la Vie la Mort Dans les Andes,* hacia 1970. La cinta, bajo el leve pretexto argumental de un niño que abandona su pueblo natal para descubrir el mundo, trazaba una descripción, de acentos documentales, de ritos y fiestas andinas, registradas con solvencia fotográfica y actitud amateur. La discusión sobre la reforma agraria dictada por el gobierno militar de entonces se infiltraba en algún momento, fechando el espíritu de esta cinta, de cuya exhibición pública en el Perú o el exterior no se han obtenido informaciones.

El argentino de origen español Octavio Getino (1935), durante una etapa de su exilio forzado por la situación política argentina, fue el responsable del guión y la supervisión de la realización de *La Familia Pichilín* (1977), un mediometraje producido por la Unidad de Cine del Centro de Teleducación de la Universidad Católica (CETUC). La película no fue exhibida en forma pública.

Para *El viaje* (1992), Fernando Solanas recorrió con su cámara el Cusco y zonas deprimidas de Lima.

## Armando Robles Godoy

La presencia de Armando Robles Godoy (Nueva York, 1923) surgió con nitidez y contundencia en muchos momentos de la trayectoria del cine peruano a partir de los años sesenta. Y sus incursiones coincidieron siempre con el deseo de sacar adelante algún proyecto, de impulsar un movimiento, de estrenar alguna película. Apareció siempre detrás de un cometido ante el que resultó imposible mantenerse al margen. El suyo es un "yo armado", dispuesto a hacerse escuchar, provocando, y que sabe ubicarse en el centro mismo del debate y la atención pública.

Los estrenos de *Ganarás el pan* (1965) y *En la selva no hay estrellas* (1967), sus dos primeros largos, fueron hechos insólitos en el desfalleciente panorama del cine peruano de entonces, sostenido por las "coproducciones" con México. A pesar de las debilidades expresivas del semidocumental *Ganarás el pan*, ambas revelaron una idiosincrasia y una deliberada afirmación de personalidad.

Demostraron también que era posible hacer un cine de expresión personal y con solvencia técnica sin mediar mayores incentivos legales y sin contar con el clima propicio que trae consigo la estabilidad de una producción fílmica regular y continua.[13]

Su actividad desde entonces se orientó a gestionar y persuadir a la opinión pública acerca de la impostergable necesidad de la existencia de una ley de promoción al cine, que vio la luz recién en 1972. Su intervención en la concepción y redacción de esta norma legal fue determinante, como lo fue también su participación en la comisión que elaboró, entre 1986 y 1987, el proyecto sustitutorio de aquella.

En 1970, estrenó *La muralla verde*. En 1973, acogido a los beneficios de la entonces flamante ley, lanzó *Espejismo*. Luego realizó cortometrajes y dirigió el Taller de Cinematografía, hasta que en 1987 estrenó, en circuitos culturales únicamente, un nuevo largo, *Sonata Soledad*.

Fue a partir de *La muralla verde* que decidió ser cada vez menos "director" y más "artista", en el sentido de cultivar, de modo ostensible y reiterado, los rasgos de un estilo y una escritura fílmica autoafirmativos.

Robles fue, en los años 60, el primer cineasta peruano que percibió que la realización cinematográfica no era sólo un asunto de pericia técnica, sino también de progresivo dominio de un lenguaje muy vivo y cambiante, que asimila con voracidad hallazgos expresivos de cineastas de antes y de ahora, de clásicos y contemporáneos. Cinéfilo, crítico de cine del diario *La Prensa* durante 1962 y 1963, su estilo, a partir de *La muralla verde*, se hizo cada vez más referencial.

Desde los años en que ejerció la crítica, Robles dejó apreciar que los cineastas y películas que atraían su admiración no eran aquellas que la renovadora crítica francesa de la época había revalorado y que aparecían, sobre todo en el interior del cine americano, como los exponentes de la novedad enclavada en el centro mismo de un depurado clasicismo. No le llamaba la atención la fase de madurez clásica y de decantación expresiva del cine americano de fines de los años 50, expresión de plenitud expositiva arraigada en la obra de Griffith, gran fundador del cine de vocación narrativa.

El norte del cine de Robles estaba más allá, en Europa, y sus modelos mayores fueron las obras de los realizadores que encarnaban cierta concepción de la modernidad, la ruptura, la puesta al día temática o que lucían con orgullo un estilo diferenciado y personal, como Resnais, Antonioni y algunos más.

En algunos de ellos de manera evidente, en otros de forma más discreta, las películas de esos cineastas aparecieron, a fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta, como tentativas por superar e incluso liquidar una dramaturgia cinematográfica basada en el relato, la representación y la filiación genérica. Las películas europeas, herederas del neorrealismo y la sensibilidad de postguerra, lucían pues todos los atributos de la vanguardia y los dones de la novedad. Para el aficionado limeño que apreciaba, desde una perspectiva excéntrica, únicamente las obras pico de algunos autores, cintas como *Hiroshima, mi amor* (*Hiroshima, Mon Amour* de Alain Resnais, 1959), *La noche* (*La Notte* de Michelangelo Antonioni, 1961) u *8 1/2* (*Otto e Mezzo* de Federico Fellini, 1963) poseían un carácter final y culminante: eran una forma de reinventar y reescribir el cine. Y sin embargo, en el medio en que se hicieron y para sus propios autores, esas películas eran no el fin, sino parte de una búsqueda, de un avanzar a tientas, de ir construyendo una expresión propia.

De este modo, Robles hizo su primer largo en 1965, en un momento en que las películas estaban determinadas por un afán de "significar", en el sentido literal de la palabra. *To make sense* era la consigna entre los cineastas "cultos",

apegados a la práctica de un estilo calidoscópico, hecho de fragmentaciones temporales, puntuaciones sincopadas, transiciones abruptas, manipulación evidente del material fílmico con el fin de hacerle emanar un sentido que era la huella de la intervención del director omnipresente y responsable de todas las instancias de la expresión fílmica. La actitud pronto se convirtió en ideología y temperamento de la época.

Fue a partir de *La muralla verde* —una década después del período de mayor efervescencia en esa exposición de la novedad— que Robles rindió tributo a esas formas vinculadas con una ruptura que, muy pronto, se convirtió en tradición. Y no encontró mejor modo de hacerlo que multiplicando efectos, practicando la distorsión y anamórfosis de los rasgos de estilo de sus admirados Resnais o Antonioni. Acuñó, entonces, el filón manierista perceptible en sus tres últimas películas, ajenas a cualquier tendencia insinuada en el desarrollo del cine peruano; fieles entre sí y semejantes sólo a sí mismas.

El cine de Robles mantuvo siempre relaciones de oposición con el resto del cine hecho en el país. A la crónica precariedad artesanal de éste, opuso una inflexible exigencia profesional, un irreprochable *metier*, una relación obsesional con la técnica. A su concepción narrativa, opuso un punto de partida que recusaba tanto la coherencia sin falla del relato y la concepción sicológica de los personajes como la preocupación por lograr el todo orgánico, ambición propia de la tradición narrativa clásica.

Lo que buscó, película tras película, fue propiciar la multiplicación de los sentidos, confiado en un método repetido una y otra vez: el juego combinatorio de tiempos y espacios, propuesto al espectador como resultado del aprovechamiento de las posibilidades aleatorias del montaje, de la edición, concebida como poco menos que la esencia de la expresión fílmica.

Fue en el uso intensivo de la combinatoria del montaje —como medio para crear contrapuntos visuales, fragmentaciones del relato, desconexión temporal, desconstrucción espacial, posibilidad de poner en primer plano detalles parasitarios o secundarios— que Robles fundó su idea de un cine cuyo lenguaje está aún inexplorado y que contiene posibilidades inefables de expresión. Ese "lenguaje misterioso" al que se refiere con insistencia, que posee concomitancias con los modos de expresión musicales y que es apto para dar cuenta de la duración fílmica concebida no como un flujo de armonía continua —del modo en que veía Bergson a la temporalidad humana— sino como una pluralidad de momentos aislados que la fantasía y la imaginación reúnen y mantienen atados.

Pero a diferencia de lo postulado por tantos cineastas modernos, en los que la fractura del relato y la pluralidad de los sentidos tienden a la opacidad y a la ambigüedad, que son señales de la "obra abierta", las cintas de Robles lucen múltiples tramas que refuerzan un mensaje unívoco, expuesto a veces con afán catequístico.

*La muralla verde,* por ejemplo, se levantaba como una requisitoria contra la abulia del sistema burocrático, indiferente ante un empeño individual extraordinario. En *Espejismo,* el motivo de la oposición entre "lo viejo y lo nuevo" –el país que pasa y el país que viene– iba articulando los ambientes, espacios e imágenes de la cinta, que se ordenaba siguiendo el ritmo de una construccion musical y buscando regirse por la ilusoria disciplina formal del espejismo. Sin embargo, hacia el final, el espejismo se disolvía y la cinta revelaba que el misterio inextricable era en verdad un dato argumental escondido. La certeza sustituía entonces al desconcierto y la revelacion del enigma que daba origen al *leit motiv* del hombre que corre soslayaba la cualidad incantatoria con que se ofrecía hasta entonces, para revelar la índole de su concepción dramática. En *Sonata Soledad,* por último, los tres movimientos que le daban forma desarrollaban un motivo común: el conflicto entre realidad y deseo; la oposición entre un ahora pleno de insatisfacción y frustraciones y una realidad "otra", imaginada como mejor o más gratificante.

La opacidad del símbolo, en el cine de Robles, tiende a diluirse en la formulación del "mensaje".

Pero ocurre que la imaginación del realizador tiende a la ostentación y el dispendio, a la amplificación generalizada de efectos y es proclive a hacer de ciertos procedimientos narrativos o recursos formales, fetiches, adornos, juegos de brillantez, *morceaux de bravoure.* La suya es una escritura infatuada, que exhibe su opulencia modernista como en una vitrina.

Su estrategia expresiva preferida consiste en extraer del flujo de la ficción algunos vistosos componentes visuales o sonoros para remarcarlos y hacer de ellos el objeto de alguna pequeña proeza técnica. Se ejercita en el arte del "solo", a la manera de algún afanoso trompetista que, irritado por la regularidad de su afiatado conjunto musical, se decidiese por el lucimiento individual de su destreza.

Hubo en *La muralla verde y Espejismo,* exhibiciones, "solos" de imágenes (de notable factura, debidas a su hermano, el fotógrafo Mario Robles Godoy), de aires musicales, de frases, de movimientos de cámara. Signos de confianza en el poder de la ilusión y de fascinación provocadas por el cine como medio audiovisual, pero también pretexto para subrayar el sentido, para recalcar lo dicho, para insistir en la postulación o simplemente para reivindicar la posesión de un virtuosismo técnico exhibido como atributo de saber y poder.

Así, en *Espejismo*, el "solo" de las imágenes del trabajo en el lagar y del masivo rito católico de la procesión, enlazadas por el montaje paralelo, incitaban a la fruición de un efecto virtuoso, a la vez que subrayaban con énfasis la idea de un grupo humano que avanza subyugado por el trabajo alienado y por su convicción religiosa.

*La muralla verde*, a su turno, apareció como una antología de imágenes, procedimientos y recursos —acumulación exacerbada de "solos"— destinados a persuadirnos de que cualquier efecto de sentido puede ser logrado de modo cabal gracias a la repetición de formulaciones alegóricas. Así, las imágenes multiplicadas del sinuoso transcurrir de los autos de la comitiva presidencial se alternaban con los planos del avanzar parsimonioso de la serpiente que amenazaba al niño: la indolencia burocrática, ponzoñosa como la serpiente, era tan torpe e indolente como la polvareda que levanta el paso de un coche oficial. Pero también la vertiginosa visión de los interminables corredores de la dependencia burocrática, con los pasos del protagonista colmando la banda sonora —acentuando el torbellino inherente al procedimiento del *stream of consciousness* ejecutado a la manera de Resnais—, o los subrayados primeros planos de la boca del actor que encarnaba al burócrata, se ofrecían como piezas únicas, íconos virtuosos destinados a reforzar el concepto del extraordinario esfuerzo de ese hombre ejemplar en su deseo de colonizar la selva peruana. Eran signos de su empeño por sobreponerse al desbordamiento del espacio y el tiempo, de las imágenes y los sonidos. Y lucían, por añadidura, la orgullosa cualidad de ser hechura de quien se siente virtuoso y puede usar al cine como un inmenso muestrario de efectos.

A diferencia de Resnais o Welles, en los que el estilo subyuga al espectador y le desarma para enfrentarlo sin mayores defensas con un universo de desconcierto, pesadilla o caos —el horror indecible de Hiroshima y Nevers; el mal quintaesencial que rodea a Quinlan en *Sombras del mal* (*Touch of Evil* de Orson Welles, 1958)—, a un *no man's land* del sentido, en las películas de Robles, la pirotecnia audiovisual es la introducción a un mundo afirmativo, asertivo, pletórico de convicciones.

*La muralla verde* y *Espejismo*, más allá de la hojarasca formal, poseían en su centro a personajes que enfrentaban destinos y desafíos luciendo conductas que los reconciliaban con el drama, pues sus trayectorias eran la manifestación tenaz del empeño y la decisión humana por progresar o avanzar. Allí no habían desarraigados ni "no reconciliados", ni seres desbordados por el tiempo confuso de la disgregación del relato fílmico. El pionero y el migrante —personajes de signo positivo— se oponían al burócrata y al hombre que vaga por el desierto sin poder escapar y al niño que vivía sus fantasías de fin de estirpe al interior de la gran casa hacienda.

El antagonismo entre los que se mueven y los que están quietos, aunque parezcan agitados: esos son los tipos en conflicto en su cine.

Unos actúan, desean, luchan, viven; los otros son rémoras y están orientados hacia la disolución. Hay como una proyección evidente del categórico individualismo del realizador en la exaltación de los primeros.

La secuencia de *La muralla verde* en la que Julio Alemán enfrentaba al Director de Colonización resulta ejemplar al respecto. Todo allí evocaba la onírica pesadilla del Anthony Perkins de *El proceso* (*The Trial* de Orson Welles, 1962). Pero su transcripción era más bien una inversión de signos. El montaje no era aquí la vía directa para abismar al personaje y al espectador en el absurdo y la desesperación —como ocurría con Joseph K—; por el contrario, del centro del torbellino parecía emerger un Julio Alemán erguido y decidido frente a la maraña de trámites y cortapisas que le impedían realizar su destino. Potenciada por el crescendo del ritmo de las imágenes y de la banda sonora, saturada por el ruido seco de sus pasos, la figura hiperbólica del protagonista terminaba imponiéndose como una suerte de fuerza enfrentada al caos.

En la aún más enrarecida y metafórica *Espejismo*, el niño de origen campesino —de rol y valencias equivalentes al colono de otros tiempos— se convertía en la llave para acceder a una segunda lectura de la cinta, cuyo sentido estaba bastante influido por el aire del momento, esa etapa decididamente reformista del gobierno militar que se inició en 1968. Los dilatados ralentis de la imagen de Hernán jugando al fútbol fueron el recurso que permitía aislar, remarcar y hasta idealizar a este hijo de campesinos, encarnación del futuro del país, de su progreso y de la pujanza que le impúlsa hacia adelante. Se convertía en la antítesis del hombre que corre por el desierto dibujando círculos y del niño prisionero de su fantasía, su origen y su casta, encerrado siempre en la hacienda que pasaba a ser, progresivamente, propiedad de otros, de aquellos que agredían al patrón silbando *La Internacional* durante la cosecha de uvas.

El colono de *La muralla verde* y el niño campesino de *Espejismo* fueron dos formulaciones del mismo tema recurrente: la lucha del individuo para afirmar su identidad y su individualidad frente a un mundo que la forma cinematográfica representaba hostil, cuando no desordenado, a fuerza de recurrir al procedimiento retórico de multiplicar la agitación de lo perceptible.

Los filmes de Robles miman sus imágenes, siempre compuestas y acicaladas, lo que termina por separar a los personajes de los decorados en los que están insertos, de divorciar al cuerpo del actor de su medio. Lanza, en dimensiones distintas, a actores, escenarios, cámara, luces, montaje.

De allí que los fuegos de artificio formales que son sus películas terminen, a menudo, por sofocar el subyacente interés humano de la anécdota, a la vez que apuntalan y levantan la "gran idea", la postulación metafórica; modos de enunciación privilegiados en su cine.

Todo le ocurre a la imagen y nada a los actores. Los personajes son hilos conductores en el caleidoscopio de ideas. Hilos muy delgados y de escasa consistencia (Helena Rojo, Sandra Riva), inmunes al diseño sicológico propio de la dramaturgia narrativa. Por eso, los diálogos en *La muralla verde* o *Espejismo* se perciben casi siempre como enunciados por personajes ubicados en la frontera del encuadre, de espaldas, o provenientes de un indefinido espacio en *off*. Pero si, por el contrario, es preciso que algún parlamento quede subrayado, el tono es sentencioso y la pronunciación impostada (como las frases del maestro de Hernán en *Espejismo*), lo que convierte a los personajes en portaestandartes o voceros de las convicciones del realizador, despojando a las situaciones de verosimilitud o "naturalismo".

Es cierto que el director ha sostenido que no le interesa construir caracteres o hacer de los personajes las piezas de un relato desarrollado de acuerdo a los cánones del cine representativo tradicional. Sin embargo, sus películas nunca se erigen como una alternativa a esas disciplinas formales clásicas. Por el contrario, las cintas de Robles siempre narran historias en cuyo centro se mueven personajes que aspiran al drama.

Lo que ocurre es que en sus filmes —y en eso concilian con una tendencia del cine de los ochenta— los personajes nunca son el centro del interés del realizador. Es la imagen la que concentra todas las potencias de seducción. Por eso, Robles Godoy poco se interesó por trabajar a lo largo de su carrera con las técnicas de una vertiente del cine moderno descendiente del neorrealismo, ávida por capturar con la cámara esa verdad documental que los actores—personajes debían ayudar a revelar. La verdad que se desprende, por ejemplo, de la luminosas imágenes de *Viaje a Italia* de Rossellini, de *Adiós Filipinas* (*Adieu Philippine,* 1963) de Jacques Rozier o de *Masculino—Femenino* (*Masculin—Feminin,* 1966) de Jean Luc Godard. El director marchó indiferente, pues, al entusiasmo generalizado por el sonido directo, por el plano secuencia y por la estética de la inscripción de la realidad en el corazón mismo de la ficción que esos métodos trajeron consigo.

La concepción del cine que postula el director parte del principio de que la imagen es por naturaleza falsa, que es una pieza que se acomoda, se altera y modifica su sentido gracias al montaje, que es pasible de todo tipo de alteraciones y de afeites y que su contenido —sean actores, objetos del

decorado y las luces que los hacen perceptibles—, no importa cuán cargado de realidad o cuán sucio, pesado o rugoso sea, puede convertirse en objeto de ilusión o *trompe—l'oeil.*

Quizá es el modo en que usa sus escenarios lo que puede explicar mejor esta convicción. La selva y el desierto, espacios vastos, ardientes y saturados de presencia, se convierten en sus películas en elementos escenográficos, en ámbitos extraídos de alguna alucinación, en marcos descontaminados de realidad.

En *Espejismo,* el desierto está a menudo filmado con teleobjetivos que le confieren a la imagen una reverberación a la vez que una inmensa inamovilidad, situándolo en el límite mismo de la irrealidad o la abstracción. En *Sonata Soledad,* Robles en persona pasea por un bosque que es el escenario del encuentro de fantasías que aparecen y se alejan con la regularidad de representaciones que ocurren en un espacio de vocación fantasmagórica e índole irreal o mental.

En los interiores ocurre lo mismo. Los figurantes de *Espejismo* aparecen sobre fondos oscurecidos, sobre superficies desprovistas de cualquier elemento que asemeje a un mobiliario realista ubicado en el decorado con fines ambientales. En *Sonata Soledad,* los personajes están extrañados en algún lugar impreciso de la imaginación, sobreimpresos en escenarios que les contagian su irrealidad, su carácter ilusorio, su naturaleza especular.

Robles reivindica, sin embargo, un cine de abierta carnalidad. Los momentos amorosos de sus cintas, afirma, tienen un relieve erótico de interés excepcional en nuestro cine. No obstante, es difícil hablar de carnalidad sin exaltar o en cualquier caso prestar atención principal al cuerpo o sin sentir deseo visual por la presencia de los actores.

Y así como los personajes son, en el cine de Robles, función de una enunciación formal, los actores, ya lo vimos, son objetos en el encuadre, siluetas, reflejos, ilusiones de un espejismo, meras presencias plásticas. El cuerpo también es preterido en favor del efecto visual. Así, en *La muralla verde,* la pareja se amaba entre cortinas y su acción era multiplicada en una profusión de imágenes que llamaban la atención sobre sí antes que sobre su contenido objetivo. En *Espejismo,* el amor sobre la arena poseía una cualidad espectral que no era más que la prolongación del tratamiento escenográfico del desierto: el amor percibido a la distancia como un rito imaginario. En el tercer movimiento de *Sonata Soledad,* contagiado por el tono fúnebre y desencarnado de todo el film, el amor estaba particularmente desprovisto de deseo. Aparecía en una secuencia estática, prolongada, filmada incluso sin la habitual parafernalia óptica a la que se rendía tributo en las otras dos cintas.

Quizá sea esa profusión de imágenes fantasmales, de impecable acicalamiento pero desprovistas de savia, ajenas a la singularidad de las cosas y los seres, que transcurren resistiéndose a ser sometidas a cualquier disciplina formal, como impulsadas por la voluntad de un antojadizo demiurgo, la cualidad que marca el cine de Robles con un carácter fúnebre, con ese tono luctuoso que contradice la personalidad de su realizador, activo y vital como pocos.

Sin embargo, en las secuencias más logradas de sus películas podemos llegar a sentir la promesa de un todo a descubrir y gozar; secuencias que tienen el mismo valor sintomático de un *trailer,* causante de la excitación que nos provocan las escenas entrevistas de alguna película próxima a estrenarse. En ellas vemos un cúmulo de imágenes de buena hechura que se suceden sin que nos interesen tanto su valor o función dramática, pues se ofrecen como las palabras entrecortadas del telegrama, como el cifrado mensaje que incita a la curiosidad a causa de su naturaleza elíptica: promesa de que luego nos enteraremos de algo más, que pronto tendremos un conocimiento más articulado y completo, más organizado y disciplinado. La expectativa de una ficción acabada, en suma.

Las películas de Robles Godoy son esa promesa incumplida. En el transcurso de la proyección las secuencias pierden su valor sintomático para convertirse en una suerte de exhibición dispersa de fragmentos de un todo elusivo, nunca logrado. Como si sus filmes terminaran siendo más débiles que la suma de sus partes.

# Notas

1 Luego del rodaje de *La Lunareja*, Bernardo Roca Rey viajó a París donde realizó estudios y egresó del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París (IDHEC).

2 Con ocasión del estreno de *Una apuesta con Satanás*, César Miró declaró a la revista limeña *Radio Teatro*, edición de setiembre de 1947, página 22, lo siguiente:

> "—Pregunta: ¿No cree usted que el público tendrá cierta desconfianza (ante *Una apuesta con Satanás*) por el poco éxito de *Cómo atropellas Cachafaz*.
>
> —Respuesta: Seguramente, pero existe la diferencia de que para dirigir *Cómo atropellas Cachafaz*, fui llamado a los estudios de Nacional Films cuando ya se habían contratado a los artistas, libretista, escenógrafo y compositor. Así que no podría considerárseme responsable de las fallas que pueda haber tenido la producción. En cambio, en *Una apuesta con Satanás*, desde el principio he tomado toda la responsabilidad de la obra, hasta el punto que además de director he trabajado como iluminador de la cinta, ya que en el país no contamos con una persona técnica para este menester (...) *Una apuesta con Satanás* es la primera película que se hace en el Perú con ritmo y ambientes cinematográficos. Esta cinta no es costumbrista, esta vez no se ha querido realizar una cinta criolla, sino mas bien una cuyo tema sea de carácter universal".

Importante función en *Una apuesta con Satanás* tuvo el argumentista y escenógrafo español Santiago Ontañón (Santander, 1903—1989). Amigo de Buñuel y García Lorca y actor en la compañía teatral de Margarita Xirgu, con la que arribó al Perú, realizó también algunos cortometrajes, como *Lima, ciudad de los virreyes* (1950).

César Miró, durante su residencia en Los Angeles en los años 30, publicó el libro *Hollywood, la ciudad imaginaria. Una biografía del cinema*, en la imprenta de la revista *México*, Los Angeles, California, en 1939, que fue, a saber, el primer libro de cine escrito por un peruano.

3 El 14 de junio de 1940, el gobierno de Manuel Prado dictó la ley No. 9140, que buscaba promover la industrialización del país mediante desgravámenes tributarios para aquellas empresas cuya actividad fuera calificada como manufacturera por el Estado. El cine, por supuesto, podía asimilarse en esta disposición que, sin embargo, coincidió con el colapso de Amauta Films y el inicio de un período crítico para la actividad fílmica. La norma no tuvo ninguna repercusión en el fomento de la producción de películas peruanas.

4 Eugenio de Liguoro (Nápoles 1895—1952), fue uno de los directores más activos de la historia del cine chileno. Desde 1939 realizó un conjunto de películas, sobre todo comedias, que recreaban la mitología de algunos personajes populares, entre ellos el denominado Verdejo (en *Verdejo gasta un millón* de 1941 y *Verdejo gobierna en Villaflor* de 1942). Fue también actor de teatro. Murió en Estados Unidos.

5 Enrico Grass (1919—1981), desde sus inicios en la actividad fílmica, hacia 1941, se orientó a la realización de documentales. Hizo, en colaboración con Leonardo Bonzi, Mario Craveri y Giorgio Moser, un largo documental sobre Indonesia, *Continente Perduto* (1955). Luego filmó en el Perú *L'Imperio del Sole* (1956), en colaboración con Mario Craveri, con el que volvió a dirigir *Soledad* (1959), cinta de ficción rodada en España. Hizo también *I Sogni Muoino All'Alba* (1961), con Craveri e Indro Montanelli. Prosiguió su trabajo realizando reportajes para la televisión italiana.

6 La más conocida y prolongada de estas columnas periodísticas de información fue la que publicó François Guzmán con el título "De Hollywood y de Todas Partes", en el diario *Ultima Hora*. Otro columnista importante fue Francisco Otiniano. Eugenia Sabroso, luego gerenta de la Corporación Nacional de Exhibidores Cinematográficos y distribuidora de películas, mantuvo en 1960 un programa radial de información cinematográfica. José "Pepe" Ludmir inició sus "Charlas del Cine" —primero radiales y luego televisadas— en los años 50. Daba cuenta en ellas de las películas de estreno y entrevistaba a actores y directores. Realizó desde entonces la cobertura periodística de la entrega del premio Oscar.

7 Comentando el Festival de Karlovy—Vary de 1964, Georges Sadoul, a la sazón cronista de *Lettres Françaises*, escribió:

> "Animándome, hace seis meses, a escribir un ensayo de ciencia ficción sobre el cine entre 1964 y el año 2004, me imaginé que la revelación de los años 1970 había sido la 'escuela de Cusco', los largos metrajes puestos en escena por los Incas, restableciendo vínculos con una civilización mas evolucionada que la española cuando Pizarro la avasalló en el siglo XVI.

Y bien, mi ficción se ha revelado retrasada en relación con la historia. Existe, desde comienzos de 1956, en la vieja capital del Imperio Inca, una 'escuela del Cusco', en la que escritores, poetas, pintores, cineastas, casi todos indios en un 75 % o 100%, han dado obras importantes.

Se han realizado en torno a esta ciudad una veintena de films, documentales o de puesta en escena, casi todos en colores sobre los altos escenarios, pero en 18 mm y mudos, ya que Cusco no posee ningún laboratorio o equipamiento de sonido. Aunque se postsincroniza o amplía a 35 mm sea en Lima, sea en el extranjero.

*Kukuli*, film hablado en quechua (lengua india), con un comentario español, fue realizado en 1960 por Luis Figueroa, César Villanueva y Eulogio Nishiyama —este último medio japonés, medio indio. Este film no tiene el carácter directamente social de *Hijos del Sol*, otro film 'quechua' realizado por Jorge Huaco. Cuenta una leyenda que data de la Colonia. La joven pastora Kukuli (Judith Figueroa) desciende al valle para asistir a una fiesta cristiana en el curso de la cual es secuestrada y muerta por un oso—demonio.

Los autores no han renunciado al pintoresco colorido de las fiestas y las danzas populares, sin caer verdaderamente en el folclorismo. Me gusta sobre todo la conclusión, donde un cura barbudo, crucifijo en mano, en un estilo barroco común en Praga y en Lima, trata de exorcisar al monstruo, al que sólo vencerán los indios unidos.

Karlovy—Vary nos había hecho conocer, en 1960 y 1962, la producción indo—americana, por los documentales del peruano Jorge (sic) Chambi y del boliviano Jorge Ruiz. En cuanto a Luis Figueroa, presente en el festival, está ya en su cuarto film, y muy alegre del éxito que ha tenido *Kukuli* en Lima". (Traducción de R. B.).

8 La proyección en Lima de las películas del Cine Club Cusco dieron origen a diversos comentarios críticos. Destacaron el de José María Arguedas, "Películas de gesta", publicado en el diario *La Crónica* en su edición del 17 de noviembre de 1957, y el de Sebastián Salazar Bondy, "Documentales que prometen un cine" publicado en el diario *La Prensa* en su edición del 20 de noviembre de 1957. Sobre el cine del Cine Club del Cusco se puede consultar también el ensayo de José Bendezú Arroyo, "Arguedas: la escuela cusqueña y el retorno a los orígenes", publicado en *Crónicas del Cine*, Nos. 3 y 4. Lima. Enero y febrero de 1971, página 7.

9 Eulogio Nishiyama (Cusco, 1920), fotógrafo radicado en su ciudad de origen, participó luego de la experiencia de la Escuela del Cusco en el trabajo fotográfico de los largometrajes *Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra* de Bernardo Arias y *Yawar Fiesta* de

Luis Figueroa, ambas filmadas durante la vigencia de la Ley de Cine. De los integrantes de la Escuela del Cusco, es el de más larga experiencia. Empezó a filmar documentales en 1942. Durante los años 40 hizo *Corpus Christi, Tienta de toros, Santa Rosa de Lima, Caza de cóndores,* entre otros.

10 La referencia a los directores argentinos que realizaron películas en el Perú durante esta etapa es la siguiente:

Manuel Antín (Las Palmas, provincia del Chaco, Argentina, 1926), poeta, dramaturgo y novelista, inició su carrera fílmica como guionista de dos cortos de Rodolfo Kuhn. Dirigió largometrajes desde 1961, entre los que figuran:

*La cifra impar* (1961)
*Los venerables todos* (1962)
*Circe* (1963)
*Castigo al traidor* (1968)
*Don Segundo Sombra* (1969)
*Juan Manuel de Rosas* (1971)
*La Limitación* (1981)

En 1984 se hizo cargo de la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina.

Guillermo Fernández Jurado (1923), fue directivo desde 1954 de la Cinemateca Argentina. Ejerció la crítica cinematográfica y desempeñó el cargo de secretario del jurado en el Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata. Fue director de la Cinemateca Argentina y del Museo Municipal del Cine Pablo C. Ducros Hicken. Entre sus largometrajes se cuentan:

*El televisor* (1962)
*El tango en el cine* (1970)
*Aquel cine argentino...30 Años Sonoros,* 1933—1963 (1982)

Alberto Dubois mantuvo gran actividad en la industria argentina durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. Realizó dos filmes en Venezuela, *Acosado* (1962) y *Un soltero en apuros* (1964). Entre sus películas se cuentan

*Horas marcadas* (1954)
*Los torturados* (1956)
*La sangre y la semilla* (1956)
*La flor de irupe* (1962)
*Los corruptores* (1968).

Ver al respecto el libro de Jorge Abel Martín. *Diccionario de realizadores argentinos contemporáneos.* Buenos Aires. Instituto Nacional de Cinematografía. 1987.

11 Oscar Kantor (Chubut, Argentina, 1927) realizó en su país varios documentales, el más conocido de los cuales fue *Junqueros,* así como un largo, *Buenos Aires, 1915.* Se afincó en Perú durante los años sesenta.

12 Tito Davison nació en Chillán, Chile, en 1912. Inició su larga carrera fílmica en Argentina y Chile, pero luego se radicó en México donde realizó buena parte de su filmografía.

13 Antes de filmar *Ganarás el pan*, su primer largometraje, Robles Godoy hizo algunos cortos, como *España en Lima*, que quedó inconcluso, *Reportaje a Ancón* y *Baile de las orquídeas*. Ya en vigencia la Ley de Cine, Robles abordó, a menudo, el corto. Entre ellos se cuentan

*Vía satélite en vivo y en directo*
*Auto de fe*
*El cementerio de los elefantes* —quizá su cinta más lograda—
*Paz en la tierra*
*Oro y barro*
*Fuego*
*La voz humana*
*El cóndor pasa*
*Himno al sol*
*La música*

y su serie didáctica sobre el lenguaje fílmico titulada con el nombre genérico *El lenguaje misterioso: los sonidos, la luz, el movimiento*.



Manuel Trullen en la cámara y Jorge Torrico (ayudante), durante el rodaje de *Sangre de Selva*

Sigifredo Salas, en un descanso de rodaje

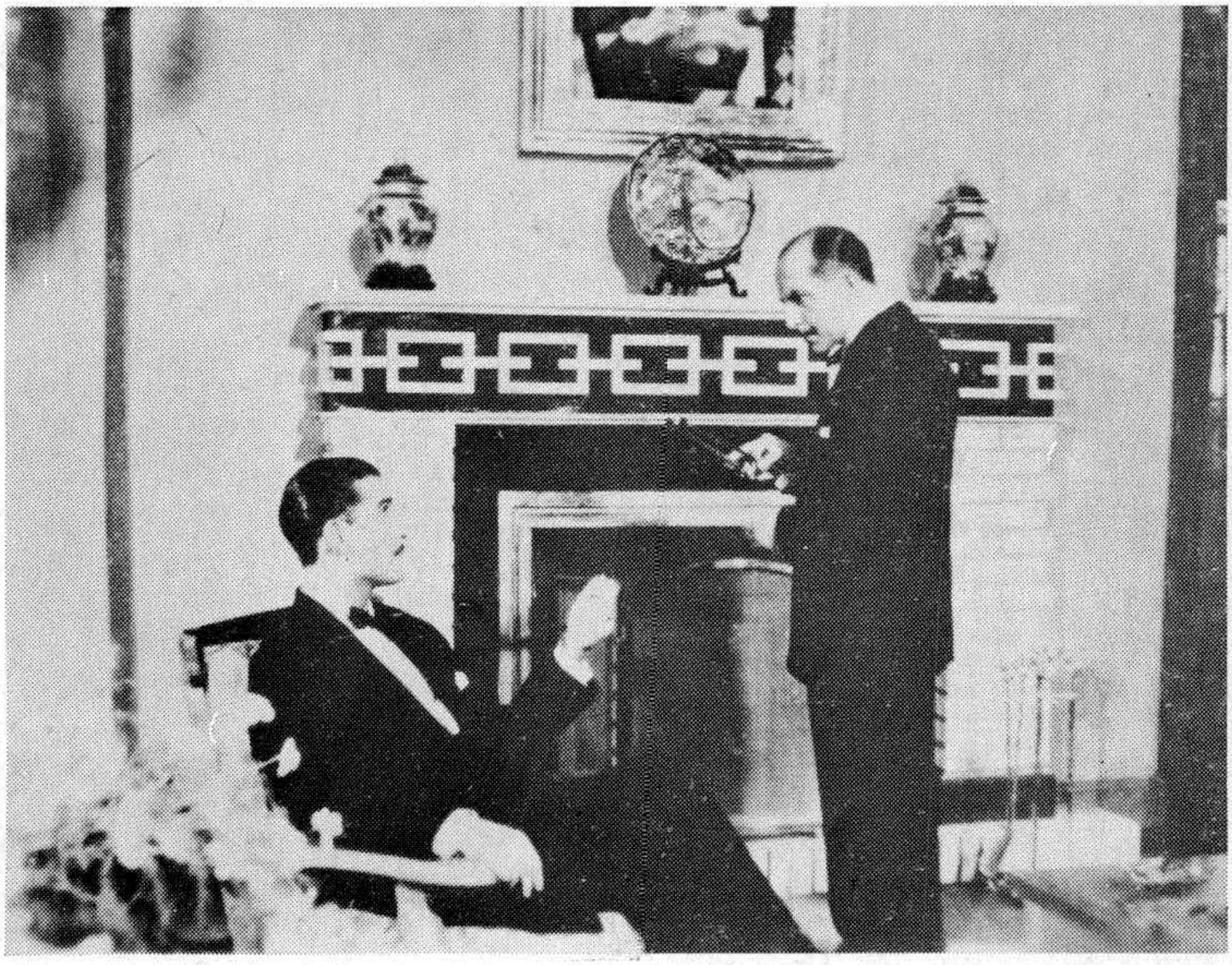


Edmundo Moreau
y
Antonia Puro.
El cine de Amauta Films




Afiche promocional de *De carne somos* del director chileno Sigifredo Salas

*Una apuesta con Satanás*
de
César Miró





*Kukuli*
El cine
del
Cusco



*La Lunareja*
de
Bernardo Roca Rey



*Kukuli*
de
Figueroa,
Nishiyama
y
Villanueva.
El cine del Cusco



*Jarawi*
de
Eulogio
Nishiyama
y
César
Villanueva



*Jarawi*
de Eulogio Nishiyama y César Villanueva



*Tres*
*vidas*
de
Aquiles Córdova

*Ganarás el pan*
de
Armando Robles Godoy



# Capítulo IV
# La ley de cine: un nuevo comienzo

## La ley de cine: el big bang

En marzo de 1972, el Gobierno Militar presidido por el General Juan Velasco Alvarado, promulgó el Decreto Ley No. 19327, Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica. La norma se dictó luego de largas y pacientes gestiones de personas vinculadas a la producción y realización cinematográficas, agrupadas desde años antes para hacer sentir su exigencia.

En 1967, durante el gobierno constitucional de Fernando Belaunde Terry, se constituyó la Sociedad Peruana de Cinematografía —presidida a la sazón por Armando Robles Godoy y una primera directiva integrada por Manuel Chambi, Isaac León, Jorge Volkert, Miguel Reynel, Luis Figueroa— que propuso como meta inmediata de su gestión la promulgación de una ley de promoción para el cine, coincidiendo en su objetivo con el propuesto por la Asociación de Productores Cinematográficos.[1]

Sus demandas recién fueron atendidas cuatro años después. El dispositivo legal promulgado satisfizo algunas expectativas pero causó también múltiples preocupaciones. No obstante, apologistas y críticos coincidieron en que la ley lograría al fin despertar a una actividad que padecía de un crónico sopor.

La ley enfrentó, casi con la urgencia del cirujano que no se detiene a reflexionar ante el caso grave, los problemas acuciantes de la actividad fílmica en el Perú. Buscó estimular la producción de películas, cortas y largas, y aseguró el acceso de las cintas nacionales al mercado, hasta entonces copado en los turnos de programación por las películas importadas.

El fomento de la producción se diseñó en torno a la aplicación de incentivos tributarios. El Estado renunció al impuesto que gravaba a las entradas cinematográficas en favor de los productores nacionales. Así, si la empresa productora exhibía un cortometraje, que debía acompañar en forma

obligatoria la proyección comercial de toda película extranjera, era beneficiada con el equivalente al 25 % del impuesto que gravaba el valor de la entrada. Si exhibía un largometraje, el productor recibía el equivalente al íntegro del impuesto.

Pieza clave de la ley fue la creación del sistema de exhibición obligatoria de las cintas nacionales, cuya evaluación fue encargada a un organismo denominado Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI). Esta dependencia debía discernir los méritos de las películas peruanas que aspiraran a acogerse al régimen de exhibición obligatoria en las salas del país y por ende a la percepción del tributo cedido por el Estado a favor del productor.

Desde el momento mismo de su publicación, los críticos de la Ley de Cine señalaron su carácter fragmentario, incompleto, pues dejaba sin legislar aspectos básicos de la actividad cinematográfica. El afán por reanimar la producción de películas, que se presentaba como uno de los objetivos de la norma, reveló a los autores de la ley como poseídos por una concepción numérica, casi estadística, de la actividad fílmica. La salud de la industria, postulaban, debía ser el resultado de óptimos volúmenes de producción e índices de productividad elevados. El cine al fin sería —y gracias a la ley— esa industria de exportación no tradicional volcada a dar cuenta de nuestra forma de vida y divulgar una realidad cultural que, según se afirmaba con ardor, énfasis y demagogia, la Revolución Peruana estaba transformando y haciendo otra y mejor.

La práctica del cine debía ser, en el Perú de las "grandes transformaciones" impulsadas por el gobierno militar, un asunto de afirmación de modernidad. La Ley de Cine, en ese entorno, debía convertirse en el acicate para la experimentación y la propagación de un mensaje y una ideología "revolucionarios". Discurso que se expresaba a cabalidad en el desempeño del Ministro de Industria de entonces, Contraalmirante Alberto Jiménez de Lucio, mentor de la Ley de Cine y uno de los funcionarios militares identificados con las tendencias más "radicales" del régimen. Fueron las dependencias dirigidas por él las que acogieron el trabajo y estimularon a la comisión redactora de la ley, en la que tuvo un rol central Armando Robles Godoy.

Los problemas de la estrechez del mercado; las dificultades de encontrar canales de distribución en el exterior; la insuficiencia en la financiación y las dificultades de acceso al crédito por parte de productores o cineastas de poca experiencia o escaso reconocimiento; las garantías para que las decisiones de COPROCI no se impregnaran del clima cada vez menos tolerante o permeable a la crítica que estaba dispuesta a admitir el régimen, fueron asuntos dejados al margen o no contemplados por la norma promocional.

Por otro lado, la aplicación administrativa de la ley no tardó en revelarse como supeditada a una política general del Estado orientada a controlar la actividad de los medios de comunicación.

La Asociación de Productores Cinematográficos, presidida entonces por Franklin Urteaga, eligió el pragmatismo en su relación con el régimen y se declaró satisfecha con la ley. Jiménez de Lucio les invocó a crear "un auténtico cine nacional" y los exhortó a que sus películas "reflejen la realidad peruana y lleven a todos los rincones del país el mensaje humanista y solidario de la revolución".[2]

Pese a todo, una vez reglamentada la ley, en 1973, comenzó a dar sus primeros resultados. La producción cinematográfica, en efecto, se animó. Aparecieron por aquí y por allá empresas dedicadas a producir cortometrajes y, entonces, se conocieron las primeras decisiones de Coproci, el organismo burocrático encargado de decidir sobre el acceso a la exhibición obligatoria y de hacer cumplir las disposiciones legales.

El mercado se abrió al corto. 300 salas de todo el país debían ser programadas, por mandato legal, con cintas de una duración no mayor a los veinte minutos. La rentabilidad de la producción cinematográfica peruana provino entonces del cortometraje ya que hacia 1973 la situación de la exhibición cinematográfica no era aún tan aflictiva como lo fue después. Pese a que los precios de las entradas al cine eran fijados por las municipalidades —que los mantenían a un precio bajo y artificial— el volumen de asistencia compensaba el deterioro del valor de la moneda, producto de una inflación que aún no se proyectaba a los índices vertiginosos que alcanzó en la década posterior. El cine era todavía un espectáculo que atraía al público y que lo movilizaba a veces en forma masiva.

Por otro lado, el régimen militar mantuvo bajo presión la cotización de la divisa norteamericana, moneda con la que debían adquirirse los insumos para la producción cinematográfica. Ello trajo consigo una posición cambiaria favorable para los productores de cortos, que veían retribuida su inversión en poco tiempo. Se produjo entonces una intensa e inesperada producción de cortos, la mayoría de los cuales, sin importar su calidad, se acogieron a los beneficios de restitución del impuesto que recompensaba a toda cinta que obtuviera la exhibición obligatoria. A diferencia de lo ocurrido con los documentales y noticiarios realizados al amparo de la legislación dictada en los años cuarenta, esta vez la ley creaba las vías y establecía los procedimientos para que el fomento fuera efectivo y para que la producción llegara a las salas.

El corto de exhibición obligatoria se convirtió, de este modo, en una actividad lucrativa y en el marco dentro del cual podían ejercer su oficio todos aquellos profesionales del cine para los que la labor eventual en alguna película de encargo institucional era, hasta entonces, casi una modalidad de sortear el desempleo.

Pero el corto apareció también como el medio ideal para adquirir la pericia técnica y la práctica expositiva o narrativa que necesitaban los recién llegados al medio, ansiosos por intentar la prueba del largometraje. Sin embargo, no todas las expectativas se cumplieron. Muy pronto, el corto de exhibición obligatoria proliferó, causando en muchos casos el rechazo sostenido e irreductible de los exhibidores y de cierto sector del público. Los primeros veían en el sistema de exhibición obligatoria una indeseable imposición de cintas que ellos jamás hubieran proyectado, en forma voluntaria, en sus salas; imposición de un gobierno autoritario que alentaba la producción cinematográfica nacional a expensas de sus ingresos. Un corto de veinte minutos, llegaron a afirmar, suponía un gasto adicional de energía eléctrica y hasta de carbones o lámparas para la proyección, que ellos no podían afrontar.

El público, en cambio, reaccionó contra la miseria formal de muchos cortos, contra las cintas inaudibles o viradas al violeta o al amarillo, consecuencia de la negligencia empresarial cada vez más evidente y extendida. Para algunos productores, el desaliño de sus películas era un defecto que se justificaba por la condición inicial, balbuciente, de un cine peruano que recién reiniciaba su camino. En una palabra, asumían la coartada de la inexperiencia.

Las empresas formadas con el fin exclusivo de aprovechar los novedosos beneficios se multiplicaron. Sus productos, los llamados "cortos de la ley", se caracterizaron por la inanidad expresiva, el descuido formal, la imperfección técnica. El viaje de un equipo de rodaje mínimo por el interior del país, podía dar origen a múltiples cortos, planeados *in situ*, resultados del mero registro de las ruinas encontradas o de las múltiples fiestas regionales con las que el camarógrafo tropezaba. La improvisación y el amateurismo fueron la característica y la imagen de marca de un buen número de estos cortos.

Y no hubo ningún filtro para ellos. COPROCI accedió a todo, permitió cualquier tropelía. Mostró exigencia solamente con las cintas que ofrecían una visión crítica o impugnadora del régimen y del orden social que trataba de modelar. Fue la negligente tolerancia de esa entidad la que marcó, con sus decisiones, las líneas y tendencias que siguió la producción del corto peruano en sus primeros años. Se acuñaron entonces los estereotipos y se definieron los "géneros" documentales que identificaron al corto nacional de exhibición obligatoria. Muchos de ellos parecieron inspirados en el primitivismo de las cintas documentales hechas en el Perú veinte años antes.

Se retomaron las vertientes turísticas —visitas a monumentos prehispánicos o a la fiesta provinciana mas accesible—, didácticas —acerca del modo de cazar una ballena o un cachalote o de cómo conducir con propiedad—, históricas —el *Combate del 2 de Mayo* coexistía, en la confusión cronológica, con la gesta de *José Silverio Olaya* o con la de todos los yacientes en el *Panteón de los próceres*— o promocionales, del documental peruano de todos los tiempos.

Abundaron los cortos afiliados a la orgullosa, ufana, autocongratulatoria y arribista vertiente promocional. Ellos fueron los mejor acogidos por Coproci, porque convertían la información en un subproducto del elogio y en una modalidad de la apología. Esas cintas conformaron la crónica de la vida cotidiana en un país de las maravillas, plena de logros y méritos gubernamentales. *El pescado nuestro alimento*, *Hacia la explotación de las 200 Millas; Proyecto Majes: obra de la Revolución Peruana*, fueron algunos de los expresivos títulos.

Un centenar de empresas productoras se constituyó en los dos primeros años de vigencia de la ley. Pocas fueron, sin embargo, las que cumplieron con lo que era el objetivo central de la norma: que las utilidades provenientes del corto fueran reinvertidas en la producción de largometrajes o en la formación de la infraestructura indispensable para la producción cinematográfica.

El capital buscó reproducirse siguiendo la ley del menor esfuerzo. Se multiplicaron los cortometrajes cuyos estándares de calidad se determinaban por la escasa exigencia de Coproci, tolerante con los más anodinos exponentes del cine hecho al destajo. Ernesto Sprinckmoller de Olazábal, Rómulo Rubatto, Juan Antonio Caycho, Leonidas Zegarra, Rodolfo Bedoya, fueron algunos de los usufructuarios de la aberrante aplicación de una ley de fomento a la industria cinematográfica librada a la decisión de funcionarios que lucían, entre múltiples carencias, la ignorancia hasta de los rudimentos de la expresión cinematográfica. La producción de cortometrajes entró en crisis poco después.[3]

## Cortos: la primera promoción

Una primera promoción de cortometrajistas dispuestos a no dejarse atrapar por la rutina del film de exhibición obligatoria inició su carrera poco tiempo después de entrar en vigencia la Ley de Cine.

Provenientes de la fotografía, la crítica cinematográfica o el trabajo técnico en las producciones de años anteriores, Arturo Sinclair, Nelson García, Francisco Lombardi y Jorge Suárez fueron los nombres más notorios en esta etapa inicial del cine propiciado por la nueva legislación.

Arturo Sinclair (México, 1945), que había trabajado como director de fotografía para la Maysles Film Inc., empresa de los documentalistas norteamericanos Albert y David Maysles, se reveló como una personalidad interesante y sensible desde su primer corto, *Eguren y Barranco* (1974).

Las imágenes, viradas al rosa y al azul, de un barrio apacible, sonambúlico e idealizado, y largos, meditados y como estremecidos travellings, pretendían traducir la cualidad esencial e inasible de la obra del notable poeta José María Eguren. La intención expresiva de Sinclair y el aliento poético que marcaban la película aparecieron en 1974 casi como gestos de resistencia frente a la propuesta de los organismos oficiales de promover documentales didácticos y utilitarios, toscos y primarios.

Otro de sus cortos, *Agua salada* (1974), uno de los primeros de ficción hechos en el país luego de la promulgación de la ley, apuntaba más bien a la parábola mística. Dos pescadores, padre e hijo, silenciosos, luchaban contra el mar, mientras la banda sonora se colmaba con *La pasión según San Juan* de J.S. Bach. Había algo en el ascético rigor de la situación, en la nitidez del trazo y en la austeridad de los elementos, que evocaba a Dreyer. *Agua salada* se mantiene como uno de los mejores filmes hechos en el país.

*El Tul* (1974), *Sísifo* (1974); *Jay* (1974), *El guardián de la puerta* (1977), igualmente diferenciados en su estilo, no poseían sin embargo la limpieza y expresividad de sus anteriores trabajos. Se perdían más bien en los vericuetos de un esoterismo vagamente orientalista, expuesto con cierta vistosa frivolidad e impecable acabado. La carrera fílmica de Arturo Sinclair quedó clausurada hacia 1978, cuando decidió trasladarse a México, luego de la liquidación de la empresa que preparaba la producción del que debió ser su primer largo: *El espejo*.

Nelson García Miranda (Lobitos, Piura, 1943), abandonó sus estudios universitarios de Arte para dedicarse al cine, ejerciendo la crítica en la revista *Hablemos de Cine* y la realización después. Su primer corto, *Bombom Coronado, Campeón* (1974), fue producto de un largo proceso de acopio de recursos y una preparación acuciosa, lo más cercana posible a una concepción del cine entendido como producto de una labor artesanal, ardua y dilatada. Plano a plano, el fotomontaje se completó y García logró hacer el elogio de un personaje idolatrado por el pueblo, mostrando las contradictorias facetas del hombre en pleno auge y al ídolo caído. Simbolizó así, en la trayectoria vital del boxeador —puntuada por la polka de Pedro Espinel que colmaba la banda sonora—, uno de los sentimientos primordiales de los cines de vocación populista: la vocación de fracaso y la convicción de que todo éxito es pasajero, ilusorio y esquivo.

Los cines argentino, brasileño, mexicano, nuestros cines, están plagados de cintas que hablan de personajes cuyas carreras terminan arruinadas por el alcohol, por las incontrolables pulsiones de la violencia, por el destino funesto, por la acosadora agresividad de un inequitativo ordenamiento social. Surgen de la nada para volver a ella. Son reyes e ídolos por un día. Tal es el signo de tantos deportistas y tantos otros artistas.

Ese rasgo ineluctable en la vida de Bombom capturó el interés de García, ligado emocionalmente al cine mexicano del pasado y acucioso rastreador de historias mínimas, *faits divers*, notas rojas de los diarios, mitologías populares de exaltación y derrota que le sirven como impulsos para urdir guiones.

Ninguno de sus cortos posteriores ha logrado igualar el interés de *Bombom*. Ni aun aquellos que retoman con aviesa perversidad ese motivo de la popularidad falaz y dolorosa, producto del desvarío, como *Cordero y Velarde, Inca* (1988). Menos aún sus ejercicios de ficción, muchas veces atenazados por las carencias de una dramaturgia endeble, la complacencia en la vulgaridad o la banalidad de sus anécdotas. *Canción para un cine cerrado* (1989), sin embargo, es un documental que entona el réquiem por las viejas salas de cine que la crisis económica ha obligado a clausurar. Certero en la ironía, ingenioso en el comentario, conmovido en la evocación, sincero en la cinefilia, puede ser considerado un logro de García.

También proveniente de la crítica, ejercida en el diario *Correo* y la revista *Hablemos de Cine*, Francisco Lombardi Oyarzún (Tacna, 1949) fue afinando su quehacer a partir del fallido *Visión de Eguren* (1974), su primer trabajo cinematográfico. Unido desde su fundación a la empresa productora Inca Films —fundada por José Zavala Rey de Castro y conducida por el propio Lombardi desde el fallecimiento de aquel— fue bajo su sello que realizó cortos

documentales y de ficción, produjo cintas de otros cineastas —como Emilio Moscoso, Danny Gavidia, Augusto Cabada (*El final*, 1992), Aldo Salvini (*La misma carne, La misma sangre; Carta del apóstol San Juaneco a la ciudad del mal*, 1992), Luis Barrios y Daniel Padilla (*Una noche con Angela*, 1992), Gustavo Bueno (*La despedida*, 1992)— y, sobre todo, desarrolló su obra de largometraje. El sentido de su trayectoria ha sido pues ascendente y expansivo. Del registro neutral, en el límite de la impersonalidad, de *Ritual de flores* (1974), *Informe sobre los shipibos* (1974), y *Hombres del Ucayali* (1974) a la marcada estilización de *Al otro lado de la luz* (1975) o *Tiempo de espera* (1977), hubo un recorrido que desembocó en el segmento más ambicioso de su actividad, el del largometraje, su preocupación central.

Jorge Suárez (Lima, 1933), es un realizador que eligió la especialización. Optó desde el inicio de su carrera por dar cuenta de un universo mínimo, el de los organismos microscópicos, el de la ecología de las lomas, el de la flora de las ruinas prehispánicas. Su aproximación ha tenido el rigor, la seriedad y dedicación de un científico. Pero también la pasión y la solvencia profesional de un técnico destacado, de un fotógrafo que se empeña en que la cámara sea un instrumento que ausculta y descubre lo que está más allá de la visión desaprensiva del ojo humano.

Su corto más destacado —de las varias decenas que lleva realizados sobre motivos ecológicos— es el primero que realizó, *En la orilla* (1976). Una poética de la materia semicreada, del abigarramiento y el desorden de las acumulaciones de la vida marina, imprimían a la cinta una doble virtualidad. La del realismo escrupuloso de la observación microscópica y la de la dimensión fantástica a la que se accedía a partir de la contemplación de los violentos naranjas y azules de la fotografía, de los claroscuros, y del asombro ante las posibilidades cromáticas y combinatorias de la imagen que, no obstante, se limitaba a ofrecer el registro documental de las insólitas formas submarinas. Suárez es heredero, inconsciente tal vez, de las propuestas de Jean Painlevé.

Aun cuando en el resto de sus cintas ha mantenido la misma calidad en la observación, el cineasta parece haber cedido a cierto didactismo en la concepción de sus proyectos. La originalidad y la tensión de *Plancton* (1977), *Las lomas* (1978), *Flora de Machu Picchu* (1980), han dado paso a la repetición. Las posibilidades de Suárez exigen un cambio, una confrontación con otras franjas de la realidad, con otras formulaciones del cine. Mantiene, pues, una asignatura pendiente.

## Los primeros largos

La publicación, en 1973, del reglamento de la Ley de Cine, impulsó el estreno de los primeros largos acogidos al régimen de exhibición obligatoria.

*Espejismo* de Armando Robles Godoy, *Estación de amor* de Oscar Kantor y *Allpa'kallpa la fuerza de la tierra* de Bernardo Arias cumplieron sus recorridos por los circuitos comerciales entre los últimos meses de 1973 y el primer semestre de 1974. Otras dos películas peruanas, *De nuevo a la vida* de Leonidas Zegarra (La Libertad, 1949) y *Los nuevos* de Paul Delfín, se exhibieron también, pero confrontando problemas con el órgano encargado de permitir el acceso al régimen promocional de la Ley.

El cuarto largometraje de Robles Godoy confirmó su interés por afirmar una escritura y un estilo personales. Aquí se abocaba a la búsqueda de los procedimientos narrativos aptos para encarnar la fantasmagórica oposición entre el fin de una época (la de los terratenientes iqueños) y el nacimientos de otra (encarnada en el niño campesino que viaja a la capital), lo que le permitía el empleo de un caleidoscopio de técnicas y modos de expresión que eran resultado de la indisciplina formal tanto como manifestación de exuberancia expresiva.

La tercera película peruana de Oscar Kantor, *Estación de amor*, se propuso dar cuenta de las inquietudes y desgarramientos de una juventud pequeño burguesa a la que cogían de sorpresa las reformas sociales propiciadas por el gobierno militar. La cinta pretendía ser una discreta crónica generacional, en la que el descubrimiento de los problemas sociales iba aparejado con la experiencia del desconcierto del acceso a la universidad y, claro, con la turbación de las primeras relaciones amorosas. Todo se disolvía, sin embargo, en un dilatado recorrido turístico por ciudades y playas del norte peruano y en un romance pródigo en atardeceres y sentimentalismo.

*Allpa'kallpa*, en cambio, no estaba desprovista de ambiciones. En sus primeros minutos de proyección, la película buscaba realizar un acercamiento semidocumental a una comunidad campesina cusqueña, esquilmada por la ambición y prepotencia de un gamonal histriónico y excesivo. Pese al primario juego de oposiciones que sostenía su dramaturgia, era posible percibir cierta autenticidad en el registro de la vida cotidiana de los campesinos, gracias al solvente trabajo fotográfico conjunto de Jorge Vignati y de un veterano de la llamada Escuela del Cusco, Eulogio Nishiyama. Pero de pronto irrumpía el protagonista de la cinta, el cómico Tulio Loza, y los frágiles logros de la película

se desplomaban. Su endeble discurso cómico, plagado de muletillas cantinflescas y su humor televisivo urbano en un ámbito que se pretendía convincente hasta lo documental o lo testimonial, sofocaban el interés inicial de la película, la primera dirigida en el país por el argentino Bernardo Arias.[4]

*De nuevo a la vida y Los nuevos*, en cambio, formaban parte de ese grupo de cintas primarias, desprovistas hasta del mínimo oficio fílmico, que se hicieron en el Perú en los años previos a la Ley. Como también *Tres vidas* (1967) de Aquiles Córdova, *Dos caminos* (1972) de Salvador Akoskin, *Interpol llamando a Lima* (1969) de Orlando Pessina, *Los montoneros* (1970) de Atilio Samaniego y *Cholo* (1972) de Bernardo Batievski, ellas se movían en esa frontera delgada que separa la nulidad de la inopia; fueron, en dos palabras, la insignificancia sublimada.

## Espectros del ayer

Estrenadas en 1975, *El Inquisidor* y *San Martín de Porres* parecieron retrotraer el cine peruano por lo menos una década. Las cintas demostraron que los incentivos de la ley de cine podían ser también objeto del más desvergonzado aprovechamiento comercial, en una suerte de remedo de las fórmulas de coproducción con México de la década anterior. Porque no eran otra cosa tales filmes, que llegaban a la cartelera amparados con los beneficios de la exhibición obligatoria concedidos por una complaciente COPROCI.

*El Inquisidor*, coproducción con Argentina, fue el segundo largo filmado en el país por Bernardo Arias. Una lamentable historia de brujas e inquisidores de opereta era pretexto para lucir unos cuantos desnudos y aprovechar la imagen de la actriz argentina María Aurelia Bisutti, conocida en el país por su participación en telenovelas. La cinta fue prohibida en Argentina, siendo autorizada recién en 1986, donde se estrenó con el título *El fuego del pecado*.

*San Martín de Porres*, a su turno, era la típica hagiografía devota y televisiva, en la línea de tantas otras hechas en el país coproductor, México. Dirigió Tito Davison, prolífico realizador, responsable también de *Natacha*, la primera cinta que filmó en Perú y carente, como ésta, de cualquier interés.

La favorable disposición mostrada por COPROCI al aceptar estas cintas levantó la polvareda del escándalo, tanto más justificada cuando películas como *Chiaraq'e, batalla ritual* de Luis Figueroa y *Expropiación* de Mario Robles

Godoy eran excluidas y consideradas indignas de gozar el derecho a la exhibición, que se revelaba entonces como una dádiva o un certificado de buena conducta.

Pasaron unos años antes que algunas otras películas de un semejante y deplorable nivel volvieran a estrenarse. *Brigada blanca* (filmada en 1978, pero estrenada en 1983) de Jeff Mussó fue una de ellas. Panfleto contra el consumo de drogas y apología exaltada a la labor de la policía criminal de narcóticos, la película acumulaba ingenuidades y resultaba de un ininterrumpido humor involuntario. Su director Jeff Mussó (nacido Joseph Cesar, La Ciotat, 1907) gozó en los años 30 de prestigio y respeto en el cine francés. Como que fue el director de *El puritano* (*Le Puritaine,* 1939), cinta con Pierre Fresnay, Jean Louis Barrault y Vivian Romance, que obtuvo el premio Louis Delluc. También dirigió *Derniere Jeunesse* (1939), *Vive la Liberté* (1946) y *Robinson Crusoe* (1950) con Georges Marchal que, según informa el Diccionario Larousse del Cine, no llegó a ser distribuida pese a estar terminada y montada. Se equivoca sin embargo el Larousse al dar por "cerrada brutalmente" la carrera de Mussó en 1950. Ella se prolongó en el Perú, donde anotó a su filmografía *Brigada blanca* y *El sol de los muertos* (1985), otra cinta de nula calidad que no llegó a estrenarse.

Aunque de mejor factura técnica, pero de resultados igualmente deleznables, *Compre antes que se acabe* (1983), dirigida por Carlos Gallettini, pretendió convertir al cómico Tulio Loza en figura de alcance continental, logrando acogerse al régimen de exhibición obligatoria. La coproducción con Argentina y la presencia de conocidos actores de ese país, como Julio de Grazia y Víctor Laplace, alternando con Loza, delataban la índole del proyecto.

Esta vez, el personaje del cholo acriollado, protagonista de *Nemesio,* se trasladaba tal cual a Buenos Aires, capital sumida en el caos económico generado por el gobierno militar que llevó al país al desastre bélico de Las Malvinas. Y frente al descontrol y a las gangas de la crisis económica, Loza respondía con los reflejos de su muy limitada gestualidad y su compulsiva risa —sus únicos recursos cómicos— al proyecto de retribuir a los argentinos con nuestro comediante de exportación, equivalente a su Jorge Porcel. Proyecto que fracasó sin atenuantes, pese a los dividendos que obtuvo la cinta en su exhibición comercial en el país. Loza se mantuvo desde entonces como el cómico televisivo de nivel local que siempre fue.[5]

## Censuras

Hacia 1973 empezó a vislumbrarse en los organismo oficiales encargados de administrar los medios de comunicación social, una tendencia represiva, censora de ciertas formas de expresión libre de ideas críticas, que se prolongó hasta 1980, año en que el gobierno militar dejó el poder.

Las contradicciones entre los sectores reformistas y conservadores de un Estado cada vez más autoritario, se tradujeron en la aguda sensibilidad del régimen frente a la disensión y la opinión discordante. Las cacerías de brujas y la persecución de opositores se hicieron habituales.

En el año 1974 y como reflejo del clima imperante, se publicó un nuevo reglamento de la Junta de Censura (llamada de Supervigilancia de Películas), que contenía novedades. Resultaba positiva, por ejemplo, la disposición que impedía la mutilación de imágenes o secuencias incómodas o inconvenientes. Las películas, disponía el reglamento, debían pasar íntegras o no pasar. Pero, como puede suponerse, los aspectos negativos de la norma eran todos los demás.

Se dejaba campo abierto para prohibir cintas que no "propendieran al desarrollo y fortalecimiento del espíritu solidario, participacionista y humanista del hombre peruano"; o que "incitaran a la violencia y la excitación sexual"; o que "comprometieran la defensa nacional, las buenas relaciones o la seguridad interna". Pronto se percibió que esas películas eran *Ultimo tango en París* (*Ultimo Tango a Parigi* de Bernardo Bertolucci, 1972), *Traigan la cabeza de Alfredo García* (*Bring Me The Head of Alfredo García* de Sam Peckinpah, 1974), *Estado de sitio* (*Etat de Siége* de Costa—Gavras, 1973), *Los cuentos de Canterbury* (*I Racconti di Canterbury* de Pier Paolo Pasolini, 1971) o *Las mil y una noches* (*Il Fiore delle Mille e Una Notte* de Pier Paolo Pasolini, 1973).

El oscurantismo llegó también al cine peruano. COPROCI, cumpliendo entonces una función de filtro, ejerció la exclusión o supresión de todas aquellas cintas peruanas que propusieran una visión contraria a la oficial o que, compartiendo los postulados del régimen, aparecieran como más radicales en sus propuestas de cambio social. Una concepción normativa de lo que debía ser el cine nacional poseyó a los responsables de otorgar o negar el certificado de exhibición obligatoria, que pronto pareció concederse como un premio a ciertas fidelidades o compatibilidades ideológicas.

El cortometraje, según estos criterios, tenía que ser didáctico, educativo y debía propiciar la realización de los valores humanistas y de cambio que presidían la ideología oficial de la Revolución Peruana. Pero sobre todo debía ofrecer una imagen positiva, cuando no encomiástica, de los peruanos, sus costumbres y su modo de vida. Los cortos que cumplían con tales requisitos obtenían el pase. Los que no lograban el cometido —es decir, los experimentales, los inquietos, los que mostraban una realidad que, en vez de cambiar, atenuando diferencias sociales, ratificaba la desigualdad, la exasperación y el conflicto— debían correr solos, abrirse un campo en el circuito de exhibiciones culturales, sin posibilidad de ser exhibidos con los beneficios de la Ley de Cine.

Las decisiones de Coproci lograron la uniformidad del cine peruano y rebajaron su nivel, impulsando una inercia que propició la rutina en la producción. ¿De qué valía el esfuerzo creativo si los niveles de exigencia para la obtención del codiciado pase de exhibición obligatoria eran tan bajos?.

Se produjeron entonces algunos conflictos notorios entre los cineastas vetados y Coproci. Algunos de ellos fueron especialmente perjudicados con la exclusión de sus cintas del sistema de exhibición obligatoria.

Fue el grupo Liberación Sin Rodeos, un colectivo de realización integrado por Carlos Ferrand, Raúl Gallegos, Pedro Neyra y Marcela Robles, el que se vio más hostilizado por las decisiones de Coproci, que terminaron por disgregarlo. De opiniones estridentes, declaraciones categóricas y una gestualidad rebelde que alentaba la impresión de una permanente toma de posición y ruptura frente a todo y todos, Liberación Sin Rodeos contradecía, en espíritu y forma, la rigidez burocrática de Coproci, pero también el modelo de orden y buen comportamiento —convicciones nacionalistas, ideas progresistas no radicales, cabello corto, porte erguido— que imponía un gobierno militar que quería realizar una revolución social desde la cúpula de la jerarquía militar y por decretos. Víctimas fueron los cortos del grupo, que sufrieron dilaciones en su estreno o el veto definitivo.

Sin embargo, poco hubo en su cine que pudiera justificar tal dureza en el rechazo. Acicalados y con cierto relente poetizante, las películas del grupo Liberación Sin Rodeos estaban lejos de aparecer como agresivas propuestas de militancia política o estética, a la manera de tantos cines de vanguardia de fines de los años 60. Y ello quedó manifiesto en una de las cintas que tuvo mayores problemas. Al abordar la imagen de Javier Heraud, sobresaliente poeta muerto a los 21 años en una acción guerrillera, en *Una película sobre Javier Heraud* (1975), el grupo prefirió adoptar la sosegada solidaridad con el recuerdo dolorido de una familia en duelo permanente por el hijo muerto, antes que el análisis de las causas que condujeron al joven poeta a adoptar la crispada

decisión que le condujo a la ruptura. El solvente acabado técnico —sobre todo su prolija fotografía— fue otro rasgo que caracterizó una obra que no tuvo continuidad y que alcanzó su momento de mayor interés informativo y testimonial con *Visión de la selva* y *Niños del Cusco*.[6]

Un eficiente camarógrafo, Jorge Vignati, participó en el frustrado proyecto de Manuel Chambi de rodar un filme adaptado de "La agonía de Rasu Ñiti", el notable relato de José María Arguedas. Un día, observando los ensayos de los grupos de danzantes de tijeras ayacuchanos que participaban en la cinta, decidió que podía convertir el vistoso baile que practicaban en asunto de un cortometraje. Tomó en préstamo un rollo de película y filmó la danza —que es una competencia entre dos danzantes que van trazando una coreografía de pasos y gestos, mientras suena la música acompañada por el sonido metálico del golpe de las tijeras que llevan en las manos los contrincantes— en un plano secuencia concebido como un cerco trazado por la cámara en tono a los danzarines, gracias a un ininterrumpido movimiento circular que constreñía el espacio y a los ejecutantes de la danza.

Ejemplar en su concepción e impecable en su ejecución —un nítido y fluido trabajo de cámara en mano—, *Danzante de tijeras* (1974) llamaba la atención a la vez sobre la virtualidad ritual de la danza y sobre la coherencia y economía del procedimiento casi geométrico empleado para mostrarla. COPROCI dictaminó que la película era enojosa y aburrida y que le hacía falta un nuevo montaje, una estructura más tradicional o la inclusión en la banda sonora de un texto explicativo sobre los orígenes o sentido de esta tradicional danza de las tijeras. Una agria y lamentable disputa sobre la autoría del filme, que firmó Vignati pero pretendió reivindicar Chambi, completó la mala fortuna del corto, considerado por muchos como uno de los más logrados de entre los que se han hecho en el Perú.

A *Expropiación*, un largometraje de Mario Robles Godoy, responsable de los logros fotográficos de las cintas de su hermano Armando, se le negó en 1977 el certificado de exhibición obligatoria. La cinta, una coproducción con Venezuela, era un relato alegórico que tenía como motivo principal las luchas y movimientos reivindicativos de los mineros de la sierra central, protagonistas de una larga marcha, a través de la historia, hacia el trabajo libre de toda enajenación. Contenía secuencias de enfrentamiento entre trabajadores y el Ejército, que fueron vistas con desconfianza por los jerarcas militares, esforzados en postular la existencia de una sólida alianza del pueblo con la Fuerza Armada, que la película, de alguna manera, ponía en cuestión.

Otra instancia censora, independiente de la institucional, fue justamente la creada por la dinámica de contradicciones en el interior del aparato del Estado. La reforma agraria y la reforma de la industria, con la participación en la propiedad y la gestión de las empresas de los trabajadores agrupados en comunidades laborales, fueron decisiones políticas que polarizaron no sólo a algunos sectores sociales y de opinión en los primeros años de la llamada primera fase del gobierno militar, presidido por el General Juan Velasco Alvarado. Repercutieron también en el interior mismo del poder. Escisiones ideológicas entre los grupos de oficiales que administraban el Estado y debates respecto de la ortodoxia o radicalidad de las medidas o reformas propuestas, marcaron el período.

Unos, los llamados oficiales progresistas, eran más permeables a acoger las demandas populares, acelerando la redistribución del ingreso, aun cuando se debiera afectar para ello intereses particulares. El lenguaje usado por ellos, cargado de términos extraídos de aquel argot peculiar de las ciencias sociales, incidía en la denuncia y determinación de responsabilidades sociales. Los términos autogestión, dependencia, alienación, "participación plena", eran moneda corriente en la retórica de los ideólogos del régimen.

Por otro lado, y en oposición a los radicales, actuaban tanto los tecnócratas o pragmáticos, empeñados en acentuar el carácter no capitalista y no socialista de la "revolución" o los conservadores, que afirmaban de modo terminante que el proceso de cambios no podía desligarse de lo más profundo de la vinculación del país con la "tradición occidental y cristiana".

Todas estas tendencias en pugna tenían representación en los distintos organismos del Estado. Las disputas y las prohibiciones o desautorizaciones de un sector estatal respecto de lo permitido por otro sector del mismo desgarrado Estado, fueron asunto de todos los días.

El cine, visto por el Estado como una actividad de naturaleza incierta y dividida entre una forma de producción vinculada con la inversión de dinero, el empleo de insumos, el uso de mano de obra abundante y por ende ligada a la industria, y su calidad de medio de comunicación o información, sufrió diversos vaivenes y repercutieron en su desarrollo varios de los afanes censores estatales.

La Ley de Cine de 1972 concibió a la actividad fílmica sobre todo como una manifestación industrial y por eso confió su administración y fomento al sector del Ministerio de Industria, tradicionalmente dirigido por los representantes modernos y pragmáticos del gobierno. Poco después, la administración de la actividad cinematográfica fue encargada a la Oficina Central de Información,

organismo destinado a difundir el mensaje oficial del régimen y, claro, a cuidar su imagen. Se concentraron allí los funcionarios menos dados a la tolerancia y a la amplitud de criterios. El cine quedó librado entonces al juicio y la censura de los guardianes de una imagen institucional que debía protegerse a cualquier costo.

Esta compleja red de intereses contrapuestos afectó pronto a un grupo de películas que hacían suyos los planteamientos más "progresistas" tolerados por la ortodoxia del régimen. Fue el caso de *Runan Caycu* (1973), una cinta de 38 minutos de duración, dirigida por Nora de Izcue (Lima, 1934) y producida en parte por el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), una institución creada con el fin de cooptar la participación de las organizaciones populares en la construcción del proyecto de sociedad que el régimen definía como "una democracia social de participación plena".

*Runan Caycu* fue un buen ejemplo del "espíritu" que presidió la administración de SINAMOS, a cargo de intelectuales y activistas de izquierda que se abocaron al trabajo de organización y movilización de entidades obreras, barriales, campesinas, sin percibir que la voluntad del gobierno militar era agruparlas para controlarlas mejor, organizándolas de modo tal que cualquier manifestación espontánea de la voluntad popular quedara cercenada.

El líder campesino Saturnino Huillca narraba en *Runan Caycu* la historia de los sucesivos enfrentamientos del movimiento campesino cusqueño contra gamonales y hacendados de la zona. La exposición de la larga lucha incluía la mención de episodios conflictivos que precedieron a la reforma agraria de 1969, sin excluir la alusión a enfrentamientos de los campesinos con las Fuerzas Armadas, algunos de ellos resueltos en forma violenta. Sin duda ello contradecía la visión oficial que se pretendía ofrecer de las relaciones históricas de colaboración entre el Ejército y el pueblo.

La película quedó entre dos fuegos. Si por un lado era expresión de las ideas que postulaban los sectores ideológicamente mas "avanzados" del régimen, por el otro, resultaba inadmisible como revisión de hechos y culpas del pasado. Ello impidió su exhibición en las salas. La decisión del veto estuvo a cargo de la Oficina Central de Información.

*Runan Caycu* poseía evidentes valores cinematográficos. La exposición factual se alternaba con la reflexión histórica y ambas dimensiones se exponían gracias a un hábil trabajo de edición de imágenes de archivo, fotos, documentos. La influencia del estilo del documental cubano era flagrante. El acabado de la cinta se realizó en el ICAIC. Fue el trabajo más logrado de su realizadora, pese a que otros cortos suyos, como *Guitarra sin cuerdas* (1975), *El Juancito* (1978),

*Canción al viejo Fisga* (1979), expresaron mejor su sensibilidad o vocación por dar cuenta de aspectos cotidianos de comunidades humanas del interior del país, sobre todo las ubicadas en la región amazónica. Territorio donde ubicó el relato de *El viento del ayahuasca* (1983), su único largometraje, bastante fallido.[7]

También sufrieron vetos originados por similares contradicciones ideológicas los primeros cortos realizados por Federico García, a la sazón funcionario de Sinamos. *Tierra sin patrones* (1971) y *Huando* (1972) fusionaban la exaltación nacionalista y reivindicatoria típica de la primera fase del gobierno militar con los procedimientos formales puestos en boga por los documentales del cubano Santiago Alvarez. En estos casos, la propaganda y movilización de un sector del Estado no fue bien visto por otro.

La Junta de Supervigilancia de Películas, por último, prohibió la exhibición de *Chiaraq'e, batalla ritual* (1975) largometraje documental de Luis Figueroa. La cinta era el escrupuloso registro de una recia competencia entre campesinos de dos comunidades vecinas de las alturas del Cusco. El encuentro, que se lleva a cabo en enero de cada año sobre la pampa de Chiaraq'e, consiste en un combate en el que el baile, la bebida y luego una batalla de piedras lanzadas con diestras hondas hacia el rival, causan sangrientos y hasta fatales estragos. Costumbre ancestral actuada por campesinos para los que la sangre derramada enriquecerá tierras y conjurará sequías y calamidades.

La cinta de Figueroa daba cuenta de uno de esos ritos que son parte de la cotidianeidad de peruanos que poseen otras costumbres y otras maneras de ver la vida. La Junta consideró que las imágenes del documental denigraban a la nacionalidad peruana y que eran símbolo de una realidad arcaica, producto de la fusión de la pobreza y la ignorancia, que la Revolución Peruana desterraría, incorporando la modernidad. Huelgan los comentarios.

*Chiaraq'e, batalla ritual* fue luego "despedazada" en varios cortos por su productor —que recuperó así algo de la inversión— y exhibida por su realizador en Europa con el título *Los hijos de Tupac Amaru.*

## El filme de episodios

El formato del mediometraje pareció, por un momento, convertirse en el marco ideal al interior del cual algunos realizadores podrían al fin encontrar la vía para sortear tanto la crisis provocada por la abundante producción de cortos como el difícil acceso al largometraje. En 1978, el éxito comercial del largo de

episodios *Cuentos inmorales* pareció señalar el camino factible para que un grupo de directores, ya activos en el corto, pudiera volcarse a la práctica de la ficción, vertiente que justificara la existencia de una cinematografía nacional, la que no podía construirse únicamente en torno al documental.

Facetas de Lima y lo limeño, vistas a través de historias ambientadas en diferentes sectores de la ciudad, fueron el motivo que articuló a los cuatro episodios de la cinta. Estos cuentos con moraleja fueron dirigidos por José Carlos Huayhuaca ("Intriga familiar"), Augusto Tamayo San Román ("Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio"), José Luis Flores Guerra ("El príncipe") y Francisco Lombardi ("Los amigos"). Tres de ellos, Huayhuaca, Tamayo y Lombardi, provenían de la crítica cinematográfica, ejercida en la revista *Hablemos de Cine*, lo que les vinculaba en cierta comunidad de intereses y visión compartida del cine. Flores Guerra, destacado fotógrafo, estaba unido al resto por relaciones amicales y generacionales.

Salvo el episodio de Flores Guerra (1949), adaptado de un relato del escritor Oswaldo Reynoso, los demás tenían como base historias originales que apuntaban al diseño de una crónica urbana, en la que la picaresca cotidiana, que era el tono dominante en "Intriga familiar "y "Mercadotecnia", prevalecía sobre el desencanto y la amargura, que eran el signo del episodio más logrado, "Los amigos", en el que el alcohol, gracias a una alquimia perversa, se convertía en catalizador de las más oscuras frustraciones de los personajes.

La fórmula se repitió en *Aventuras prohibidas* (1980), aunque con resultados poco satisfactorios. Menos orgánica que su precedente, menos concernida por la propuesta de lograr una unidad temática y ser expresión de un trabajo común, *Aventuras Prohibidas* permitió a Augusto Tamayo ("Strip") y José Carlos Huayhuaca ("La historia de Fiorella y el Hombre Araña") repetir la experiencia del mediometraje. "Doble juego", episodio dirigido por Luis Llosa, completó la trilogía.

Problemas de producción afectaron "Strip", que sufrió cortes y resultó una cinta balbuciente, distante de la homogeneidad estilística que había logrado Tamayo en "Mercadotecnia" y en algunos de sus cortos más logrados, como "Presbítero Maestro" o "El artista del trapecio".

"Doble juego", a su turno, era un ejercicio de narración y atmósfera que aludía al glamoroso cine policial de los años 40. El contraste entre la mitología canalla de un Bogart y los ilusos empeños de un delincuente criollo de poca monta, eran el motivo de una acción no todo lo trepidante que pretendía ser.

UNIVERSIDAD DE LIMA BIBLIOTECA

El segmento de Huayhuaca resultó el más interesante. Suerte de historia moral y aprendizaje doloroso del amor en la adolescencia, los atributos de la cinta tenían que ver sobre todo con la calidad de la mirada del realizador, siempre atenta a valorar las fisonomías de los actores con el fin de captar sus miradas tímidas, sus gestos inciertos, sus torpezas y los comportamientos agresivos o sensuales de sus adolescentes protagonistas, resaltando a su turno el filón burlesco de un par de roles incidentales (a cargo de Eduardo Yépez y Gonzalo Ruiz de Somocurcio), cargados de gracia verbal y expresividad corporal. No obstante, afectaba a la cinta la fractura del relato en dos partes: la primera filmada con gracia y desenvoltura y otra de una nostalgia declarativa y esforzada.

*Una raya más al tigre* (1981) fue la última incursión en esta vía, que fue perdiendo progresivamente el favor del público. Fue también el más defectuoso de los filmes de episodios. Oscar Kantor realizó el primero, *La casa pensión*, sin agregar un acierto a su floja carrera en el Perú. Pero tampoco Kurt y Christine Rosenthal, directores de *Chaparro siempre paga*, ni Francisco Salomón, director de *Sábado chico*, realizadores de los otros episodios, dejaron traslucir más de lo que ya habían revelado en su trabajo como cortometrajistas.

Los alemanes Rosenthal, prolíficos documentalistas, abordaron la ficción casi como para contrariar su trabajo anterior. Dejando a un lado la vocación didáctica, el afán expositivo y la mirada fría y distante de sus cortos, cargaban las tintas hasta la complacencia en lo escatológico. Los escasos minutos del episodio eran usados para exhibir una galería de *freaks*, un conjunto de personajes caricaturales y grotescos en torno a los cuales se quería elaborar una parábola del comportamiento social. Pero el tratamiento desganado y la confusión del relato terminaban por deteriorar el filón esperpéntico, la alusión obscena, la distorsión, rasgos que pudieron haber sido el aspecto singular y atípico de *Chaparro siempre paga*.

*Sábado chico*, a su turno, fue el episodio mejor ensamblado del conjunto, pero igualmente insatisfactorio, a causa de la esquemática sucesión de episodios destinados a demostrar el nexo, al parecer irremediable o fatal, entre la dependencia materna, el autoritarismo laboral, la pendencia con el otro sexo y la pulsión homosexual. El acento moralista, sin embargo, no mellaba el solvente trabajo de ambientación y una aceptable dirección de actores.

Género o más propiamente formato, el filme de episodios o filme antológico, como se le denomina en Estados Unidos, no logró ser el análisis cinematográfico penetrante de la idiosincrasia limeña y de la monstruosidad o inhumanidad inducidas por la devorante capital, en trance acelerado de deterioro y consunción.

Salvo "Los amigos" de Francisco Lombardi, los *sketchs* de las tres cintas de episodios, en su filón más personal —el de los episodios de Huayhuaca y Tamayo—, apenas si apuntaron a la descripción de las tribulaciones púberes de un aprendizaje erótico con algo del sarcasmo de *Malicia* (*Malizia*, 1973) de Salvatore Samperi, pero sin su sensualidad (*Intriga Familiar*); o buscaron recrear la nostalgia de *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, 1961), pero sin la arrebatada furia carnal y pasión impuesta por Elia Kazan ("Historia de Fiorella y el Hombre Araña"). O fueron, como en "Mercadotecnia", testimonio de la vigencia de una picaresca nacional que, exenta de malicia y sabor local, apenas si logró acumular viñetas sobre modos y costumbres de la Lima del descontrol social y la hibridez cultural. Demasiado "indulgentes", distanciados o irónicos para el gusto del auditorio masivo, no pudieron alcanzar el rango de entretenimiento popular capaz de cautivar la emotividad de un público dispuesto a exaltarse o conmoverse con los rostros y signos de la cultura urbana (la salsa, el deambular por la noche, el "sábado chico"), como ocurrió con las películas de Amauta Films, cuarenta años antes. El público fue cada vez más indiferente ante ellos. La escasa acogida a *Una raya más al tigre* selló finalmente la suerte del "filme de episodios".

## El corto peruano: un cuello de botella

La luz roja de peligro se prendió en 1978. Durante los cinco primeros años de vigencia de la Ley de Cine, la rentabilidad producida por la actividad fílmica se concentró en el corto. Avisados productores y cineastas en ciernes —cada uno desde su particular y, a menudo, contradictorio punto de vista— habían encontrado en el film de pequeño formato un medio idóneo para el negocio fácil o para el acceso a una actividad cuya culminación lógica debía ser el largometraje.

Pero las omisiones de la ley provocaron la crisis. Desde su promulgación se había percibido que en ella no existían los mecanismos que hicieran posible que las promociones de cineastas que surgieran pudieran franquear, sin solución de continuidad, el paso al largo. Un inexorable principio de inercia había orientado a la mayoría de empresas cinematográficas a intentar sólo lo conocido, evitando la reinversión de las ganancias en el riesgoso paso hacia el proyecto de envergadura. La ausencia de créditos promocionales para una actividad que, como el cine, se iniciaba en el país, también revocó ambiciones. La prueba por la experiencia solo llevó a confirmar los temores y críticas de aquellos que percibieron, desde el primer momento, las deficiencias del texto legal.

El exceso en la producción de cortos se hizo notoria en 1978. La producción intensa de estas cintas, destinadas a recorrer el circuito de todos los cines de la República, encontró un límite lógico en el número de salas cinematográficas. Llegó el momento en que hubo más cortos que locales donde proyectarlos. Las cerca de 300 salas existentes en todo el país admitían únicamente 81 cortos de exhibición obligatoria durante los 18 meses de duración del recorrido de cada uno de ellos. Las películas excedentes debían esperar entonces un turno cada vez más lejano de programación, lo que llevaba consigo el castigo económico de los productores, agobiados con el peso de una inversión no redituada oportunamente a lo que se añadía muchas veces la urgencia del crédito por vencer y el interés acumulado, tanto más importante si anotamos que una considerable inflación empezaba ya a despuntar.

Desde entonces, la producción de cortos no fue el resultado de la dádiva otorgada por una ley generosa; se convirtió más bien en el producto de realidades reguladas por el mercado. El número de ellos, por consiguiente, fue disminuyendo. Este deterioro marchó paralelo con la gravedad de la crisis económica del país, el descenso de la asistencia a los cines, el cierre de salas y el incremento de los costos de la producción de películas de cualquier metraje y formato. La desocupación y la clausura de empresas, sobre todo de aquellas que se habían habituado a la alta rentabilidad de los primeros años de vigencia de la Ley, cuando existía un mercado libre de competencia, no se hicieron esperar.

Para conjurar esas amenazas y hacer frente a tales circunstancias, los cineastas se agruparon en una institución que debía convertirse en la voz del gremio y conseguir la modificación de la legislación vigente, que había demostrado poseer graves fisuras y profundas omisiones en materias tan importantes como la financiación de la producción cinematográfica. La Asociación de Cineastas del Perú acordó su constitución en diciembre de 1977. La primera directiva, elegida en enero de 1978, estuvo integrada por los realizadores José Luis Rouillón, como Presidente titular y Pablo Guevara como alterno; los productores Humberto Polar y José Zavala Rey de Castro como vocales; los directores Francisco Lombardi y Pedro Morote; los técnicos Gerardo Manero y Mario Bavestrello y los críticos Desiderio Blanco y Federico de Cárdenas. Alicia Pozzi Escot se incorporó también a la directiva.

Productores, cineastas, técnicos y representantes de la cultura cinematográfica se unieron así para buscar soluciones conjuntas al impase de una legislación que debía ampliarse, modificarse o sustituirse.

## El llamado "cine campesino"

Las presencias del campesino y su entorno se incorporaron a nuestro cine en el Cusco, a mediados de los años 50. La llamada Escuela del Cusco se propuso mostrar rostros, paisajes y facetas de una realidad presente en todos los campos de la expresión cultural del país pero ajena, hasta entonces, al cine. El hombre andino, sujeto de la narrativa y de la plástica desde comienzos del siglo, no había sido empero protagonista del medio fílmico, orientado más bien a prolongar esquemas y géneros de otras cinematografías o a desarrollar variantes del populismo urbano.

Los cineastas del Cusco registraron y revelaron un medio inédito. Conscientes de ser los primeros en hacerlo e imbuidos del espíritu reivindicativo y el afán naturalista que impulsaron su trabajo, recurrieron a las técnicas cinematográficas que podían interpelar con mayor eficiencia a un auditorio ajeno a las peculiaridades culturales que fueron el centro de atención e indagación de sus películas.

Pródigos documentalistas, sus cintas consumaron un acercamiento desprejuiciado, "inocente", a ritos y costumbres, fiestas y tradiciones, rostros y modos de vida hasta entonces ausentes del cine nacional. De allí la apariencia exterior, colorista o "fotográfica" de algunos de estos filmes estremecidos y arrebatados con el descubrimiento cinematográfico de un mundo.

En los años setenta, el acercamiento al asunto andino y la puesta en escena del universo campesino se llevó a cabo por vías distintas. El *parti pris* ideológico y la voluntad de adaptar novelas clásicas de la literatura peruana ambientadas en aquel medio, fueron las rutas habituales de acceso.

Fue Federico García Hurtado (Cusco, 1937), el realizador que encarnó a cabalidad la primera forma de acercamiento. Su vinculación con el cine fue resultado de su labor como funcionario estatal en la época de la llamada "primera fase" (1968—1975) del gobierno militar del General Juan Velasco. García trabajó en la oficina de relaciones publicitarias del Ministerio de Energía y Minas, dirigido entonces por el general Jorge Fernández Maldonado, caracterizado por pertenecer a la tendencia reformista más radical del gobierno, y luego en el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS), donde organizó la actividad cinematográfica. En ambas dependencias realizó documentales que se proponían informar sobre las obras públicas que emprendía el régimen pero también efectuar una labor de activismo y promoción de las reformas, entre las que la de la tierra se erguía como una de las principales.

La propuesta de las cintas de Sinamos fue decididamente proselitista. Buscaba demostrar la continuidad histórica existente entre los reclamos y las luchas campesinas contra gamonales y terratenientes y la reforma agraria dictada por el gobierno militar en junio de 1969. Desde esa perspectiva, el hecho político de la promulgación de la ley de reforma de la propiedad de la tierra apareció como la culminación de un largo tránsito de movilizaciones y enfrentamientos campesinos contra los abusos y explotación y el inicio de una fase caracterizada por la liberación de expectativas y peculiaridades solidarias y comunitarias del trabajo campesino, gérmenes del modelo de la futura organización social peruana prevista por los gobernantes. "El patrón no comerá más de tu pobreza", era el lema que resumía no sólo largos años de lucha por la tierra, sino también el ánimo reivindicativo que legitimaba la medida política.

El primer largo de Federico García, *Kuntur Wachana* (1977), empezó a gestarse en la etapa final del período de gobierno del general Velasco.

> "*Kuntur Wachana* se plantea ya en la época del declive. Cuando nosotros habíamos perdido totalmente la manija de la situación, cuando existía un proyecto totalmente opuesto al nuestro que era hegemónico todavía en la época de Velasco".[9]

Esta etapa de pérdida de control se refiere a las postrimerías de la "primera fase", cuando la escena política fue dominada por sectores conservadores de la Fuerzas Armadas, que se harían cargo de la conducción posterior del gobierno en la llamada "segunda fase de la Revolución Peruana", presidida, desde 1975, por el general Francisco Morales Bermúdez. Fue la etapa de la reforma de las reformas y del fin del discurso marcadamente nacionalista del régimen militar que abandonó el poder en 1980.

El proyecto de García llegó tarde para ser asumido como propio por los sectores radicales de Sinamos, pero aun así recibió algún tipo de financiación, que luego se completó con la intervención de la Cooperativa de Producción Agraria José Zúñiga Letona de Huarán, en el Cusco.

Estrenada en 1977, *Kuntur Wachana* apareció como el resumen —y también la liquidación— de la experiencia de los radicales de la primera fase de ese gobierno, que fueron los que animaron el proyecto —"nuestro proyecto", al decir de García— más socializante de entre los permitidos por la ortodoxia del régimen.

Todo el tratamiento y motivos de la cinta proclamaba su adhesión a un clausurado momento de efervescencia reformista. *Kuntur Wachana* culminaba, de modo triunfal, con el advenimiento de la reforma agraria, justificada

en su necesidad histórica por las dilatadas luchas de los comuneros cusqueños, que concluyeron con el asesinato de dos de sus líderes, Mariano Quispe, hacia 1962, y José Zúñiga Letona, en 1969.

La historia de esa lucha reivindicatoria olvidada o menospreciada durante años era utilizada por García de modo instrumental y didáctico. La revisión histórica fue la perspectiva desde la que se abordaba el mundo andino en *Kuntur Wachana*. La historia vista como el desarrollo ejemplar hacia la reforma de la propiedad de la tierra a la que el cineasta adhería con escasas reservas.

Como resultado de su peculiar modo de producción cooperativo, García asignó los roles centrales de la película a los propios campesinos miembros de la comunidad. La propuesta inicial fue, pues, propiciar el trabajo colectivo en la elaboración de una dramaturgia diseñada desde el punto de vista de sus actores principales. Dramatizar la historia de la comunidad, representada por aquellos que la vivieron, la padecieron o los hijos o los nietos de ellos. Y ese aspecto de drama documental hecho a partir de datos y sucesos ocurridos apenas unos años antes, aparecía, a primera vista, como el sesgo más atractivo y apasionante de la película.

Sin embargo, el tratamiento cinematográfico de esa propuesta se encarriló muy pronto por las vías representativas tradicionales, dejando escaso margen a la espontaneidad, al alea, a las incertidumbres y titubeos de un grupo humano que era filmado mientras recordaba hechos pasados, pero frescos aún, de su vida y la de sus antepasados.

Así, por ejemplo, los personajes estaban divididos en dos bandos netos. Por un lado, los gamonales, presentados a la usual manera dramática, encarnados en tipos humanos sin matices; por el otro, la masa de campesinos para los que se reservaba un protagonismo colectivo. La elemental dramaturgia de opuestos en conflicto, de lucha encarnizada en el campo, recogía la influencia del cine militante de "recuperación de la memoria popular", practicado por Jorge Sanjinés en Bolivia, pero carecía de su estilización épica. La banda sonora de la cinta, saturada de los acordes de la cantata de Celso Garrido Lecca, resumía bien los acentos asertivos y categóricos que García incorporaba a la película.

Y de pronto se desencadenaban los arrestos líricos. La simbología cosmogónica de la revuelta campesina (el retorno de los cóndores; el torrente que arrasa los campos como si se tratase de la marcha ineluctable del campesinado hacia el momento de la reivindicación de la tierra) se formalizaba apelando a la iconografía del cine soviético. La impronta de Dovjenko o de Isak Babel aparecía en esos contrapicados que descubrían la forma en que la

naturaleza acogía a los luchadores sociales muertos, o en los que mostraban al líder campesino Saturnino Huillca reflexionando sobre el sentido de la lucha. Las retamas, la flora andina ondeada por la brisa, la transparente atmósfera, las nítidas y bien formadas nubes, los ríos y en torno a esos elementos naturales, o sobre ellos, el cadáver del líder, la acritud del gesto, la descomposición de un orden tradicional, la ruptura con lo viejo, la promesa de violencias futuras.

Lo documental y lo espectacular también encontraban cabida en el eclecticismo formal de la cinta, que podía abrirse al registro de una cámara movediza e involucrada en las acciones o fijarse para contemplar en dilatados encuadres el paisaje andino a la manera de un western de alturas. *Kuntur Wachana* aparecía pues como la ilustración de una anécdota ejemplar y dejaba ver los múltiples apriorismos ideológicos y dramatúrgicos que presidieron su realización.

*El caso Huayanay: testimonio de parte* (1981) apeló también a la historia reciente. Pero a diferencia de *Kuntur Wachana*, en ella no se pretendía demostrar el carácter progresivo de una reforma social propiciada por la exigencia campesina. Exponía, más bien, los efectos desestabilizadores para la justicia formal provocados por el linchamiento de un abigeo a manos de la comunidad de Huayanay.

A Matías Escobar —tal era el nombre de la víctima— se le imputaban múltiples atropellos cometidos obedeciendo a la instigación de gamonales y propietarios de tierras de la zona. Su "ajusticiamiento", ocurrido años antes del rodaje del filme, desató en la opinión pública peruana el debate acerca de las escasas posibilidades del derecho tradicional —reglamentario, ritual, etnocéntrico, impermeable a la diversidad cultural— para encontrar su legitimidad nacional y ser verdaderamente eficaz en una sociedad desarticulada, de múltiples culturas, como la peruana.

Requisitoria social, acercamiento etnológico, recopilación y exposición documental. Tres posibilidades de acceso a la película que pretendían conciliar las teorías narrativas y de *non fiction* en el análisis de una situación social en conflicto. La índole de la propuesta documental, ya perceptible en *Kuntur Wachana,* informaba *El caso Huayanay*: el rodaje se efectuó en la comunidad donde ocurrieron los hechos; actores eran los propios campesinos; el lenguaje objetivo, directo, expositivo, que asumía el director para dar cuenta de los hechos colectivos del trabajo y la vida rurales buscaba acentuar la impresión de autenticidad de situaciones y personajes mostrados.

Y a pesar de todos esos "insumos" reales, constatables, verosímiles, García iba desplegando una visión marcadamente subjetiva —esa cualidad testimonial de parte que proclamaba el título— ante los sucesos narrados,

confiriéndoles, gracias a la formulación de solidaridad y comprensión con el acto de la comunidad, un significado de adhesión ideológica.

Resentía al filme, sin embargo, la escasa consistencia con la que se expresaba tal solidaridad. Por momentos tenue hasta la vacuidad, en otros cargada hasta el melodrama, la oposición dramática de la película se organizaba en torno al conflicto entre Matías Escobar, hijo de campesinos, suerte de torvo gamonal, agresivo y corrupto, de un comportamiento brutal inducido por los patrones, y una masa indígena que soportaba, pasiva, sus abusos. La situación debía tensarse hasta desembocar en la explosión y el "ajusticiamiento" a manos de los campesinos, pero en el trayecto se dejaban actuar varios estereotipos.

García eligió a un actor profesional para encarnar a Escobar, el abusivo desclasado, rompiendo la homogeneidad representativa y contradiciendo el afán de autenticidad buscado para la cinta. Y peor aún, si a ese actor, provisto de los recursos de un histrionismo teatral pródigo en gestos y acentos ampulosos, se le hacía representar un rol diseñado para aparecer como la quintaesencia de la villanía. Engolado, el personaje era discursivo incluso cuando estaba al margen, sin pronunciar parlamentos. Ahí donde se hubiera requerido a un Matías vulnerable, incierto en su identidad, dispuesto a sentirse superior a los campesinos en razón de su conocimiento de las reglas de juego de los patrones, pero íntimamente convencido de su desamparo, sólo encontrábamos una equívoca caracterización y una muy rústica construcción del personaje.

En el otro lado, los campesinos eran masa, ausencia de identidad, amasijo pletórico de razones superiores, protagonistas colectivos de una hagiografía laica.

La oposición entre uno y otros alcanzaba el mayor grado de intensidad en la exposición de un acto criminal que García cargaba de un valor dramático especial. Matías Escobar agredía a una niña campesina, distraída en su labor de pastoreo. El tratamiento de esta secuencia conducía a demostrar cuán impío y salaz era ese descastado y cuán inerme estaba la comunidad —representada en la inocente despreocupación de la pastorcita— siempre a merced del villano. El auditorio, colmado de indignación moral y repudio por la sevicia, quedaba preparado para admitir cualquier punición, la más severa sanción para el responsable. Matías era culpable y, por ende, pasible de pena.

Teniendo en cuenta que la película trataba de un asunto que años antes había sido objeto de amplia difusión periodística, la sanción colectiva que acabó con la vida de Matías era un dato conocido por los espectadores. García podía entonces dispensarse de trabajar el suspenso, de dilatar el desenlace para

incrementar la incertidumbre de lo que ocurriría. El objeto de la representación cinematográfica se orientaba a ofrecer la descripción de la forma en que ocurrieron los hechos. Conocido lo que pasó, restaba presentar, con el prurito del realismo que presidía cada una de las secuencias del film, el cómo ocurrió. Sin embargo, llegado el momento, se eludía la presentación de los hechos culminantes de la ejecución: la muerte a puntapiés de Matías Escobar, sugerida por el relato, se resolvía en una elipsis seca y anticlimática.

La supresión en el montaje final de la violenta situación —que según declaración del realizador fue filmada en primeros planos— no se debió a razones motivadas por el pudor o por algún tipo de autocontrol. Nada de eso. El rigor macabro del hecho pareció mas bien inadmisible como remate de una propuesta que buscaba justificar la conducta "criminal" de la colectividad como manifestación de una convención cultural e imperativa de "justicia" informal.

El temor a que el contenido objetivo de esas imágenes duras, rotundas, representación de lo verdaderamente ocurrido, pudiera alienar la adhesión del espectador hacia el grupo humano presionado a tomar una bárbara decisión de justicia con sus manos, decidió a García a optar por su omisión, su supresión. Eligió no mostrar, con las consecuencias ideológicas consiguientes: perdió la oportunidad de revisar la mitología de un pueblo siempre paciente y generoso, dispuesto a la celebración antes que a la reacción atroz, dispuesto a la gesta épica colectiva antes que al uso de la violencia, incluso la más rotunda, ejercida en respuesta a la violación de algunos de sus derechos elementales.

La única violencia compatible con el discurso ideológico, parecía postular la película, es aquella masiva, poética e impersonal, heroica y romántica, ejercida por el campesinado en "marcha indetenible hacia su liberación" —simbolizada en el mito del Wamani o la leyenda de los cóndores—; jamás la cotidiana y penosa, humana y directa, estremecedora y realista que opone un grupo amenazado: el de aquellos campesinos enfrentados a los maltratos y humillaciones de todos los días.

*El caso Huayanay* fue una película de afirmación ideológica, volcada a la propagación de un "saber interesado". Pero aun conociendo el *partipris*, éste no podía justificar la opción de excluir las "imágenes inconvenientes", más aún si se pretendía la reivindicación y defensa de las singularidades culturales y los fueros tradicionales de una comunidad, propios de un país escindido culturalmente. Pues bien, la muerte a puntapiés de Matías Escobar fue producto de unas circunstancias, manifestación de esas singularidades, por más aberrantes que pudieran parecer, y como tales pudieron haber sido mostradas.

Una interesante recopilación de documentos, titulares periodísticos y posturas contradictorias de la opinión pública en torno al caso cerraba el "segmento de ficción" de la película. A la manera del documental cubano, la tensión de la información y el poder revulsivo del primer plano, inserto como en el titular periodístico de impacto, resumían la acritud del debate provocado por la causa judicial seguida contra los campesinos.

Una coda documental nos ubicaba frente a una niña, alumna de algún colegio andino, obligada a repetir, por una maestra insistente, conocimientos oficiales pero ajenos a las vivencias inmediatas de ese entorno marginado y abandonado por el país blanco, formal y costeño, desde donde se imparte la justicia y se diseña la educación. La secuencia resumía mejor que todas las secuencias precedentes la magnitud del desajuste y la incomunicación cultural entre dos naciones al interior del país. El fragmento era la disección de la realidad provinciana ofrecida como el resultado del desamparo impuesto por un persistente y negligente colonialismo interno.

*Laulico* (1980) apelaba al relato del mito —la identificación de los campesinos de Fuerabamba con el espíritu liberador del Apu Wamani, dios tutelar, preso en la hacienda— para volver a poner en escena la gesta campesina. Se afiliaba a los mecanismos del western para narrar una historia que desfallecía por falta de convicción, desorden y confusión expositivas. Lástima, pues el asunto de *Laulico* hubiera podido convertirse en la oportunidad para que García, despojado de las muletas de lo "real", de lo verificable en la crónica o la historia, abordara de modo neto y cabal la ficción, cargada en este caso de espesor mitológico.

Las cintas campesinas de Federico García están plagadas de contradicciones que les aportan interés a la vez que las limitan. Queriéndose críticas y analíticas de una situación social provocan a menudo el resultado contrario. Los espectadores son sometidos, en pleno aturdimiento, a una reiteración de solidaridades, formulaciones categóricas y prejuicios. La riquísima realidad campesina que se ubica en el centro de la atención de las películas, no se convierte en el detonante de la dialéctica de la ficción, sino en un campo de demostración de ideas consolidadas y preexistentes. La apelación a los estereotipos genéricos no conduce, como en el buen cine político, a un desmontaje de los mecanismos periféricos que expliquen la dominación en el campo. Por el contrario, tienden a consolidar la euforia del reconocimiento y la coincidencia con planteamientos ideológicos que se agitan y se empuñan como verdades sin apelación. En vez de subrayar las funciones y las determinaciones sociales de sus personajes, García los hace víctimas de su sicología —como al pobre Matías Escobar— lo que invita a la repulsa o a la

adhesión inmediatas. Sus procedimientos y estrategias narrativas, por último, conducen a la dramatización del efecto sensacional, que turba la reflexión y orienta a la aprehensión emocional, antes que racional o meditada, de los hechos.

El aporte de Federico García, no obstante, consiste en haber incorporado al cine peruano, como asunto de discusión, el conflicto social y humano que agita a los Andes, así como una peculiar visión simbólica del paisaje.

El escenario natural, el inmenso paisaje andino, no es, en sus películas, un factor de tensión dramática ni ocasión para un *plot point* cualquiera. Los personajes de *Kuntur Wachana, El caso Huayanay* o *Laulico* viven reconciliados con su medio natural. Ni sequías, ni tormentas, son factores que impulsen la fuerza o la rebelión colectivas. Por el contrario, las secuencias que adquieren mayor dignidad y capacidad de seducción o persuasión e incluso belleza son aquellas en las que apreciamos la solidaridad comunal ante el trabajo y la celebración, o en las que el nido de los cóndores y la marcha tormentosa del río, reconciliados con la voluntad de los habitantes del campo, se convierten en expresión de su destino de lucha.

El imaginario percibido en las situaciones de sus películas está conformado por un conjunto de figuras naturales que concentran fuerzas positivas. La liberación del Wamani—restableciendo el orden natural que existió en estas tierras antes de la llegada de los españoles—, prisionero en la hacienda de Fuerabamba, es el impulso para la acción de *Laulico*; es en el centro mismo del nido de los cóndores que Saturnino Huillca, en *Kuntur Wachana*, da lecciones de vida y transmite experiencias y conocimientos a aquel que será el líder de su comunidad.

La verdadera acción campesina y la demostración de su fuerza colectiva, se produce, entonces, como reacción ante un estado, injusto y transitorio, de dominación humana. Situación reversible, pasajera, muy próxima a cambiar. Las películas de García parecen repetir que más allá del dominio de los terratenientes y gamonales, más allá de la fuerza de la metrópolis colonizadora, más allá de los manejos e intereses del imperialismo, siempre estarán actuando determinadas potencias y fuerzas inmutables. El Wamani, la montaña, el río, la cohesión de clase, la energía liberadora son los centros de cualquier acción y los puntos magnéticos en torno de los cuales la historia parece girar y repetirse.

No en vano los finales de *Tupac Amaru* y *Laulico* aluden al retorno de un pasado mejor, fusión imaginaria del líder de origen indígena y de uno de los mitos mas conocidos y extendidos en los andes peruanos, el del triunfo final en libertad del Wamani. Una visión ideal, mitológica, tradicional y hasta

conservadora —en lo que tiene de arrobamiento ante lo inmutable y lo fijo, expresado en la imaginería de la cúspide del cerro donde habitan los cóndores y la metáfora de la marcha del río y en su apuesta por un destino histórico que se disolverá en el retorno del pasado armonioso de aquellos que fueron los dueños originarios de las tierras peruanas— se desprende de estas películas, a pesar de los mensajes y postulados dialécticos, manifiestos y declarados por el realizador.

Es a un colectivismo primitivo y social al que miran las películas de García. Colectivismo que tiene más de edénico y original que de histórico y cuya percepción entronca con una ideología que aparece y vuelve a aparecer en diversos momentos de la historia de la cultura y que en el campo restringido del cine la encontramos, por ejemplo, en la ensoñación y el ideal pastoral del volver a empezar la edificación de la sociedad desde sus fundamentos más puros o más sanos, presente en tantas películas. Ideología que impregna, verbigracia, la vertiente utopista del cine norteamericano, desde Henry King (*Tol'able David,* 1921) hasta King Vidor (*Our Daily Bread,* 1934), desde John For (*Drums Along the Mohawk,* 1939) hasta Michael Cimino (*El francotirador, The Deer Hunter,* 1978).

Temperamento que Richard Demarcy describió así:

> "se trata de una regresión, forma poco novedosa de ese socialismo que Marx calificó de 'feudal'. Movimiento regresivo, sistematizado por el Romanticismo, que se encuentra alimentado por la reaparición de ciertas corrientes del socialismo utópico como si, en la incapacidad de pensar nuevas relaciones sociales o nuevas relaciones con la cultura, no hubiese otra solución que la huida hacia el pasado más lejano y a sistemas de valores postulados por un sistema feudal o la religión cristiana y aun la primitiva" (Demarcy Richard. *Eléments d'une Sociologie du Spectacle*. París. 10—18. 1973).

En la exaltación de un mundo andino regido por poderosas fuerzas naturales positivas, se impone la mirada de alguien que observa el pasado histórico con ese filtro de la ideología que deja a un lado las adherencias del despotismo, el verticalismo, la extrema jerarquización social, descritas por tantos estudiosos de la civilización originaria andina como parte inherente de su constitución.

*Los perros hambrientos* (1976) y *Yawar Fiesta* (1986), las dos películas argumentales que Luis Figueroa (Cusco, 1928) realizó durante la vigencia de la Ley de Cine, se afiliaron también a esta vertiente de temática campesina y ambientación andina. Adaptadas de los relatos de Ciro Alegría y José María

Arguedas, respectivamente, en ambas se reproducían las tensiones no resueltas desde los días de *Kukuli* entre la escasa consistencia de la ficción, de una debilidad flagrante, y las virtudes de la observación distanciada, objetiva, teleológica, de un entorno natural que se imponía en las imágenes con toda la fuerza de su rotunda y nítida presencia.

En ambas, las anécdotas aludían a la violencia contenida en las relaciones jerárquicas entre mistis y campesinos y a las dificultades de los últimos para sobrellevar la vida en una naturaleza dura y exigente o poder preservar su cultura, fiestas y celebraciones, avasalladas por las costumbres de la costa. El desajuste expresivo provenía de la escasa integración y heterogeneidad en el tratamiento de ambos mundos.

Figueroa exponía con poca convicción la mezquindad y frivolidad de los modales de la "aristocracia provinciana" de *Los perros hambrientos*, dispuesta a corromper autoridades y carente de escrúpulos a la hora de ordenar el asesinato de un líder campesino. Verbosos y sentenciosos, pletóricos de mostachos y patillas postizas, bastante acartonados, los actores encargados de representar a hacendados y autoridades lucían una pomposa indolencia y de sus roles se desprendía la voluntad por enfatizar el papel cuasi demonológico de explotadores que rozaban el folletín al que estaban confinados.

La introducción de estos personajes unidimensionales, que aparecían en diversos momentos del film actuando como supremos hacedores de la ficción, resultaba chirriante al interior de un registro ajustado a las premisas del realismo y la sicología, pues, a diferencia de *Kukuli,* nada en *Los perros hambrientos* tendía a la estilización. Por el contrario, todo se orientaba a la representación literal y cruda, a la reformulación "verosímil" del texto literario original.

Frente a los hacendados, sacerdotes y funcionarios, aparecían los campesinos —encarnados por no profesionales— manteniendo un protagonismo colectivo, ubicándose como presencias actuantes en el encuadre. Y en este punto, la experiencia de los años en la Escuela del Cusco pareció influir en Figueroa. La disposición plástica de los grupos campesinos en el paisaje; la observación de los efectos de la sequía en el habitat y en los hombres, en *Los perros hambrientos*; la aspereza y hasta crueldad con la que registraba la fiesta que celebra al cóndor picoteando al toro, en *Yawar Fiesta* (como también lo hizo con la brutal ritualidad de la fiesta del Chiaraq'e), o la amorosa descripción de la cotidiana e inhóspita supervivencia, debida al duro trabajo de la tierra, delataban la herencia documental y formal del fugaz movimiento cusqueño de los años 50. Hay momentos en las películas de Figueroa en los que todo adquiere una real autenticidad aportada por el carácter documental de su observación cinematográfica.

Figueroa, a diferencia de García, no se preocupa demasiado en demostrar, afirmar y catequizar. Los gestos de crueldad, dolor, miedo y el sangriento desarrollo de las festividades indígenas aparecen en sus películas como signos de manifestaciones culturales cuyo sentido final puede escapársenos —y que el cineasta no se preocupa en aclarar—, pero que merecen ser registrados con fidelidad. Y como ocurre en los cortos de Manuel Chambi —realizador, empero, más cuidadoso y pulcro que Figueroa—, la percepción del desaliño formal y la imperfección técnica del registro fílmico ceden y se ubican en un segundo plano en la atención del espectador.

La realidad devora y desequilibra las películas de ficción de Luis Figueroa, anulando cualquier distancia entre representación y documento, entre ficción y crónica. Queda así abolida la dialéctica entre ambas dimensiones porque carecen del mismo peso y de equivalente gravedad. Realidad y representación son dos líneas que marchan paralelas hasta que una somete a la otra, luego de haberla estorbado y dejado en claro sus debilidades y diferencias.

"La narración estructura, la descripción nivela", decía Luckács. Figueroa opta por nivelar, describiendo antes que narrando. El realizador mantiene la imperturbable frontalidad de la cámara, que apenas si realiza lentos movimientos hacia o desde grupos de personajes que aparecen empequeñecidos por el paisaje o el entorno, siempre fuerte, siempre vital. *Zooms* sin meta, panorámicas hacia ninguna parte, esbozos de un movimiento que refuerza —sobre todo en los segmentos que describen el mundo rural— la impresión de desdramatización involuntaria provocada también por las frecuentes e interminables pausas en el diálogo, la impersonal sequedad y la neutra entonación de las líneas dichas por los actores campesinos.

Si el "asunto" de las cintas de Figueroa logra concernir al público e interesarle por el futuro de esos personajes que luchan contra la sequía o por hacer respetar sus más íntimas convicciones, no es como consecuencia de su pericia en el arte del drama. El tratamiento cinematográfico es siempre laxo, desganado, confuso y, sin embargo, atento a las posibilidades de captación verista de los territorios naturales, de los espacios físicos que son el escenario donde ocurren incidentes lastrados y se desenvuelven personajes escasamente delineados. La realidad entrometida, resistente, indiscreta, salvó del naufragio a *Los perros hambrientos* y *Yawar Fiesta*.

Similares deficiencias afectaron a *Un clarín en la noche* (1983) de José Luis Rouillón y a *Los ronderos* (1987) de Marianne Eyde. En la primera, la neutralidad de la cámara, su exasperante inanidad anulaban cualquier resquicio de acción dramática y de épica campesina. El cúmulo de informaciones sobre las causas y las consecuencias de la reforma agraria de 1969 ofrecido por la

cinta, hubieran podido dar origen a lo sumo a un documental enterado e ilustrativo sobre el tema, ajeno a los afanes propagandísticos o militantes de *Runan Caycu* o las cintas de Federico García y bastante afín en todo caso a la propuesta didáctica del director, el sacerdote jesuita Rouillón, prolífico cortometrajista. El tratamiento dramático en cambio se perjudicaba con un relato extraviado, errático, que no decidía si privilegiar el drama sobre la exposición de hechos y circunstancias o viceversa.[9]

El segundo largo de Marianne Eyde (Tonsberg, Noruega, 1949) —el anterior *Casire* (1979—1980) no se exhibió comercialmente— narraba los orígenes del sistema de autodefensa campesina denominado "rondas", a la vez que daba testimonio de los hechos que actualizan el debate sobre el conflicto generado por el desajuste entre los dos sistemas de autoridad y administración de justicia que conviven en el país. Uno que proviene de la tradición formal, escrita e institucional y el otro, consuetudinario y a menudo vindicatorio, practicado sin la mediación de los códigos, asunto que fue tratado también en *El caso Huayanay*. El punto débil de la cinta, una vez más, era el de su dramaturgia y la escasa consistencia de la que adolecía.

El relato transcurría con el esquematismo didáctico de un western elemental, enfrentando a torvos villanos (abigeos y malas autoridades) con héroes positivos (campesinos y ronderos). Estos, claro, terminaban accediendo al logro de los más estimables valores, los de la solidaridad y disciplina comunitarias, meta de los desvelos campesinos e intención formulada por la cinta en el tono sentencioso y rudimentario, ciertamente ejemplarizador, propio de las consejas o moralejas.

*Los ronderos* era una suerte de versión andina de la fábula infantil de los lobos —abigeos antisociales— que devoran a las ovejitas —un hogar campesino— sin percatarse que el resto del rebaño está alerta y dispuesto a la sanción. Tal era la escasa densidad del planteamiento dramático, que acababa afectando la verosimilitud y consistencia del universo fílmico y recortando los alcances testimoniales sobre la difícil realidad de la vida en el campo que la película quería propiciar. Fábula candorosa, *Los ronderos* se iniciaba ofreciéndonos la imagen de un mundo andino apacible que, súbitamente, se veía alterado por graves latrocinios y faltas contra la propiedad comunal. Sancionadas las infracciones llevadas a cabo por abigeos y holgazanes, el paraje andino recuperaba su naturaleza de inamovible Arcadia, protegida de ahora en adelante por las indispensables rondas efectuadas por sus habitantes. El sentimiento pastoral y la intención ejemplarizadora terminaban sofocando la pretensión documental y la reflexión histórica.[10]

Sin duda, la denominación de cine campesino usada para identificar a las películas de referente andino, fue producto de una simplificación o de la comodidad. Los temas de la tierra, el indio, la sequía, la defensa de la identidad cultural, la pequeña historia de las comunidades, se introdujeron en el cine peruano a través de la heterogénea filiación de un grupo de realizadores movidos por el afán ideológico, militante, proselitista, o por la simple, honesta y llana buena voluntad para con esos compatriotas secularmente marginados que viven en el campo y en el ande, y no como el resultado de la voluntad colectiva de descubrir un mundo o reivindicar una imagen, como lo quiso la Escuela del Cusco.

La apelación de "cine campesino" hizo referencia al entorno y a las circunstancias argumentales o al referente geográfico, de atmósfera o ambientación de cada una de esas cintas, más que a la intención manifiesta y concertada del conjunto de sus realizadores. Por eso, si el examen de las condiciones de la vida del campesino y de las formas en las que se manifiesta el conflicto social en el ande fueron rasgos compartidos por todas ellas, también podríamos observar como rasgo común y elemento recurrente la apelación a hechos del pasado para iluminar algunas tensiones vigentes hasta hoy.

Así, mientras *Kuntur Wachana* y *Un clarín en la noche* hablaron de las circunstancias históricas que condujeron a la reforma agraria, *El caso Huayanay, Yawar Fiesta* y *Los ronderos* expusieron, con la modalidad de la crónica que se resuelve en el apólogo o la moraleja, las circunstancias que provocan que un grupo humano decida hacer evidentes sus diferencias y particularidades culturales, llamando la atención del país hacia esa "otra" u otras naciones que coexisten en él.

La dinámica de las llamadas películas campesinas no provino pues de un impulso programático o un proyecto expresivo compartido. Ellas fueron más bien el punto de encuentro, más o menos circunstancial, de la inquietud de algunos cineastas que percibieron los Andes como el centro en el que se debate la identidad y el destino del país.

## De próceres y mártires

De Rosi a Jancsó, de Brownlow a Angelopoulos, de Allió a Syberberg, de Diego Rísquez a Nicolás Echevarría, la Historia fue tema, motivo y problema del cine de las últimas décadas. En América Latina, Sanjinés y el Cinema Novo compartieron puntos de vista acerca de la necesidad de revisar la historia

subterránea, omitida o silenciada de sus naciones. Para lograrlo, optaron, en algunos casos, por narrar los hechos de la pequeña historia que revelaban de pronto una dinámica capaz de hacernos percibir los grandes acontecimientos de manera distinta. En otros, exhumaron episodios de la gran ocurrencia para descubrir aristas ocultas en los lapsus del relato de la "historia oficial" y propusieron una lectura "comprometida" de las causas de la dominación o la desigualdad.

Tales fueron algunas de las rutas seguidas por los cineastas y guionistas inclinados a propiciar la revisión histórica y la creación de dramaturgias capaces de dar cuenta de las realidades suprimidas por el discurso histórico tradicional.

La preocupación por el pasado no fue un asunto recurrente en el cine peruano del pasado. Si *Páginas heroicas*, una de las películas inaugurales de nuestro cine, revisaba hechos de la Guerra del Pacífico con una visión marcada por el rencor del perdedor, luego se hicieron apenas algunos otros filmes históricos, tributarios más del género "de época", del *film á costumes*, que propuestas para observar la historia con otros ojos o distintos criterios.

*Luis Pardo, La Perricholi* o *La Lunareja*, por ejemplo, reelaboraban la biografía de sendos personajes ejemplares, de existencia verificada en la historia oral, escrita o consagrada en la imaginación popular. Fábulas cuyas tramas, derivadas de los grandes modelos inspirados por Dumas, se desenvolvían teniendo como transfondo una historia vista como mosaico, colorido escenario, materia de un arte de alusiones, guiños y revelaciones picarescas o insólitas. *Santa Rosa de Lima*, a su turno, sazonó la reconstrucción de época, con las suficientes dosis de devoción e iconografía sulpiciana, tan al gusto de la jerarquía eclesiástica, que expidió un *Nihil Obstat* inmediato.

Muchos años después, *Los montoneros* (1970) de Atilio Samaniego apeló a la ilustración del gran acontecimiento. San Martín, Bolívar y precursores, héroes y prohombres de la emancipación se sucedían en un conjunto de vistas hiperbólicas de patriotismo, pero que no llegaban a alcanzar los mínimos coeficientes de verosimilitud. La historia se convertía en una sucesión de cromos de enciclopedia, cuando no en estampas de alguna indigente liturgia profana. Déficit de credibilidad, exceso de impostación, convicción dramática de velada escolar y humor involuntario. Todos esos ingredientes se mezclaban en *Los montoneros*.

Fue al amparo de la Ley de Cine que algunos cineastas se decidieron a indagar en la pequeña y la gran historia. Federico García, por ejemplo, amplificó las incursiones en el mundo rural de sus largos y las orientó hacia otras metas: se decidió por la gesta y la épica. Melgar, Tupac Amaru y la

epopeya del caucho, reflejada en la aventura de Julio César Arana, fueron los motivos de sus tres cintas históricas, *Melgar, el poeta insurgente* (1982), *Tupac Amaru* (1984) y *El socio de Dios* (1986).

Las películas transitaron por las rígidas vías del film de género biográfico, encarado a la manera tradicional, como si la estética de la Warner y los gestos, poses y afeites de Paul Muni y George Arliss pervivieran en los rostros de Reynaldo Arenas y Adolfo Llauradó, los actores encargados de llevar a cuestas las rotundas figuras del prócer campesino y del cauchero alucinado. En Oscar Romero, el actor de *Melgar, el poeta insurgente*, parecía encarnarse, en cambio, el frágil recuerdo del Leonard Whitting dirigido por Zeffirelli.

En las películas de García, la historia se hacía presencia masiva, sofocante, del gran personaje conductor, cifra, destino y encarnación de una raza, una convicción, una idea libertadora. Erguidos, erectos, formulaciones inflexibles de una idea proclamada con la mirada clavada en el horizonte del futuro mejor. Melgar, repuesto de su inicial fragilidad de Romeo impúber, y Tupac Amaru, incorporaban de modo oblicuo, la alusión historicista.

Así, Melgar aparecía, sucesivamente, como el seminarista insatisfecho, el joven desgarrado entre su inclinación romántica y su vocación libertaria, el intelectual alerta a los conflictos de su tiempo y el prócer que optaba por el sacrificio. Cada etapa de su biografía, cada mutación de su comportamiento, eran conquistas de su voluntad indoblegable, hitos de una trayectoria ejemplar. Hasta sus relaciones con las mujeres aparecían como estaciones del recorrido hacia su destino glorioso: esa razón inmóvil que parecía sobrellevar como un sino, como la huella de su cifra genética. Su primer amor, Melisa, criolla, de modales aristocráticos, descendiente de españoles, rechazaba a Melgar; Silvia, criolla, parada intermedia del recorrido afectivo, estaba consagrada para un matrimonio de conveniencia, reflejo de la dependencia de su situación social y tampoco respondía a los elevados designios del futuro prócer; Rosario del Cárpio, al fin, era la campesina que lograba encarnar mejor que nadie la ligazón del poeta con la lengua y la cultura de su tierra, reprimida por el orden colonial, convirtiéndose en el acicate del compromiso del artista.

El diseño del personaje de Melgar, amasijo de razón, buen sentido y predisposición ontológica a la heroicidad, sólo encontraba equivalente en los héroes del folletín literario o en los protagonistas del martirologio católico: como ellos, era un ser dispuesto a consumirse, a hervir en el fuego de su pasión unidimensional.

El tratamiento formal de *Melgar*, consistente en una sucesión relajada de acicaladas viñetas dispuestas con una estricta linealidad narrativa —película filmada con "caligrafía fina", al decir de García, para diferenciarla del carácter

sumario o proselitista de sus "cintas campesinas"—se alteraba en *Tupac Amaru,* que proponía un acercamiento dramático menos ortodoxo al episodio histórico.

De este modo, la cinta se ofrecía como una suerte de *dossier* judicial, un expediente construido como un *puzzle* a partir de las manifestaciones de los sobrevivientes de la rebelión campesina contra la legitimidad de las autoridades coloniales ocurrida en Tinta, Cusco, en 1781. Las imputaciones de los juzgadores, representantes del orden colonial, contrapuestas al alegato de los procesados era la oposición que iba construyendo la trama y ordenando la ficción. Pero, de pronto, García decidía desplazar el interés centrado hasta entonces en el debate urdido en torno a la alternancia de los testimonios y la pluralidad de los puntos de vista y soslayaba el examen de la dialéctica del hecho histórico expuesto a través de visiones de clase y temperamentos diversos —a la manera de un ejercicio de pirandellismo que acababa por diluirse— para presentar, describir y magnificar al gran personaje histórico.

*Tupac Amaru* adolecía de la irreductible contradicción que está en el centro del cine biográfico. Contradicción que se presenta y se repite desde que se filmaron las "vidas ejemplares" de Pasteur o Zola, ilustradas por William Dieterle y Paul Muni en la Warner de los años 30: el afán de autenticidad de los realizadores del llamado *biopic,* su preocupación por ofrecer el detalle atmosférico exacto, el matiz lingüístico preciso, o la escenografía verificable en el texto o en el referente histórico, terminan supeditados al respeto a ciertas férreas reglas de construcción típicas del género, siempre sofocado por el corsé del artificio y la convención.

En *Tupac Amaru,* como en tantos *biopics,* se acumulaban los momentos fuertes que la imaginación del guionista concibió como culminantes de la vida o la trayectoria del rebelde; justo aquellos en los que pronunció la frase que le caracterizó como hombre o en la que resumió su pensamiento, postulación ejemplar para el resto de las generaciones de este país. La frase cabal, pulida, oportuna, redonda, se pronunciaba entonces con la seriedad y el énfasis exigido por el momento y con la entonación y el aire teatral que el *pathos* de la situación imponía. Y era entonces que el realismo minucioso —que encontraba sus mejores momentos en las secuencias bélicas, de batallas y cabalgadas, filmadas con solvencia— tambaleaba y cedía ante la voluntad didáctica, simbólica o alegórica que se desprendía de la escena. La imaginería edificante y encomiástica, al uso en las ilustraciones de tantas enciclopedias de educación primaria, terminaba imponiéndose al prurito de verosimilitud ambiental.

Es curioso que estas cintas de García, cineasta que nunca mostró indiferencia frente a los modelos de análisis del materialismo histórico, reiterasen aquella modalidad de lectura romántica del hecho histórico que percibe en las manifestaciones excepcionales de una personalidad el motivo suficiente y eficiente para que el orden injusto de la sociedad quede forzado, alterado, modificado. *Tupac Amaru*, por ejemplo, hablaba más de la epopeya del hombre convertido en gesto y lema que de la efusión colectiva, libertaria y anticolonial que desembocó en la tragedia de las ejecuciones de la Plaza principal del Cusco. Resultado que contradecía los propósitos del realizador, pues *Túpac Amaru* fue concebida como otro episodio de un dilatado proyecto destinado a dar cuenta de la continuidad histórica de los movimientos campesinos, en la forma en que *Kintur Wachana* y *El Caso Huayanay* habían examinado sus manifestaciones en la historia más reciente del país.

Al final de la cinta —y pese a la insistencia retórica del poema de Alejandro Romualdo que acompañaba las imágenes— cabía preguntarse sobre el modo en que la rebeldía o la fuerza libertaria contenida en el mensaje del líder podía haber calado en un pueblo que la ficción mostraba amorfo e inerte, arrastrado por el impulso mesiánico del conductor.

Contradicciones provenientes del juego de los actores, sobre todo de Reynaldo Arenas, que encarnó a Tupac Amaru acogiendo las pautas gestuales del héroe positivo, de talante heroico, porte erecto y ceño adusto. Imagen acuñada en torno a supuestos iconográficos extraídos de algún *Chapaiev* o cualquier otro héroe soviético de la "ficción de acero" sociálrealista. La opacidad de su diseño no admitía la circulación de los sentimientos o las emociones. Su rigidez espartana se quería exacerbada y viril y si algún erotismo parecía adherirse a la imagen, apenas si se reducía a un breve espejismo visual o era ingrediente de cualquier incidente secundario de la anécdota. Las cuestiones del deseo, la fatiga, la duda o la debilidad del combatiente no encontraban cabida en discurso tan recio. Tampoco quedaba, claro, lugar para el humor, el relajamiento o la deflación del heroísmo. Mucho menos para analizar la extracción social del rebelde y la razón —no sólo la emoción— que determinó su levantamiento.

A diferencia de las ficciones históricas más logradas, el equilibrio entre reflexión y espectáculo se deshacía aquí para dar paso al didactismo y la exposición contrita del mensaje redentor: en *Tupac Amaru* las palabras, frases y diálogos se pronunciaban con énfasis evangélico. Y todos los personajes de la ficción se definían a partir de sus relaciones de oposición o solidaridad con ese discurso salvador. La adhesión del espectador se orientaba hacia la figura del protagonista, cuya presentación se asemejaba a la de la imaginería canónica al uso, desde hace tantas décadas, para la representación de Cristo en el cine.

García ubicaba su cinta en el terreno de la hagiografía, donde toda enunciación del personaje central es inatacable "verdad" y en esa condición está tratada como propaganda. La imagen terminaba sometida al afán discursivo, como en toda catequesis. La Historia —ni contingencia como la concibió Lévi—Strauss, ni conquista de la libertad como en la tradición del pensamiento liberal— fue en esas películas la manifestación de una conciencia inflexible, de una voluntad milagrosa.

*La familia Orozco* (1983) de Jorge Reyes, quedó marcada por el divorcio entre ambiciones y posibilidades, entre intenciones y resultados. El arco narrativo de la ficción, desarrollada entre 1850 y 1919, buscaba trazar la crónica del transcurso de casi setenta años de mutaciones sociales en la vida y la historia peruanas, a partir de los desplazamientos de una familia que decidía cambiar el campo por la vida en la ciudad. Película—río no sólo por la longitud de su período narrativo sino también por su cualidad de cinta en tránsito, reflejo de su pretensión de dar cuenta del carácter migratorio que ha caracterizado la evolución del país desde hace muchas décadas. Proyecto narrativo totalizador, en una línea que sólo encuentra paralelo en el Perú en algunas propuestas literarias, como la de Miguel Gutiérrez en su vasta novela *La violencia del tiempo*, tributaria de la extensiva imaginación balzaciana.

*La familia Orozco* buscaba situarse en la intersección de *Viñas de la ira* (*The Grapes of Wrath* de John Ford, 1940) con *1900* (*Novecento*, 1976) de Bertolucci. De allí el interés inicial que suscitaba un proyecto que rechazaba tanto la idealización del terruño —como en la imaginación indigenista— como la complacencia en el desencanto de la urbe, ubicándose en el transcurso de ambos extremos, en una suerte de análisis en movimiento y retrato panorámico de las circunstancias de la historia peruana del último siglo, a la vez que de sus intersticios.

Pero el fresco llevaba las huellas que le habían dejado un rodaje accidentado, interrumpido y reiniciado en el transcurso de varios años y acumulaba episodios, referencias a hechos históricos y escenas sucediéndose en una flagrante heterogeneidad estilística.

Del planteamiento semi—documental, pródigo en informaciones sobre la feudalidad y el esclavismo, se pasaba, sin solución de continuidad, al tratamiento folletinesco, bastante maniqueo, resueltamente melodramático, de la relación entre patrones y campesinos. Los primeros eran capaces de masacrar a puntapiés a un niño —como si hubiesen seguido un curso intensivo de sevicias dictado por el Donald Sutherland de *1900*—; los otros, aparecían enfrascados en su lucha perpetua, de la que devenía símbolo Vicente Orozco, convertido, luego de varios avatares, en líder sindical y émulo del protagonista

de alguna cinta edificante de Guerassimov. La debilitada factura de la película era el obstáculo para que la anécdota individual de los Orozco se insertase con comodidad en el horizonte de la evolución histórica.

El archipiélago de incidentes, personajes, referencias y detalles de ambientación ofrecidos no lograban articularse en una unidad dramática. Si Bertolucci en *1900*—cinta que fue el modelo mayor de *La familia Orozco*—encontró la idea ordenadora del gran magma ficcional en la metáfora cósmica del transcurso de la vida humana y el movimiento de la historia —el verano de la infancia y el liberalismo; el otoño de la adolescencia y las incertidumbres; el invierno del fascismo y la resistencia; la primavera de la liberación, la revuelta campesina, la euforia por el futuro posible—, Reyes no logró semejante *trouvaille*. La película carecía del símbolo, el ritmo, el matiz o la tonalidad eficiente y capaz de agrupar tras de sí la diversidad de hechos que alimentaban la historia, con el fin de conducirlos hacia un fin y con una dirección precisa.[11]

El mismo zigzagueante transcurrir, la misma incertidumbre, el mismo andar a tientas, caracterizó a *Todas las sangres* (1988) de Michel Gómez, una fallida adaptación de la ambiciosa novela de José María Arguedas.

Gómez (Marsella, 1959) se enfrentó al azar de una producción caótica y finalizó a trompicones el rodaje de su primera película. Estas circunstancias marcaron a fuego la cinta, confusa y errática como pocas en el cine peruano de este período.

*Todas las sangres*—como *La familia Orozco*— hablaba de un momento histórico de tránsito: aquel en que los campesinos se sentían atraídos por la ciudad y el trabajo fabril y en que los tradicionales señores de la tierra descubrían la existencia de un mercado, amplio y moderno, allende el terruño. Hablaba pues de un proceso de decadencia y desorden, pero también de renacimiento y fundación, de un transcurso tumultuoso y vital. El eclipse de una sociedad basada en el trabajo agrario y el nacimiento de otra, contradictoria y desgarrada, fabril y moderna.

Ninguna de esas tensiones —quemantes en la torrencial amplitud y complejidad de la novela de Arguedas— asomaban en la película. Sus imágenes, carentes de la morbidez que se adhiere a los frescos que aspiran a retratar un episodio de "fin de época", pero también ajenas a la tensión épica que acompaña a las gestas de fundación, eran opacas e inanes. Gómez optó por el tratamiento piadoso y la iconografía heroica, afín tanto a la vertiente "histórica" de las cintas de Federico García como a cierto cine de ambientación andina. Pocos tratamientos fílmicos hay menos aptos para dar cuenta de las complejidades dialécticas de una circunstancia histórica que aquellos en los

que predominan el afán ilustrativo y la retórica declamatoria. En *Todas las sangres* las contradicciones se disolvían en cargadas parrafadas enunciadas a los cuatro vientos.[12]

Rehuir la catequesis, en cambio, le costó caro a Felipe Degregori (Lima, 1954). Su primer largo, *Abisa a los compañeros* (1979), resultó denostado por su supuesta infidelidad a las circunstancias "reales" en las que se basó el guión firmado por el periodista Guillermo Thorndike: en 1962, un grupo trotskista asaltó un banco limeño con el fin de proveerse de fondos para su actividad política e iniciar un alzamiento armado en el interior del país.

Ese fue el referente de *Abisa a los compañeros*, que se iniciaba evocando, de modo puntual, el hecho ocurrido. El curso del relato, sin embargo, evacuaba el sustento político de la anécdota, convirtiendo a la "expropiación" militante en pretexto y combustible para el desarrollo de un ortodoxo policial de "atraco y escape", apegado a referente fílmicos más bien modestos, exhumados de las canteras de la serie B. La cinta, de pequeños pero consistentes logros en el campo de la eficacia narrativa, la dirección de actores y la creación de tensiones y momentos de suspenso, atrajo la "excomunión" ideológica para el director y la acritud programática de cierta izquierda que reservaba para ese hecho un tratamiento sacramental.[13]

Sanción a una cinta que rehuyó seguir la "línea política correcta".

La alarmada reacción ante la adaptación genérica —ni romántica ni heroica— de un hecho de marcada connotación política llevada a cabo por Felipe Degregori, reveló que en el campo de las relaciones entre el cine y la historia, cada quién tiene algo que decir y esperar. Los espectadores y especialistas en la materia —muchas veces guardianes de la versión oficial y dogmática— no parecen dispuestos a renunciar a sus expectativas de fidelidad a hechos que no pueden ser alterados, modificados o contaminados por la "ligereza" de un tratamiento "no convencional".

La historia adusta y evangélica, la "estética del santoral prócer" (según expresión de Jorge Ayala Blanco) aparece entonces como la forma más eficaz de conciliar el gusto medio —la aceptación y preferencia por el gesto acendrado y la conducta positiva, por el héroe y el mártir— y las opiniones de autoridad incontrastable, tan proclives a gustar del cromo y la imagen sulpiciana. A diferencia de tantas propuestas fílmicas contemporáneas, la revisión de la pequeña y la gran Historia no logró ser, en nuestro cine, un problema a elucidar con dramaturgias distintas.

## Francisco Lombardi

Francisco Lombardi es el director peruano que ha mostrado mayor preocupación por desarrollar una dramaturgia adecuada a sus intereses, expectativas, deseos y voluntad de realizar una obra que entronque con la tradición clásica del cine, que no es otra que la del cine narrativo y representativo.

Sus películas, *Muerte al amanecer* (1977); el mediometraje "Los amigos", episodio del largo *Cuentos inmorales* (1978); *Muerte de un magnate* (1980); *Maruja en el infierno* (1983); *La ciudad y los perros* (1985); *La boca del lobo* (1988) y *Caídos del cielo* (1990) son hitos de una trayectoria en la que se fueron decantando convenciones, signos, modos de establecer haces de conflictos característicos de esa tradición, abriéndose así un terreno común de entendimiento entre el director y los espectadores, que convirtieron a algunas de sus películas en notables sucesos de boletería.

Lombardi eligió narrar historias y al hacerlo demostró que aprecia conducirlas con claridad y linealidad. Por eso, erradicó de sus cintas los *flashbacks*, los recuentos temporales, la presencia objetiva de la memoria, la recomposición del pasado, la fragmentación del relato y la discontinuidad. El presente cuenta y pesa en su cine.

De este modo, los hechos del relato mantienen una orientación precisa, están dramatizados con nitidez y todas las cintas se centran en la exposición de un conflicto vivido con intensidad por los personajes, pero tratado y puesto en escena con la formalidad de un rito en el que se debaten opiniones o concepciones contrapuestas de la vida.

El acercamiento de Lombardi a las acciones, hechos y personajes de sus ficciones, está presidido por la objetividad técnica. Evita distorsionar la realidad con el uso de lentes deformantes o de filtros fotográficos llamativos. A su turno, el montaje está subordinado al sentido generado por la puesta en escena. La edición no es un instrumento que guía, conduce o dirige la atención del espectador. Citando a John Huston, entiende que la edición debe ser como el parpadeo, es decir una ligera perturbación de la visión destinada a facilitar una mejor y más nítida percepción de la realidad. Su opción es, por ende, realista y figurativa.

Pero de todas estas tradicionales características de la práctica cinematográfica narrativa, la que ejercita con mayor fruición es la vinculada con el carácter interpretativo de una ficción de personajes. La dirección de actores es la dimensión de la puesta en escena que más le atrae y a la que dedica una

atención preferente. A través de los actores, de sus apariencias y modos de ser y estar, busca dar cuenta de las peculiaridades sociales, sicológicas y existenciales de los personajes que encarnan.

Su cine es dramático, narrativo y representativo. Desde *Muerte al Amanecer*, el director tentó la factura clásica, dejando ver en esa película –y gracias en buena parte a su carácter de *ópera prima*— los modos en que fueron tomando cuerpo algunas preocupaciones reiteradas en el resto de sus filmes.

Detrás de los argumentos de las cintas de Lombardi, y como enmascarado entre los incidentes de la intriga, existe siempre un tema —a veces un "gran tema"— que se ofrece a primera vista como objeto de debate. En su film inicial fue la pena de muerte, que es un asunto que incita al *parti pris* excluyente de aceptación o rechazo y nos suscita, al verlo como motivo central de una película, el fundado temor de tener que enfrentar el tratamiento retórico y bienpensante propio de las cintas de André Cayatte.

Sin embargo, el enfoque del asunto y la dramaturgia elegida en *Muerte al amanecer* conjuraban pronto ese riesgo. El "tema" de la pena de muerte no cumplía la función instrumental de suscitar una discusión y se convertía más bien en el detonante de un ritual, de una representación, del espectáculo y la puesta en escena previa a la ejecución de un condenado a muerte. En el transcurso, el director se sentía a gusto haciendo la disección de las múltiples facetas de la indolencia y la frivolidad encarnadas en el comportamiento despreocupado de los funcionarios (juez, alcaide, delegado del Ministerio de Justicia, entre otros), comisionados para testimoniar el acto final, el fusilamiento del condenado.

Pese a la sencillez y racionalidad en el uso de las posibilidades audiovisuales, la película iba diseñando un microcosmos del Perú oficial de fines de los años cincuenta. Haciendo patentes los pequeños privilegios concedidos por el poder, los personajes iban revelando la verdadera índole de su jerarquía: hecha de impotencia para escapar de la camisa de fuerza de una legalidad indiferente a los problemas de la gente real. La reunión de los funcionarios era registrada con fría ironía y humor, mientras que el conflicto en sordina de la cinta transcurría en paralelo entre el teniente Molfino, dudoso de la legitimidad de la ejecución y de descerrajarle un tiro en la sien el asesino, y el "monstruo", condenado y silencioso, sin posibilidad alguna de dar vuelta de página a su destino.

Los puntos fuertes de la película eran los detalles de observación de conductas, reforzados por la pertinencia del *casting*. Las peculiaridades de los actores —profesionales y amateurs— y sus particularidades físicas o lingüísticas

fueron aprovechadas para sugerir la idea de la pluralidad de orígenes sociales y de clases existentes al interior de una casta jerárquica mestiza, híbrida. La banda sonora se abría al registro sensible de modos y hasta tonos de hablar, revelando a través de ellos la ubicación social y cultural de los figurantes, lo que permitía medir la dimensión de su inconsciencia o la consistencia de su cinismo.

El registro era pues el de la crónica realista, menos testimonial que estilizada y filtrada a través del juicio y la evaluación personales. Crónica que no excluía el diseño de una nítida parábola social expresada en el afán por dar cuenta de los modos aberrantes y definitivos con que se manifiestan determinadas formas de represión y exclusión sociales. Sin embargo, tales ideas no se convertían en el objeto de una estentórea polémica. El juicio sobre los hechos se infería de la observación minuciosa de las conductas de esos representantes del Estado cuya presencia misma testimoniaba una forma desaprensiva y hasta aberrante de concebir la justicia en el Perú, a la vez que de los modos, gestos y detalles que restituían la atmósfera y costumbres de una época.

Desde *Muerte al amanecer*, la parábola se convirtió en modalidad y propuesta de lectura de los incidentes del relato presente en todos los filmes de Lombardi. Aunque con mayor nitidez en ese film y en *Muerte de un magnate*, los datos argumentales, sin perder su naturaleza realista, apuntaron desde entonces hacia una dimensión "otra", en la que la alusión moral y social o la referencia histórica se deslizaba entre el entramado y la literalidad del relato. Las indagaciones por los mundos cerrados de la casa de campo del "hombre más poderoso del país" en *Muerte de un magnate*, del bar donde se liberan todas las frustraciones en *Los amigos*; del taller clandestino que era suma de explotación e informalidad en *Maruja en el infierno*, de los universos concentracionarios de la escuela militar y de la localidad serrana asolada por la violencia en *La ciudad y los perros* y *La boca del lobo*, respectivamente; de los territorios excéntricos de aquellos personajes con "pasado", pero sin futuro claro, en la Lima al filo de los años noventa y del abismo en *Caídos del cielo*, fueron expresión de un método de designar lo concreto aludiendo a lo general.

Las debilidades de *Muerte al amanecer*, en cambio, eran las que revelaban al aún inexperto realizador. El relato estaba plagado de lagunas; algunas secuencias discurrían trabajosamente y no pocos vacíos o hiatos marcaban con parsimonia el paso de una escena a otra. Algunos primeros planos o planos de detalle rompían de pronto los principios que habían regido la planificación de la cinta, siempre amplia y distante, buscando abarcar a grupos humanos desenvolviéndose en el encuadre.

En "Los amigos", episodio del largo *Cuentos inmorales,* filmado inmediatamente después de *Muerte al amanecer,* el director realizó un logrado ejercicio de puesta en escena, entendida ésta en su acepción literal: dispuso en un ambiente significante a un grupo de actores, para captar, en ese marco, el desarrollo de sus comportamientos.

Mejor que en ninguna otra de sus películas, en *Los amigos* se expresó la predilección del realizador por trabajar a fondo con las posibilidades brindadas por la dirección de los actores.

Todo el entramado del episodio estaba edificado en torno a tres presencias centrales: las de sus protagonistas, Jorge Rodríguez Paz, Hugo Soriano y Augusto Salazar. Ellos, su físico y su temperamento, determinaban no sólo el carácter y sicología de sus personajes sino que señalaban también el derrotero de la anécdota. La elección de esos actores resultó una suerte de *test* o prueba para la idea dramática del episodio, la que al contacto con la dureza o resistencia impuesta por la personalidad de los intérpretes se fue convirtiendo en un punto de partida, una referencia, un elemento de apoyo, un factor propiciador de las performances.

En *Los amigos,* Lombardi no se preocupó tanto por el objeto del relato ni por la forma de encausarlo; prefirió "poner en escena" a sus intérpretes y filmarlos en secuencias aisladas, de gran autonomía e independencia, separadas por prolongados fundidos en negro que subrayaban el sentido del principio estructural de la película: la repetición primaba sobre la construcción. El efecto buscado era el contemplativo. Al espectador se le invitaba a apreciar, una y otra vez, los mismos encuadres de esos amigos recomenzando su rito viril y disolviendo en licor antiguos vínculos, complicidades y solidaridades.

La observación se concentraba en el registro de los diferentes estados anímicos de los personajes bajo el influjo del alcohol. En el curso de esa trayectoria se producía la interesante fusión entre los caracteres reales de Rodríguez, Soriano y Salazar y el "modo de ser" de sus personajes. Los diálogos, típicamente urbanos y populares, se adecuaban a las peculiaridades lingüísticas de cada uno y Salazar exhibía algunas de sus habilidades y proezas de bar, como ese modo de echarse en la boca el contenido del vaso de cerveza de un tirón y a la distancia.

La impresión de que el guión de *Los amigos* se diseño y modeló al ritmo del aporte de sus actores, se reforzaba al estallar el drama. Resultaban impensables tanto la airada reacción final de don Jorge, criollo de clase media próspera, sin las sugerencias contenidas en el físico y la personalidad de Jorge Rodríguez Paz (que ya había lucido seguridades viriles y autoritarismo en

*Muerte al amanecer*, su primera aparición fílmica); como la timidez y la debilidad de carácter de Huguito —creador frustrado, escritor inédito— sin la imposibilidad neurótica, hecha de tics, desaliño personal y cierta actitud taciturna sugerida por el talante de Soriano; o el comportamiento sexual heterodoxo del personaje del "negro" y su predisposición a la jarana, de no mediar la asociación de Salazar con la farándula, que es parte indesligable de su imagen pública.

Aunque sin el carácter central que poseyó en *Los amigos* —en que la historia estaba casi reducida a la exposición de aquellos momentos en que las relaciones entre los personajes se anudaban, transformaban o deshacían— en todas las películas de Lombardi ese elemento objetivo de la puesta en escena que son los actores adquirió un rol preponderante. Rasgos que se hicieron visibles en su predilección por trabajar con grupos humanos reducidos, privilegiando el drama en interiores, o por desarrollar el conflicto a partir de la confrontación de dos personalidades. Así, en *Muerte al amanecer*, la oposición central transcurría en un segundo plano y se urdía a partir del cruce de miradas entre el victimario —el oficial que debía dar el tiro de gracia de la ejecución e iba adquiriendo lucidez, conforme llegaba el alba, respecto de las servidumbres morales impuestas por su formación castrense— y la víctima; en *Muerte de un magnate*, la película adquiría cuerpo e intensidad durante el dilatado encierro final, mientras se llevaba a cabo el conflicto terminal entre los protagonistas; en *Maruja en el Infierno*, los episodios de intimidad eran los únicos en los que Maruja podía sentirse libre y adquirir la distancia necesaria para apreciar la vileza de su condición; en *La ciudad y los perros* y *La boca del lobo*, las reglas y disciplina de los respectivos universos concentracionarios determinaban el curso de las acciones; en *Caídos del cielo*, los tres relatos avanzaban en sus propios espacios y con un movimiento centrípeto: todo conducía al dormitorio de Verónica, al corral del cerdo y, claro, al mausoleo de los ancianos.

Las crisis y sus estallidos son pues las situaciones mejor trabajadas en su cine. Son aquellos momentos en que se perfilan y se configuran las tensiones y las relaciones humanas se manifiestan tal como en verdad las perciben los personajes. Antes de que tales situaciones lleguen, los personajes se mantienen suspendidos, en espera, como en un equilibrio precario, sostenidos por exigencias provenientes de afuera, como la rutina, la disciplina militar, la explotación laboral o las conveniencias sociales. Las crisis provocan que esos indeseables lazos se quiebren o se recompongan bajo supuestos nuevos y distintos. En cualquier caso, aparecen como situaciones excepcionales que se expresan en un episodio o una escena, segmentos de gran intensidad –que permiten además el lucimiento de los actores, puestos en situación de *stress*– que se destacan en el flujo del relato.

Por eso, en "Los amigos"—pero también en *La ciudad y los perros*, durante el enfrentamiento del Jaguar y el Poeta, o en *La boca del lobo*, mientras se ejecutaba la ruleta rusa— la escena, el fragmento, la justeza de la réplica o la autenticidad de la expresión facial o el movimiento corporal en el momento del estallido eran los detalles que en verdad contaban. Lombardi revelaba en esos momentos la índole de su actitud, que es la del cineasta dramaturgo, del que se desempeña mejor en el logro de intensidades dramáticas concentradas en algunas secuencias pico, antes que en el manejo del suspenso o en el arte de revelar un dato oculto o desentrañar un misterio.

En *Los amigos* la crisis sobrevenía en la resolución, con la sorpresiva revelación de la homosexualidad del "negro". Aunque la puesta en escena apelaba al golpe de efecto más bien inesperado, la situación resultaba coherente con la naturaleza de los conflictos dramatizados en la cinta. El descubrimiento del "negro maricón" era el momento crítico en el que se revelaba el prolongado timo de unas relaciones basadas en complicidades viriles y camaraderías machistas que no soportaban el efecto corrosivo del licor y del tiempo.

No era un logro, en cambio, el modo en que se presentaba al cuarto amigo, el "mudo" León, el personaje menos trabajado e interesante. Desde el inicio, su apariencia lo tipificaba de una vez y para siempre, acercándolo con riesgo al estereotipo. Su timidez patológica le hacía mantenerse al margen de la celebración, lo que parecía convertirlo en un testigo crítico del comportamiento de sus compañeros de mesa, pero su salida de "escena" frustraba esa posibilidad. El film, liberado de su presencia, adquiría fluidez al centrarse en la observación de los otros personajes, más ricos y sugestivos.

Invirtiendo los presupuestos del populismo citadino que marcó el espíritu del cine limeño de todas las épocas, *Los amigos* no era una visión festiva o complaciente de la borrachera criolla. Era, por el contrario, una mirada negra sobre los atributos de la cerveza, detonante de la mala leche de estos "tristes tigres" y de Lima, la ciudad que los acogió.

La elección de un caso criminal célebre de los años cincuenta, el del "Monstruo de Armendáriz", que sirvió de base a *Muerte al amanecer*, permitió apreciar el tipo de materiales narrativos a los que acudió Lombardi en sus primeras cintas. *Muerte de un magnate* se refería igualmente a un conocido *dossier* policial, el del caso Banchero, pero también a esa modalidad de exposición fílmica a caballo entre la documentación y la ficción que Francesco Rosi puso a punto, mostrándose como muy propicia para intentar el análisis del conflicto social.

*Muerte de un magnate* es quizá el filme menos satisfactorio de Lombardi. En buena medida debido al esquematismo con que se diseñaron los personajes, sobre todo el principal de ellos, centro de la ficción y verdadero motor del relato: José Valdivia, encarnado por Pablo Tezén. Sus gestos, miradas, comportamientos compulsivos y el modo mismo en que la cámara presentaba su físico, lo confinaban a encarnar alguna modalidad de delincuente lombrosiano. La insistencia por delinear a ese personaje a partir de los rasgos mas evidentes de su perturbación sicológica causaban fisuras en el desarrollo de la ficción.

Desde las primeras imágenes, la película mostraba la existencia de una línea de demarcación entre dos universos antagónicos pero estrechamente ligados. Uno, el del empresario, era visto a partir de las agitaciones propias del desempeño de su vida pública. Cualquier insinuación de las facetas de su mundo privado no eran más que extensiones o complementos de una función exterior. El de Barletto era el universo de las impersonales oficinas, las negociaciones interminables, las amenazas políticas, las entrevistas en la TV, las conversaciones furtivas en los pasillos del diario. El magnate se definía en relación con los terceros. El otro, el mundo de José, era, en cambio, el del ensimismamiento patológico.

El narrador omnisciente de la ficción alternaba fragmentos significativos de la biografía de uno y otro: el poderoso hombre de la pesca y el hijo de su jardinero. La simetría obraba con materiales de pesos y valencias diversas. Si en un caso se subrayaba la función del personaje y no su sicología, rehusando la identificación emocional —efecto logrado con el agrupamiento de dos o tres personajes actuantes en el encuadre, principio de distanciación seguido también en *Muerte al amanecer*—; en el otro, la información se ordenaba en torno a la reconcentrada obsesión de José.

La oposición "social" entre uno y otro, ese conflicto insinuado a partir de la posesión o carencia de atributos que en el Perú se imbrican casi de modo fatal (la etnia, la apostura, el dinero, el poder) se iba atenuando casi hasta extraviarse. Si la crisis y neurosis de Barletto se explicaba por su relación con el comportamiento de los "otros" (un gobierno expropiador, sindicalistas pugnaces), la perturbación de José terminaba remitiéndose a sí misma: al muchacho lo veíamos fisgoneando un baño femenino, tocando el fálico cañón de una pistola, dibujando un insólito desnudo. Cada uno de estos momentos se ofrecía como reiteración de lo ya visto y sabido: José se gratificaba con el empleo perverso del tacto y la vista y su comportamiento sugería una impotencia raigal. Situaciones e imágenes que resultaban anotaciones tautológicas, abusos del sentido.

De la patología se pasaba, casi sin solución de continuidad, a la introducción de informaciones ominosas, hilos sueltos, insinuaciones de un impersonal complot urdido contra el magnate. Misterios hechos de seguimientos sospechosos y amenazantes llamadas telefónicas sin respuesta. La idea de trazar el retrato de un personaje acosado en varios frentes se resentía por defecto en la disposición de esas informaciones en el curso del relato, lo que terminaba por propiciar una lectura contradictoria de los hechos de la anécdota. El misterio del complot adquiría una importancia creciente en el curso de la historia, hasta el punto de imponer un desenlace que distraía el interés del realizador de aquello que se ofrecía como el centro dramático del film: las tensiones creadas por el aislamiento, la coerción violenta y el debate final, debilitadas a su vez por una errática resolución.

Así, luego de discurrir durante todo su desarrollo gracias al impulso ofrecido por la exposición nítida de hechos, circunstancias y sucesos, la película prefería abrir una interrogante final, dejar cabos sueltos y postergar la resolución del rito o ceremonia criminal oficiada por Valdivia. Era como si, en las postrimerías del relato, la necesidad de recapitular y dar relieve a las numerosos insinuaciones de amenazas y de riesgos inminentes sobre la seguridad del magnate, ubicadas como pistas desperdigadas aquí y allá a lo largo de la cinta, hubieran terminado por vencer en el ánimo del cineasta a la necesidad de ser coherente con su método. Al acoger, en planos subjetivos, la aterrorizada visión de Isabel, la película se cerraba abdicando de su propuesta "informativa" para hacer suya la tribulación y el desconcierto de uno de los protagonistas del drama. La exposición de hechos netos y desnudos terminaba por desvirtuarse y esa visión crítica de la confrontación entre el hombre más poderoso y el más miserable del país se diluía en la incertidumbre, dejándonos frente a un *dossier* inconcluso.

No obstante, hubo en *Muerte de un magnate* más de un punto de interés. En primer lugar, su apelación a la crónica de sucesos reales y personajes conocidos y el modo de transcribir al cine un hecho que conmovió a la opinión pública. Pese a ello, a esos fundamentos veristas, *Muerte de un magnate* no era ni un documental, ni un film de ficción criminal, ni una cinta "realista" sobre un hecho de la crónica roja. Lombardi se hizo cargo de hechos que eran del dominio público para adecuarlos a sus intereses. En las primeras secuencias de la película, la alusión a una relación personal del joven crítico de cine (el mismo Lombardi) con el director del diario, el magnate de la pesca Luis Banchero Rossi (transformado en Luis Barletto en la cinta), proporcionaba una pista sobre el afán de autenticidad que presidía la ficción. A partir de entonces, esa autenticidad se convertía en un asunto de puesta en escena. No se insertaban fragmentos documentales o imágenes de *stock* sobre el caso real, a la manera en que lo hizo Federico García en *El caso Huayanay*. Eran actores los que

representaban las circunstancias de la actividad del magnate. La perspectiva de Lombardi fue la del cineasta de ficción que trabaja, para decirlo como Jean Vigo, con un "punto de vista documentado".

Esa actitud se expresaba mejor que en cualquier otro pasaje del film en la *mise a mort*, la confrontación final de los tres personajes, aislados en la casa de campo. Allí confluían la predilección del realizador por reducir a sus protagonistas en recintos estrechos para someterlos a la experiencia de las situaciones límites y realizar la disección de sus comportamientos, con el resultado de esa visión documentada que insinuaba una interpretación de la realidad, logrando hacer de la circunstancia dramática —y a pesar de las contradicciones señaladas— el terreno de una indagación social.

Era en esa casa y en la piel de esos personajes que se simbolizaba algo del destino del país. En las exasperadas ordenes y en el asedio de José —victima a la vez que victimario— podían leerse los síntomas de la ruptura de los diques de la marginación social y racial y la promesa de ese baño de sangre que inunda al país desde 1980, año en el que se estrenó *Muerte de un magnate.*

*Maruja en el infierno*, adaptada de la novela *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains Martín, reveló las afinidades del director —ya vislumbradas en sus películas anteriores— con la sensibilidad expresada en la narrativa urbana que se impuso en la literatura peruana desde los años cincuenta. Afinidad que se ratificó luego con su adaptación muy libre de *Los gallinazos sin plumas* de Julio Ramón Ribeyro, base argumental de una de las historias narradas en *Caídos del cielo.*

"Novela salvaje" llamó Mario Vargas Llosa a la de Congrains. Naturaleza bárbara dictada por sus defectos estilísticos, sus exabruptos narrativos y por la actitud del narrador, intrusiva, entrometida. Pero también porque la novela auscultaba, sin incurrir en el folclorismo, un mundo de valores aberrantes, locales, vigentes. La película, en cambio, soslayaba esas agitaciones formales y proponía una versión de escritura más sosegada. Reencontrábamos, claro, el mundo marginal que eligió Congrains y Maruja, la protagonista, terminaba imponiéndose a la pandilla, pero el "salvajismo" del original literario aparecía en la cinta limado y encausado.

En primer lugar, porque el desarrollo de las situaciones y el relato eran manejados con un cuidado extremo. Lombardi y los guionistas Edgardo Russo y José Watanabe imaginaron una trayectoria directa y descendente para los protagonistas. Un cauce narrativo en el que la idea o sensación de "estar en el infierno" encontraban una traducción formal en las imágenes del muladar, en la atmósfera ominosa de la fábrica de botellas o en el dormitorio de la esperpéntica doña Carmen.

Como ocurriría después en *Caídos del cielo*, la trayectoria dominante de *Maruja en el infierno* era la del descenso y su línea de fuerza central se expresaba mediante la figura vertical hacia abajo. Principio ordenador muy poderoso que dejaba escaso margen para la libertad de la escritura cinematográfica o para cualquier licencia en el manejo y dilatación de esas escenas o situaciones fuertes en las que el director hubiera podido concentrarse. Sólo y parcialmente en la secuencia de la curtiembre se percibía algo de relajamiento y libertad en el tratamiento fílmico, aunque desarrollado con una timidez extrema.

La rígida estructuración de los incidentes provocaba la impresión de una evolución mecánica de la acción, basada en una serie de oposiciones mas bien esquemáticas. Así, al personaje positivo de Alejandro se le oponía un equivalente negativo, Pepe, el jefe de la pandilla. Del mismo modo, al infernal mundo del interior de la fábrica se le oponía la promesa de la liberación fuera de sus muros. Por último, a la sexualidad "sana" o "limpia" de Maruja se le oponía la lascivia de doña Carmen y el negro Malagua. Oposiciones netas que señalaban las salidas del relato, imponiendo una predestinación narrativa que restaba fluidez y espontaneidad al conjunto de la historia.

→ *Maruja en el infierno* ganaba interés en su última secuencia, la de la salida a la luz y la partida hacia la calle y el mundo. No tanto por la forma de presentar el hecho, cuanto por el valor de la situación, síntoma de una voluntad de desdramatizar y lograr un efecto anticlimático al que Lombardi ha apelado, como método expositivo, más de una vez.

En sus películas no hay finales felices ni finales desgraciados. En *Maruja*, la conclusión era más bien un interrogante. La salida de la fábrica si bien insinuaba un paso hacia la liberación de ese grupo humano hasta entonces explotado, no era, *a fortiori*, una situación regocijante o culminante. La apelación al conocimiento del espectador acerca del modo de vida y las circunstancias de la Lima de 1983 en la que se ambientaba la cinta, era casi la insinuación de que esos personajes terminaban siendo arrojados a la lucha por la supervivencia en un mundo hostil e inseguro.

Por otro lado, la historia de amor entre Maruja y Alejandro, surgida de la alianza entre el deseo y la marginalidad, impulsada por el brote de la criminalidad, en la línea sugerida por una tradición fílmica que se prolonga desde *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once* de Fritz Lang, 1937) hasta *Badlands* (de Terrence Malick, 1974), pasando por *Gun Crazy* (de Joseph H. Lewis, 1949) y *Sendas Torcidas* (*They Live By Night* de Nicholas Ray, 1948), no culminaba aquí de la manera prevista o habitual, pues la sombra de la corrupción moral de los personajes quedaba apuntada. Usufructuaria de la

generosidad o inconsciencia de los "locos", Maruja simulaba, en escala mínima, la conducta monstruosa de doña Carmen. La impronta corrupta del lavadero perseguiría a la pareja acaso por el resto de sus vidas.

→ A *Maruja en el infierno* le siguieron dos películas que compartieron motivos y puntos de vista. Ambas mostraban a personajes ubicados en el universo concentracionario propio de la vida militar: *La ciudad y los perros*, adaptada de la novela homónima de Mario Vargas Llosa, y *La boca del lobo*. Ellas, a su vez, compartían propuestas "temáticas" polémicas, difíciles, aptas para convertirse en materia ideal de "ficciones de izquierda", a la manera de *R.A.S.* (de Ives Boisset, 1973) o *Marcia Trionfale* (de Marco Bellochio, 1976). *La ciudad y los perros* llevaba implícita la formulación de un panfleto antiinstitucional y *La boca del lobo* el enjuiciamiento o el alegato de ese caso de lesa humanidad que es la guerra entre Sendero Luminoso y la policía y el ejército peruanos.

Ahora bien, las películas desarrollaban una dramaturgia elaborada teniendo como base elementos narrativos de diversa filiación, pero plagada de repercusiones y alusiones de índole cinematográfica. En *La ciudad y los perros*, el conflicto entre la lealtad a la institución militar y la fidelidad a la propia conciencia era un asunto que vinculaba la cinta a tantas otras que pusieron en solfa la verticalidad castrense o la irracionalidad de las decisiones tomadas bajo el amparo de una autoridad inapelable, desde *Fuerte apache* (*Fort Apache* de John Ford, 1948) hasta *If...* de Lindsay Anderson, 1968. *La boca del lobo*, a su turno, presentaba un grupo de hombres en peligro, enfrentados a un enemigo invisible pero omnipresente, vinculados por las exigencias institucionales y unidos en la obediencia ciega, como en *La patrulla perdida* (*The Lost Patrol* de John Ford, 1934) o *Brindis de sangre* (*Men in War* de Anthony Mann, 1957). Aunque no era posible hablar de influencias directas o referencias explícitas a aquellos filmes, las resonancias de la tradición estaban impresas en las texturas y evolución narrativa de ambas historias.

Pero muy pronto Lombardi establecía diferencias y marcaba distancias frente a los modos y formas en los que esa tradición cinematográfica genérica se manifestó en el pasado. Y ello porque al interior de un relato tradicional y normal, el director —en colaboración con los guionistas José Watanabe, en el caso de *La ciudad y los perros*, y Giovanna Pollarollo y Augusto Cabada, en el caso de *La boca del lobo*— introdujo los matices o acentos menos habituales de una dramaturgia que no es la que suele darse en las cintas típicas o más representativas de la tradición ni en sus derivaciones actuales, a menudo parciales, imitativas e inciertas. El procedimiento consistió en no acatar estrictamente las posibilidades dramáticas brindadas por el argumento o por las convenciones genéricas adheridas a él o, en algún caso, no asumirlas de modo fiel, o acrítico, o hasta las últimas consecuencias.

El método ya había sido usado de cierta manera en *Muerte al amanecer*, al desviar el asunto de la pena de muerte del centro dramático de la película, y en *Muerte de un magnate*, donde el debate sobre la responsabilidad de los actores del llamado "caso Banchero" o las circunstancias políticas del homicidio del magnate de la pesca se diluían en un remate inconvincente. En *Maruja en el infierno*, por último, el amor liberado y resistente a toda adversidad tampoco era necesariamente la propuesta final.

Fue en *La ciudad y los perros* y *La boca del lobo* que el método adquirió consistencia. En ellas, Lombardi esquivó los tópicos que hubieran conducido las cintas hacia formulaciones asertivas y polémicas, espectaculares, militantes o "comprometidas". Para lograrlo sólo hubiera bastado echar mano a las posibilidades contenidas en sus "temas". A cambio de eso, la decisión fue dramatizar de modo más moral que argumental, más desde los personajes que desde las situaciones, eligiendo identificarse con el temperamento de un personaje o construir un carácter antes que expresar unas convicciones o postular una tesis. Así, por ejemplo, la matanza de Soccos, que fue el punto de arranque argumental de *La boca del lobo*, terminaba desplazándose y perdiendo presencia frente al auténtico asunto central, al meollo del film: el examen de la repercusiones de ese o cualquier hecho de violencia en una conciencia individual y sobresaltada.

Del mismo modo, en *La ciudad y los perros*, era la perspectiva del Poeta la que terminaba imponiendo su desconcierto y su decepción, desplazando del centro del interés narrativo el afán testimonial sobre las circunstancias del encierro y la convivencia forzada en la escuela militar. En otras palabras, más que la búsqueda de la verdad de unos hechos, las cintas estaban interesadas en desarrollar sus posibilidades ficcionales.

Películas atadas a un punto de vista establecido con nitidez desde el inicio (el del Poeta en *La ciudad*, el de Vitín en *La boca*), su trayectoria narrativa coincidía con la búsqueda, mas bien atribulada, que emprendían ambos personajes del motivo o la justificación que acreditara su lealtad a instituciones, ideologías o métodos educativos que iban revelando progresivamente algo de su entraña irracional o perversa. Relatos basados en un esquema general que formulaba variaciones sobre el proceso fatal siguiente: al ciego entusiasmo inicial del narrador con las reglas, disciplina, sumisiones, lealtades y asociaciones de una comunidad insular y rígidamente organizada, le seguían el desencanto o la ruptura.

El rechazo moral de un universo que exigía de los protagonistas actitudes y decisiones contrarias a sus convicciones era el motivo común de las dos cintas, dramatizadas a partir del conflicto entre una conciencia en trance de

maduración —escindida entre la fidelidad a sus creencias personales y el cumplimiento de los requerimientos autoritarios de la institución— y un padre simbólico —la institución misma— que era fuente de apetencias de poder, estabilidad, progreso personal (Vitín, según declaración inicial, aceptaba la difícil misión en Ayacucho a cambio de la prosperidad profesional que le aseguraban los méritos que realizaría en la difícil circunstancia), pero también de infelicidad. Para decirlo en términos freudianos, las películas ilustraban episodios del itinerario edípico y de la confrontación con la ley simbólica del padre. Avatares del tema del aprendizaje y la pérdida de cierta inocencia de ambos protagonistas.

En efecto, los incidentes de la historia se disponían y organizaban, tanto en *La ciudad* como en *La boca*, en torno a la percepción que de ellos tenían dos personajes prototípicos (el Poeta y Vitín), cargados de confusos sentimientos frente a las demandas de obediencia a la autoridad. Plenas de expectativas en el inicio, las trayectorias de las cintas iban minando de dudas la confianza ciega que depositaban los protagonistas en la institución. El "buen" padre (la institución acogedora) se transformaba en "mal" padre y esa mutación solicitaba la definición de los actores centrales que, en el trayecto, exhibían los rasgos propios de una conducta vacilante de angustia, pasividad o incertidumbre.

Perfiles con los que se ponía en cuestión la nitidez con la que los protagonistas se percibían a si mismos. Situaciones críticas que empezaban con la turbación provocada por el descubrimiento de titubeos en su propia identidad sexual. Imbuidos de ideología castrense, la duda se convertía para el Poeta o Vitín en síntomas inequívocos de ablandamiento, de feminización, de "mariconada". En aras de despejar y definir la naturaleza del conflicto, los protagonistas terminaban confrontándose con la experiencia misma del dolor y la muerte, modos inequívocos de flagelación y cotejo de virilidad. El Poeta se enfrentaba con el Jaguar en la secuencia más fuerte de *La ciudad y los perros*, y Vitín aceptaba el reto del juego de la ruleta rusa en la penúltima escena de *La boca del lobo*.

Rebelarse y romper con la ley patriarcal —hecha de reglamentos y órdenes—, o acatarla y reivindicar el honor, la confianza y la masculinidad perdidas: tales eran las alternativas de los protagonistas. Opciones que no culminaban, sin embargo, con el desarrollo necesario del conflicto edípico, en el que la aceptación del código institucional abre las posibilidades para investirse del rol paterno. En las películas, la resolución se ofrecía en términos distintos.

Ambas culminaban con la salida del "héroe" del espacio concentracionario. Ni revuelta ni aceptación; más bien fuga, huida, expulsión y silencio sobre lo visto y oído.

Ello vinculaba las cintas a un *pattern* dramático recurrente en las películas del realizador: a menudo, sus protagonistas se embarcan en empresas cuyo control dan por descontado. Sin embargo, ese sentimiento de seguridad se va revelando, progresivamente, como ilusorio. Los protagonistas sufren los embates de hechos funestos que culminan en un desastre, generalmente la muerte —real o simbólica— de terceros, lo que los deja inermes, sin capacidad de respuesta ni posibilidad de realizar gestos o actos positivos de liberación.

Esas vías no asertivas impregnan las películas con una cualidad masoquista —tal vez sería mejor decir que se trata de una estructura masoquista, en la que la tribulación del protagonista se convierte en eje dramático de la cinta, y que comparten películas tan distintas entre sí como *Nido de ratas* (*On the Waterfront* de Elia Kazan, 1954), *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar* de Richard Brooks, 1977) o *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsese, 1988)— expresada de modo cabal en la secuencia de *La ciudad y los perros* en la que el Poeta acudía al prostíbulo para visitar a la mítica Pies Dorados. Secuencia ubicada en el momento extremo del conflicto moral del protagonista, aquel en el que las alternativas de pasividad o resistencia frente a la "ley" debatían en su conciencia. A diferencia de lo que ocurría en la novela de Vargas Llosa, en la que ese episodio está situado en medio de otras circunstancias. Al respecto Lombardi declaró en la revista *Debate* No. 33, lo siguiente:

> "El otro cambio —aceptado por Mario— fue que la relación del Poeta con la Pies Dorados se produjera luego de lo ocurrido al esclavo y no al inicio. Nos pareció importante que muerte y sexo se aproximaran en el desarrollo del personaje".

El burdel estaba figurado con características infernales: enrojecido, atestado de personajes deambulando en busca de su favorita, deseosos de afirmar esa virilidad que era norma y mito en la escuela militar. El Poeta caminaba en sentido contrario al de la mayoría, esforzándose para avanzar entre la multitud. Este amasijo de deseos en desorden era expresión del tumulto reprimido por los códigos de la escuela durante cinco días a la semana y liberado en los otros dos. Era irracionalidad, masa, irreflexión contra las que el Poeta decidía erguirse. El personaje apelaba al sexo como una forma de contrastar su propio sentimiento de feminización (sentimiento de caída, duda, traición) y era en esa circunstancia que la imaginería del prostíbulo adquiría los mismos acentos de tribulación que asaltaban su conciencia.

El sexo aquí, como en otras películas de Lombardi, no era una fuerza motivadora o liberadora. Estaba asociado más bien a sentimientos de inseguridad; temor, desconfianza. Era casi una experiencia a la que se accedía en el camino de la decepción y la degradación. El sexo y la muerte entrelazándose en la experiencia formativa del Poeta.

En *Muerte de un magnate* el sexo era laceración y expresión de una violenta relación de poder; en *Los amigos,* junto al alcohol, era detonante de la disolución y acicate de una homofobia excluyente y agresiva; en *Maruja en el infierno* tenía una acentuación positiva cuando encarnaba en la relación de Maruja y Alejandro, pero estaba contrastado con el sexo vulgar y grotesco de doña Carmen y su amante y con la percepción sobresaltada de que algo monstruoso —el niño deforme que se entremetía en la secuencia ambientada en la curtiembre— se interpondría al deseo; era una violación —ejercicio de sexo salvaje y humillante— lo que desencadenaba el genocidio en *La boca del lobo;* en *Caídos del cielo,* por último, la experiencia frustrada del sexo estaba asociada, a través de la vivencia neurótica de don Ventura, con la muerte.

El sexo, pues, es siempre causante de mayores tensiones y vacilaciones, acentuando los rasgos masoquistas que forman parte de la dramaturgia de las cintas del director, pero también del modo en que Lombardi se relaciona con situaciones, personajes y hasta con los elementos y útiles de su trabajo cinematográfico.

En sus películas no se percibe gozo o disfrute con las posibilidades de la movilidad de la cámara ni con el estallido de las posibilidades cromáticas o la combinatoria del montaje. La austeridad, la contención, el autocontrol son el signo y la marca de su escritura, que no se permite ningún lujo, ningún exceso. A diferencia del cine de Robles Godoy, en el que el dispendio formal es la carta de presentación de un estilo, en las películas de Lombardi la sequedad y la "retención" plástica y dramática, son casi condiciones de su existencia. Expresiones de un mundo sin alegría, en el que no existen posibilidades de esfuerzo individual o colectivo para el cambio institucional —esa constante de derrota individual presente en todas sus cintas— y en el que las instituciones terminan por expulsar a los más lúcidos o incómodos, para reproducir sin fin los modos más aberrantes de su organización y su ideología.

Una anotación acerca del modo en que *La ciudad y los perros* de Lombardi hizo suya *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. Toda adaptación cinematográfica es una interpretación, aun cuando el realizador opte por la ilustración literal. La vasta y notable novela sólo podía ser llevada al cine trabajando segmentos de ella, es decir, haciendo uso intensivo del procedimiento de condensación. Así, en la adaptación se eliminó el mecanismo pendular que

llevaba la acción de la novela del colegio a la ciudad y viceversa, para concentrar las acciones fílmicas casi exclusivamente en el espacio cerrado de la escuela, y se excluyó la dinámica narrativa basada en la exposición de puntos de vista entrecruzados y los diversos planos temporales para acoger la perspectiva de un narrador cinematográfico definido: el Poeta. Lombardi y el guionista José Watanabe tomaron de la novela aquello que aparecía como más cercano a los intereses y motivos de una obra fílmica en curso. Privilegiaron la línea de fuerza central del relato —reforzando esa cualidad lineal y vectorial que es característica de todas las películas del director— en detrimento incluso de lo que la novela tiene de "más cinematográfico", es decir su uso de diversos procedimientos del lenguaje fílmico incorporados al discurso y que José Miguel Oviedo ha enumerado: "planos generales, *camera eye, flashback, travellings, close ups,* etc." (En: *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad.* Barcelona. Seix Barral. 1982).

Aquí, como en anteriores películas de Lombardi, por ejemplo, el tema del refugio se imponía. La escuela era la forma institucional que adoptaba una comunidad a la que llegaban un grupo de muchachos en busca de integración y estabilidad. A partir de esa situación inicial —semejante a la de *Maruja en el infierno* o *La boca del bobo*—, la película desplegaba una trama de relaciones soterradas que, ya lo sabemos, terminaban desintegrando al grupo sin corroer la institución.

*Caídos del cielo* fue una película atípica en muchos rasgos. Desechó la filiación genérica; prefirió un protagonismo colectivo; acentuó determinados rasgos del trabajo plástico sobre la imagen; propuso una imagen distinta del actor Gustavo Bueno, presente en las películas de Lombardi desde *La ciudad y los perros*. Pero atípica también en relación a lo usual en el cine peruano hecho a fines de los años ochenta, pródigo en películas volcadas a complacer al espectador y satisfacer sus expectativas (*Calles peligrosas, La manzanita del diablo...*).

Basada en un guión de Giovanna Pollarollo y Augusto Cabada —responsables también del guión de *La boca del lobo*— y adaptada parcialmente de *Los gallinazos sin plumas*, el relato de Julio Ramón Ribeyro, *Caídos del cielo* se ofreció como una crónica de Lima a partir de historias que iban desenvolviéndose e imbricándose en su desarrollo. Historias cuyos personajes eran abandonados por el relato para luego ser reencontrados, disponiéndose su intervención en una suerte de mosaico de retratos en el que lo patético abría paso, a menudo, a lo sardónico.

La cinta daba cuenta de gestos y comportamientos arraigados en un aquí y un ahora: la ciudad escenario de las acciones era la capital del Perú en los

años en que se devastaron esperanzas, cundiendo entre sus habitantes el sentimiento de estar precipitándose sin fin y de ser arrojados desde la cúspide de sus seguridades, reales o ilusorias.

*Caídos* elaboraba tres ficciones a partir de ese estado de ánimo colectivo y fechado (sobre la tumba de Verónica, la enigmática protagonista, se inscribía la fecha de uno de esos días del desastre, en octubre de 1989), ubicando como transfondo y humus de ellos un *setting* depresivo que se convertía en una suerte de reporte metereológico de los malos vientos que se agitaron sobre el país en un momento dado.

Las historias estaban dispuestas según un principio de construcción esbozado en películas anteriores. El desarrollo de las acciones se abismaba, el andamiaje del relato desembocaba en el anticlímax, acentuándose un efecto de decepción convertido en motor y principio estructural del relato.

Las imágenes iniciales de la película esbozaban el que sería el sentido del recorrido descendente seguido por ella: los planos introductorios de la ciudad dejaban ver una topografía que se iba pervirtiendo y un decorado en progresivo deterioro. De la cumbre de los edificios residenciales pasábamos a las imágenes del malecón y de allí al corral, al borde del mar; desde la cabina de locución, don Ventura se deslizaba hasta el barranco; la casona señorial se trocaba por el asilo. Se imponía un punto de vista que caía del cielo para coger y seguir, a ras de tierra, a un grupo de seres que, en el curso del relato, se confrontaban con lo mejor y lo peor de sí mismos.

Con historias de la índole de las narradas en la película era difícil evitar la truculencia, el miserabilismo o el estallido sentimental. Sin embargo, la puesta en escena sorteaba esos riesgos apelando a recursos formales inéditos en el cine del director, que le permitían potenciar ciertas situaciones, gestos, detalles, atmósferas y alterar su sentido original.

Lombardi decidió trabajar con las sugerencias provenientes de la acentuación de algunos elementos visuales, con el fin de descolocar la percepción de la realidad mantenida por el espectador, permitiéndole asimilar el horror, la crueldad o el patetismo de las situaciones mediante un distanciamiento inducido de modo permanente.

Así, el misterio de Verónica, la suicida, que atraía de modo tan obsesivo a don Ventura, el locutor que pregonaba la confianza en sí mismo para luego pasar por la experiencia personal del vacío, se descubría en una secuencia en la que la ensoñación mantenía un lugar central. Introducido mediante un breve fundido encadenado, el sueño del locutor insertaba ambigüedad en la situación —tratada hasta entonces con un escrupuloso realismo— hasta el punto de

permitirnos entender el descubrimiento de esa "afección", viscosa y sorpresiva, como producto de una pesadilla. El tratamiento de esa secuencia, destinada a descolocar las expectativas "realistas" del espectador, fomentadas hasta entonces por los recursos del corte seco y el fundido en negro, equivalía al procedimiento de acentuar la intensidad de la luz naranja irradiada desde el dormitorio que alojaba a Verónica y desde donde salía, sonámbula, en noches de luna, para incitar más la curiosidad y el deseo del locutor. Factores que sembraban una "extrañeza" perceptiva destinada a atenuar el horror contenido en las situaciones, sublimándolas con la introducción de la irrealidad.

Pero también recurría al procedimiento de prolongar la duración de determinados encuadres con el fin de insertar, fijar y arraigar a los personajes en su medio, aportando claves para la comprensión de sus comportamientos. De este modo, las consecuencias siniestras de la muerte de la abuela —que la banda sonora ofrecía con todo detalle— se reflejaban en los rostros de los niños —liberados, lúcidos o acaso sujetos para siempre a la culpa del acto cometido— que la cámara, en un largo movimiento de alejamiento, iba descubriéndonos como productos y hechura de ese paisaje aberrante, de esas esteras y ese muladar.

El humor —concentrado en la historia de los ancianos— también era un modo de sobrellevar y de hacer "verosímil" esa situación enloquecida, en la que los protagonistas, consagrados a su particular culto al pasado y la muerte, se tornaban refractarios a la comprensión de realidades elementales en el Perú de la emergencia y la inflación. Humor que, por cierto, no le debía nada al burlesco o al equívoco; era más bien una prolongación del tono y talante de la película: poseía los acentos grotescos derivados de la frecuente incomprensión entre los personajes, literalmente imposibilitados de comunicarse de otro modo que no fuera el altercado bufonesco.

Ejemplo de ello lo ofrecía el pasaje en que Carlos Gassols demandaba el respeto del precio pactado como valor de una obra para el mausoleo, contratada meses antes e inflación mediante. Resultaba humorístico el reclamo de sensatez y respeto a la palabra empeñada —demanda de anacrónico caballero— en un mundo de valores alterados.

Pese a desniveles en el desempeño de los actores, destacaba Gustavo Bueno, actor estimado por Lombardi y miembro de esa "familia" o equipo de trabajo compuesto, durante diversos períodos, por los guionistas Giovanna Pollarollo, Augusto Cabada o José Watanabe, el productor ejecutivo Emilio Moscoso, el fotógrafo Pili Flores Guerra o los miembros de la empresa Inca Films, productora de todas sus películas. El actor era aquí usado a contrapelo, indagando por zonas distintas de su personalidad, trabajando una contención

en el gesto y la expresión que borraba el recuerdo de las aristas autoritarias o el desempeño estentóreo que exhibió en sus roles de *La ciudad y los perros* y *La boca del lobo*.

No sólo el *make up* y su apariencia de vulgaridad sin redención le restaban *glamour*, alejándolo de cualquier vedetismo y emparentándolo con varios de los personajes de los relatos de Julio Ramón Ribeyro. También la fragilidad, perplejidad y masoquismo de su rol aportaban a ello. Don Ventura, su personaje, estaba construido a partir de un juego de silencios significantes y una gestualidad behaviorista: la mirada móvil, cierta permanente crispación, un ligero encorvamiento corporal, la apariencia de desarticulación y el caminar dirigido por el ensimismamiento, ofrecían la dimensión interrogativa y nerviosa del personaje del locutor, siempre tentado por el abismo, fascinado por el deseo de la suicida, con la que compartía un mismo sentimiento de orfandad.

Sentimiento de orfandad que recorre el cine de Lombardi. Lo padecía Gregorio Villasante, el "monstruo" de *Muerte al amanecer*, solo en la celda, excluido de cualquier afecto y ubicado en el último peldaño en los mecanismos de rechazo y exclusión sociales. La sufría José en *Muerte de un magnate*, ignorando a su padre biológico para aspirar a ocupar el rol del padre simbólico, Barletto, fuente de incitaciones imaginarias y apetencias de poder, riqueza, apostura. Orfandad de Maruja, en manos de "padrastros" aberrantes, y del Poeta y Vitín, en busca del orden y la disciplina familiares en la institución castrense. Orfandad del zambo de *Los amigos*, escuchando, inerme, el reproche homofóbico del "amigo mayor" y poderoso, al amparo de la prostituta indiferente. Orfandad que los personajes lograban asimilar, no obstante, fortaleciendo y gratificando su identidad.

Hay un permanente sobrecogimiento en la mirada que posa Lombardi sobre la condición de sus personajes, atenazados siempre por un *handicap*, una carencia del pasado, una tragedia personal.

Sobrecogida es la visión de la orfandad, pero también de la ceguera del personaje que encarna Delfina Paredes en *Caídos del cielo*, de la "monstruosidad" del niño que observa el enamoramiento de Maruja y Alejandro en *Maruja en el infierno*, de la imagen más interiorizada del horror encarnado en algunas conductas militares; de la desfiguración de don Ventura y la "huella" de Verónica.

El revés o el fracaso al que están expuestos todos los personajes es observado con una mirada que se asemeja a la del inocente que descubre, turbado, la irracionalidad de las "fallas" humanas, siempre regidas por códigos

incomprensibles, escandalosos. Hay en el punto de vista del director la proclividad por registrar la caída y constatar la inevitabilidad de algunos destinos más que celebrar la lucha o la rehabilitación.

No obstante, en las más logradas de sus películas (*Caídos del cielo, La boca del lobo, La ciudad y los perros, Los amigos*) el patetismo contenido en situaciones e incidentes del relato está compensado con una frialdad que expone una visión del deterioro social y humano exenta de complacencia o miserabilismo. Podemos percibir incluso solidaridad (no piedad) con los sublevantes destinos de algunos de sus personajes. Solidaridad nunca exaltada, efusiva o expuesta de una vez y para siempre; ella aparece condicionada más bien a la calidad de sus reacciones. Solidaridad indignada con Vitín o el Poeta; solidaridad escéptica con Don Ventura.

Los filmes menos logrados, en cambio, están atravesados por una percepción de lo obsceno y lo descompuesto (el "amor" de doña Carmen en *Maruja en el infierno*, el "deseo" de José en *Muerte de un magnate*) que solicita nuestra posición luego de adherir al personaje determinadas valencias morales a partir de las manifestaciones de su desafuero o su perversión. Si algún sentimiento logró distanciarnos de la visión de Lombardi de situaciones y roles de *Muerte de un magnate* y *Maruja en el infierno* fue el provocado por la índole desaprensiva —más cercana a la negatividad que al cuestionamiento o la incomodidad crítica— con que los contemplaba.

Sentimiento descrito por Barletto en *Muerte de un magnate*, cuando narraba una visión recurrente: la de unos hombres convertidos en informes masas de carne emergiendo de lo más profundo del inconsciente. Fantasías de mutilación, evisceración y desintegración que asaltaban la "normalidad" de la vigilia. Fantasías irracionales de terror que luego perfilarían su fisonomía en la imagen desequilibrada de José Valdivia y en la promiscuidad de doña Carmen, la bruja mala de *Maruja*, pero también en la institución militar, capaz de torturar, alterar personalidades o exterminar en cadena. Fantasmas que, sin embargo, a veces terminan cotejando a los personajes consigo mismos y les hacen reaccionar con lucidez.

*Thanatos* es una pulsión presente pero no dominante en las películas de Lombardi. La muerte, la deformación, la minusvalía, son situaciones límites que logran conducir u orientar a los protagonistas hacia el conocimiento de dimensiones distintas de su propia personalidad.

La muerte de la ciega en *Caídos del cielo*, arrojada a la voracidad del cerdo por el nieto acosado, es quizá el mejor ejemplo de esta tensión entre las valencias contrapuestas de la muerte: el hecho brutal del homicidio era a la vez

un gesto desesperado y terminal pero también un acto de liberación, de paso a la madurez y de prospección de futuro. Futuro asediado por culpas y marcas, tal vez, pero abierto a otras posibilidades —no necesariamente positivas— de vida.

Cabía reprocharle a *Caídos del cielo* el desfallecimiento de la intensidad requerida en algunas secuencias. El suicidio de Verónica era una de ellas. Es cierto que el tratamiento anticlimático de todas y cada una de las historias terminaba sumergiendo los desbordes dramáticos apuntados por el asunto, pero ello no era obstáculo para esperar una mayor intensidad en la presentación de algunos climas previos al desenlace, lo que hubiera acentuado la sucesión de victorias ilusorias, rutinas sin sobresaltos y frustración final de expectativas que eran el signo de la cinta. Desfallecimientos dramáticos que eran producto de una característica que marca a las películas de Lombardi y que se refieren a la relación que mantiene el realizador con el guión.

Si bien Lombardi posee un universo propio, con temas y una postura frente a ellos bastante definida, así como una personalidad cinematográfica que se ha ido delineando película tras película, no es por ello un "autor" cinematográfico en el sentido en que entendieron tal concepto los fundadores de la *politique des auteurs*, allá por los años cincuenta. Sus películas no exhiben los rasgos de un estilo visual reconocible o peculiar. Lombardi dedica gran atención al diseño y acabado del guión, útil de trabajo donde se expresa su visión del mundo —lo que está demostrado por las concomitancias temáticas entre sus películas, aun cuando los guionistas han sido distintos, y a la "apropiación" de los asuntos que le interesan en el contenido de las obras literarias que ha adoptado— y que está construido sobre un fundamento delineado dramáticamente y de modo literario. Allí se expresan preferencias e intereses que luego se irán a plasmar a través de actores, decorados, sonidos, imágenes. Lombardi ilustra, cuenta, "pone en escena", es un *director* en el sentido en que entienden y usan los anglosajones este vocablo.

Sus películas marchan a menudo detrás de sus guiones, hecho que decide sus debilidades —las incertidumbres del guión de *Muerte de un magnate* determinaban los titubeos de la película— tanto como la monotonía rítmica que se percibe en todas sus cintas, pero también su interés, pues sus resultados a menudo se vinculan con la calidad del material de base, al que incluso pueden llegar a superar, gracias a la solvencia de la representación. Dijimos que era un cineasta dramaturgo, cualidad que comparte con otros exponentes de esa tradición: John Huston, Richard Brooks, Sidney Lumet.

Temperamento de dramaturgo que le condujo, en *Caídos del cielo*, a dosificar las situaciones, aun las más truculentas, imponiendo un equilibrio que

logró evitar que el realismo de la descripción —en la línea de Gorki y sus aguafuertes sobre las gentes del suburbio releídos por Kurosawa en *Dodes'ka-den* (1970)— se transformara en naturalismo de primer grado; que el trabajo plástico sobre la imagen se mantuviera en la discreción y eludiera el caligrafismo o que, pese a la índole de sus insumos narrativos —exagerados, distorsionados o grotescos— rehuyera el esperpento.

## La crítica de cine

Percy Gibson y Hugo Bravo en *El Comercio,* Alfonso Delboy y Alfredo Kato en *La Prensa*; Francisco Lombardi (Lombardi Jr.) en *Correo* y Desiderio Blanco en *Oiga* fueron los nombres más persistentes en la tarea de escribir de cine en diarios y revistas a partir de la segunda mitad de los años sesenta.

Blanco y Lombardi, ligados a *Hablemos de Cine*, inauguraron un estilo particular de analizar un filme en la prensa peruana. Centrados en la evaluación de la puesta en escena, mucho más que en el contenido de los guiones o las propuestas ideológicas, sus opiniones causaron rechazos y polémicas.

Otros miembros de *Hablemos de Cine* ejercieron la crítica periodística. En 1974, Isaac León Frías inició su colaboración regular con la revista *Caretas* y, en forma intermitente, con los diarios *Correo, La Crónica* y otros. Desde 1975, Federico de Cárdenas escribió en *La Prensa* y luego en *El Observador, Marka* y *La República.*

Juan M. Bullitta, a su turno, tuvo a su cargo la página de cine de "Suceso", suplemento dominical de *Correo.* En realidad, la página de Bullitta era un colectivo donde escribieron, firmando o no, Mario Tejada, Francisco Adrianzén —que publicó también en *Marka*—, Ricardo Bedoya y, claro, el propio Bullitta que, luego de un alejamiento de la crítica que se prolongó durante toda la década de los ochenta, publicó una única colaboración con el diario *Universal.* Murió en la víspera de la navidad de 1990. Ricardo Bedoya hizo, entre 1974 y 1975, la crítica de cine de "7 Días del Perú y del Mundo", y luego, la de *Correo, La Crónica, Universal* y la revista *Sí,* desde 1987.

En forma más esporádica, también se ocuparon del cine en épocas diversas de los últimos 25 años, José Antônio Portugal en el diario *Ultima Hora,* Eduardo Mendoza y Santiago Pedraglio en *Actualidad,* Augusto Elmore y José B. Adolph en *Caretas* y otras publicaciones, José González Málaga en diversos medios, Pilar Ramos en *La Crónica,* Alberto Choy en *Ojo,* Jorge Salazar en

*Expreso*, Luis Llosa en *Caretas*, Antonio Torres en *Oiga*, Alfredo Kato en *La Prensa*, Christian Wiener en *El Diario de Marka*, Rosalba Oxandabarat en "El Caballo Rojo", suplemento de *El Diario de Marka*, Luis Alayza en *Ojo*, Francisco Bendezú en *Oiga* y "El Caballo Rojo", Melvin Ledgard en *El Observador*, Belisario Bernales en *Oiga*, Jorge Luis Arboleda en *El Comercio*, Constantino Carvallo, Reynaldo Ledgard y Guillermo Niño de Guzmán en *Oiga*.

Desde 1980, alternaron en *El Comercio*, Enrique Pinilla Sánchez Concha y Rafaela García Sanabria, que continuó sola la labor luego de la muerte de Enrique Pinilla en 1989. En *El Comercio* igualmente publicaron textos sobre cine Alfredo Valle Degregori, Héctor Boza Letelier y Alfonso La Torre, importante crítico cultural que también escribió de cine en *Expreso*, *La Crónica* y *La República*. El crítico de arte y ensayista Carlos Rodríguez Saavedra publicó escuetos, esenciales, aunque, lástima, infrecuentes textos sobre temas cinematográficos en diversas publicaciones.

Una nueva hornada de críticos y periodistas cinematográficos iniciaron actividades a fines de los años ochenta. Entre ellos se cuentan Fernando Vivas Sabroso en *La Crónica*, *Caretas* y *Expreso*, Alberto Servat en "Somos" y "TV Más", publicaciones de *El Comercio*, Enrique Silva Orrego en *Ojo* y *Universal*, Eduardo Gutiérrez en *Expreso*, Irela Núñez del Pozo, Mario Lucioni y Enrique Planas en *El Peruano*. La promoción informativa de las películas la realizaron Salvador Montero en el programa de TV "Cine al Día" y Eddie González, en el espacio televisivo y columna periodística "Cinemanía", que son parte de la estrategia de *marketing* en el lanzamiento de las películas más importantes.

## La enseñanza del cine

Fue el periodista Ricardo Walter Stubbs (1888—1970), el primero que se empeñó en formar un centro dedicado a capacitar personal dispuesto a ejercer el oficio del cine en el Perú. Gestionó recursos y logró fundar, hacia 1945, una Escuela Nacional de Cinematografía que fracasó antes de iniciar sus actividades.

Luego de esa experiencia fallida, no ocurrieron novedades hasta 1968, cuando la expresión y la técnica cinematográficas se convirtieron en objeto de interés académico y disciplinas acogidas por un centro de estudios superiores. En efecto, en abril de 1968 se creó en la Universidad de Lima una Escuela de Comunicaciones impulsada por Enrique Pinilla Sánchez Concha (1927—1989), la que al cabo de poco tiempo se transformó en Programa de Cine y Televisión.

La Universidad de Lima se convirtió entonces en la primera institución dedicada a la formación de profesionales en cine que existió en el país. En torno a ese programa universitario de cine se congregaron, en calidad de profesores, varios de los realizadores y técnicos que habían logrado obtener experiencia en esa azarosa etapa del cine peruano anterior a la promulgación de la Ley de Cine. Manuel Chambi, Luis Figueroa, Oscar Kantor, María Esther Palant, Mario Acha, dictaron clases y condujeron las prácticas de filmación en 16mm que efectuaban los alumnos. Su primer director fue Enrique Pinilla, al que sucedió Desiderio Blanco. Se incorporaron también como profesores Rafaela García Sanabria, Isaac León Frías, Pablo Guevara, etc.

Algunos realizadores como Francisco Lombardi, Leonidas Zegarra, José Antonio Portugal o Edgardo Guerra cursaron —en épocas diversas— sus estudios o los culminaron allí. Sin embargo, el Programa de Cine y Televisión perdió luego su carácter especializado y se integró en el Programa Académico de Ciencias de la Comunicación (hoy Facultad de Ciencias de la Comunicación) orientado a la enseñanza y preparación de profesionales en publicidad, televisión, periodismo, radio, cine, pero sin mención especial en ninguno de estos campos.

Existen Facultades de Ciencias de la Comunicación en muchas otras universidades del país.

La desaparición de aquella facultad universitaria, dejó al Taller de Cinematografía, fundado en 1968 por Armando Robles Godoy, como la más conocida institución dedicada a la enseñanza del cine. La apelación de taller definió a cabalidad los métodos y objetivos de aprendizaje propuestos: el acceso colectivo, grupal, a las técnicas fundamentales para la práctica fílmica, como fotografía, montaje, sonido, así como el acercamiento a los conceptos esenciales de la expresión cinematográfica. Tales fueron las líneas seguidas por los cursos dictados en el Taller de Robles Godoy, que durante casi veinte años codirigió con Augusto Geu Rivera, hasta el retiro de éste en 1987. Nora de Izcue, Mario Pozzi Scott, Jorge Suárez, Luis Vargas Prada, Bárbara Woll, se familiarizaron con la práctica cinematográfica en el Taller y muchos de los cortos rodados por Robles Godoy durante los años setenta y ochenta, así como el largo *Sonata Soledad*, fueron hechos con la intervención y asistencia de los alumnos, iniciados así en la artesanía del cine.

En los años 90, institutos privados como Charles Chaplin y John Logie Baird ofrecieron programas de estudios de comunicación audiovisual o de realización de cine y TV.

## Publicaciones especializadas

Si *Hablemos de Cine* se mantuvo, desde su aparición en 1965, como la revista especializada más influyente, su presencia no sofocó la voluntad de otros grupos de aficionados que se propusieron impulsar medios que estudiaran el cine y sus facetas estéticas, económicas, ideológicas.

Algunas de esas publicaciones tuvieron vida fugaz y un común denominador: se mantuvieron vinculadas con instituciones universitarias o con la calidad de voceros de algún grupo de difusión o cine club.

Fue el caso de *Pantalla*, editada por el Cine Club de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que tenía de boletín de difusión de sus actividades pero también de órgano crítico en el que colaboraron Nelson García Miranda, Juan M. Bullitta, Fernando Ruiz, entre otros. Su edición se extendió entre los años 1969 y 1970.

*Crónicas de Cine* apareció en 1969, impulsada por un grupo de estudiantes del Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima, integrantes a su vez del grupo de realización denominado Cine Realidad. El gestor de la publicación fue José Bendezú Arroyo, al que acompañaron, en calidad de redactores, Guillermo Guevara Torres, Guillermo Moreno, Leonidas Zegarra Uceda, entre otros. Interesada en tratar diversos tópicos del cine peruano y latinoamericano, la revista, luego de unas pocas ediciones, empezó a ser publicada en Caracas, ciudad a la que partió a residir Bendezú, que pareció ser un hombre orquesta en la publicación, multiplicándose para seleccionar textos de fuentes diversas y editar los propios. La falta de una visión homogénea y una actitud compartida de sus redactores frente al cine, condujo a la revista a mantener una fisonomía dispar y ecléctica, en la que el afán informativo —valioso en el caso de los textos de Bendezú sobre temas del cine peruano— no se conciliaba siempre con el rigor crítico ni con la sindéresis de la expresión.

En torno a *Cinematógrafo*, que apareció en 1974, estuvieron ligados un grupo de aficionados poseídos por un interés central: la realización cinematográfica y el desarrollo de una visión crítica "comprometida" con el desarrollo del cine peruano. Francisco Adrianzén y Mario Tejada, sus principales animadores, lograron publicar tres ediciones de la revista, que estuvo ligada desde su aparición con el proyecto de formación de una Cinemateca del Cine del Tercer Mundo, que muy pronto se frustró.

El cine de preocupación social o inserción política fue el centro de su interés. Su corta existencia interrumpió sin embargo un trabajo que aparecía

como serio y bien orientado. La clausura de la publicación no impidió, sin embargo, que algunos de sus integrantes lograran impulsar la Cinemateca de Lima, fundada en 1980, y que agrupó entre sus directivos a personas vinculadas a la realización cinematográfica, como Nora de Izcue, Alberto Durant o el cortometrajista uruguayo Walter Tournier. Luego de acopiar algunas películas y realizar una labor de difusión a la que no acompañó el éxito, la Cinemateca de Lima pasó a tener una existencia fantasmal, debido en buena parte a disensiones internas.

Entre 1973 y 1974, aparecieron tres ediciones de *Sobre Cine*, una publicación impulsada por Eduardo Ciotola, que se mantuvo vinculada al "resucitado" Cine Club de la Universidad Católica, que no logró entonces mayor continuidad en sus actividades.

*Cine Club* fue otro intento serio, motivado por el entusiasmo y la cinefilia. La fusión de un grupo de alumnos del Programa Académico de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, con otros provenientes de la Universidad Católica, dio origen a esta revista cuyo primer número se editó en mayo de 1980 y que alcanzó cinco ediciones. Fernando Vivas, Enrique Silva, Manuel Castillo, Mario Molina, Christian Wiener, Walter Vera Cruz, Edgardo Guerra fueron los redactores más activos. Caracterizaron la revista el entusiasmo por el descubrimiento del cine; la efusión admirativa como signo de su orientación crítica; el fervor por cierto cine americano del pasado y por películas de culto que sus redactores exhibían en el cine club que mantuvieron en el Auditorio del Museo de Arte, proyectadas en viejas copias en 16mm encontradas, luego de arduos rastreos, en las bóvedas de distribuidoras pequeñas o en los archivos de los canales de TV. Tales predilecciones y la emotividad con la que se expresaban los redactores, hicieron de la revista un pequeño caos, un amasijo de textos a veces delirantes en su exposición, otras veces sensatos en sus enjuiciamientos, pero nunca desprovistos de calor y un entusiasmo más o menos adolescente.

En 1991 aparecieron los dos primeros números de *El Refugio*, publicación impulsada por un grupo vinculado a la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Emilio Bustamante, Ceci Li, Roberto Ortigas, Juan Tinoco, Irela Núñez del Pozo, Rosita Rodríguez, fueron algunos de los nombres que figuraron en las ediciones iniciales. El debate sobre la posmodernidad —término usado como inefable abracadabra destinado a permitir el acceso al turbulento sentido de los filmes de Leos Carax o de Joel y Ethan Coen—, el cine de Pedro Almodóvar, la estética fílmica "impura" derivada del "clip" y las texturas televisivas, estuvieron entre los temas de tratamiento privilegiado.

Ningún otro intento de edición logró mantener la continuidad o consistencia de las publicaciones mencionadas.

## Abolición de la censura

Un mandato constitucional abolió la censura fílmica en el Perú a partir de 1980. En efecto, la Constitución Política del Perú, que entró en vigencia plena el 28 de julio de 1980, erradicó esta institución que había estado muy activa y causando estropicios durante las décadas anteriores.

Desde antes de su inauguración institucional en 1926, el espectáculo cinematográfico estuvo sometido a formas de censura y a modalidades de segregación de determinados sectores del público, considerados ineptos para apreciar una cinta.

Así, en 1902, el Biógrafo Lumière, instalado en el Teatro Principal de Lima por la empresa de Armando Massonier, proyectó cintas consideradas como impropias para mujeres. Las vistas, de origen francés, de intervenciones quirúrgicas practicadas por un médico de apellido Doyen, se exhibieron con gran aceptación de un público exclusivamente masculino. La segregación sexual fue impuesta entonces no por el ente de control institucional que nacería más de dos décadas después, sino por una decisión empresarial destinada a recubrir a la mercancía fílmica con un aura de escándalo o sensacionalismo.

El control selectivo de los espectadores —la exclusión de menores de edad o de ebrios o pendencieros—, a cargo de los gobiernos municípales se implantó como consecuencia de sucesivos y airados reclamos por la escasa nitidez o el exceso de vibración de las imágenes durante la proyección de las cintas o de altercados ocurridos en el interior de las salas. El más grave de ellos ocurrió en el Teatro Olimpo, el 1 de diciembre de 1903. Luego de una breve sesión de vistas proyectadas por el Cinematógrafo Kaurt, el público causó destrozos en la sala, al considerarse estafado por el escaso número y exigua duración de las películas programadas.

La protección de la "moralidad pública" fue también el pretexto alegado para ejercer intervenciones punitivas contra empresarios cinematográficos.

Provenientes de París, no tardaron en llegar al Perú vistas de desnudos que los exhibidores de entonces agruparon en las denominadas "tandas sicalípticas". Los municipios pretendieron reivindicar entonces el derecho al

veto de la exhibición de tales películas, lo que causó algunas fricciones con los responsables del negocio, dando lugar a multas y clausuras temporales de salas.

En enero de 1912, el Concejo Provincial de Lima, presidido por el Alcalde Nicanor Carmona, dio un Reglamento de Cinematógrafos que incluía, en su artículo 12, una ominosa atribución: "El Inspector o cualquier miembro de la Comisión de Espectáculos puede ordenar la suspensión de las películas contrarias a la moral y buenas costumbres".

Como respuesta a la liberalidad del Teatro Olimpo y el Cinema Teatro, sancionados por proyectar las esperadas vistas sicalípticas, y haciendo eco a múltiples campañas de moralidad, la cafetería Marrón se impuso una incómoda forma de autocensura: las proyecciones debían realizarse con las luces encendidas. La claridad conjuraría las tentaciones, malos pensamientos o peores deseos propiciados por las tinieblas. Moralidad sobre la pantalla y frente a ella.

Desde la formación de la Junta Censora en 1926, a la salvaguardia de la moral se agregaron otras consideraciones para justificar la prohibición de la exhibición en el territorio nacional de cualquier película nacional o extranjera que diera motivos para ello. Facultades para vetar "películas obscenas, antinacionales o disociadoras que inciten al vicio o delincuencia" o para "prohibir películas inmorales contrarias a los sentimientos patrióticos o que lastimen la dignidad de los países extranjeros", fueron incorporándose a una institución que cambiaba a menudo de denominación y composición. La Junta Censora de Películas se conoció luego como Patronato Nacional de Censura (a partir de 1937), para volver a su apelación original en 1949. Entre tanto, se usó también el término de Supervigilancia de Películas.

Los miembros del ente censor provinieron de las más conspicuas reservas de la moralidad pública. El Ministerio de Instrucción, el Concejo Nacional de Mujeres, el Magisterio Nacional, delegaban representantes. Luego lo hicieron los Ministerios de Relaciones Exteriores, de Gobierno y Policía, de Trabajo y Promoción Social y las municipalidades.

Aunque el sistema de calificación original fue el de la aptitud para el discernimiento por la edad—en 1926 se establecieron las categorías de adultos, jóvenes y niños— pronto se discriminó por sexos. En 1927 se alertó a las señoritas acerca del contenido de las cintas que podían ser apreciadas por ellas. En 1937, la recomendación adquirió un tono imperativo. "Impropia para señoritas", rezaba la leyenda censora, agregada a la publicidad periodística de las películas, como para hacerlas más tentadoras.

Distribuidores y exhibidores obtuvieron también cupos de participación minoritaria —y por ende, ineficaz para impedir algunas decisiones contrarias a los intereses del negocio fílmico— en estas juntas de pretendida, impecable y prístina moralidad.

Pese a múltiples reajustes y modificaciones en su composición, los objetivos de la censura se mantuvieron inalterables durante tres décadas. En mayo de 1959, la institución acusó recibo de una nueva tecnología que debía ser regulada. Se amplió el control institucional a las emisiones de películas por televisión; facultad que, por cierto, y por suerte, pocas veces, si alguna, fue ejercida.

En 1965, el Arzobispado de Lima nombró un representante en el ente censor y sus objetivos se ampliaron. Desde entonces, la Junta debía cautelar también las bases jurídicas del Estado, la estabilidad de la familia, la dignidad de la persona humana y los credos religiosos, lo que en la práctica trataba de hacer desde mucho antes, aun cuando no hubiera representación directa de la Iglesia.

En 1974, durante el gobierno de la Fuerza Armada, se hizo de la Junta de Supervigilancia de Películas un ente al servicio del proyecto político y del modelo social propuesto por el régimen de *facto*. La censura debía "propender al desarrollo y fortalecimiento del espíritu solidario, participacionista y humanista del hombre peruano"; "evitar toda forma de incitación a la violencia o a la excitación sexual", amén de cumplir con la vieja misión de cautelar la moralidad pública. La lista de películas vetadas se incrementó de modo considerable. El discurso reformista del régimen no encontró, pues, correlato en la liberalización o la apertura de criterios para juzgar cintas que cuestionaban ideas recibidas en materia de costumbres o modos de mirar la sexualidad. *Ultimo tango en París, Las mil y una noches, Los cuentos de Canterbury, Estado de sitio*, entre otras, fueron vetadas. Hasta la genial y anárquica *Héroes de ocasión (Duck Soup*, 1933) de Leo Mac Carey, con los Hermanos Marx, tuvo algún tropiezo cuando se calificó para su reestreno en 1974.

Institución cerrada, de decisiones pocas veces hechas públicas, dispuesta siempre a pequeñas transacciones con distribuidores y exhibidores, la censura en el Perú siempre obró con sigilo y mantuvo la potestad de prohibir películas o extraer de ellas las secuencias o imágenes que resultaran "inconvenientes".

Epocas más o menos severas; períodos de apertura; etapas de oscurantismo; episodios de interferencia de poderes del Estado o instituciones que presionaron para la prohibición de determinadas películas. Tal fue la trayectoria de una

institución que se inauguró vetando la exhibición de *Páginas heroicas* y frustrando así el primer proyecto ambicioso de realizar un largometraje en el país.

En épocas diversas, películas como *La ronda* (La Ronde, 1950) de Max Ophuls y *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel; *El acorazado Potemkin* de S.M. Eisenstein y *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid,* 1963) de Frédéric Rossif; *La patrulla infernal* (*Paths of Glory,* 1957) de Stanley Kubrick y *Rompiendo las cadenas* (*We Were Strangers,* 1949) de John Huston; *El Decamerón* (*Il Decamerone,* 1971) de Pier Paolo Pasolini y *El silencio* (*Tystnaden,* 1963) de Ingmar Bergman sufrieron contratiempos con la censura, aunque terminaron exhibiéndose. También *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa y José María Gutiérrez fue prohibida en 1977, aprobándose su exhibición al inicio del nuevo régimen constitucional en 1980.

La consecuencia inmediata del dispositivo constitucional que abolió la censura fue la dación de un reglamento que convirtió a la Junta de Clasificación de Películas en una Junta Calificadora, con atribuciones restringidas a establecer la clasificación por edades. En adelante, ninguna película podía ser prohibida o cortada y la mayoría de edad —en concordancia con otro dispositivo constitucional— se rebajó de 21 a 18 años.

La misma norma estableció una calificación especial para las películas "especiales", aquellas que debían ser exhibidas únicamente en las funciones denominadas de "trasnoche", iniciadas después de las 11 de la noche. Si bien el horario especial fue establecido como espacio para las películas pornográficas duras —el *hard core*—, pronto se vio que podía ser usado para confinar a cualquier otra cinta incómoda. Poco tiempo después de la aprobación de su reglamento, la Junta calificó como aptas para ser exhibidas solamente en ese horario a cintas que nada tenían de pornográficas, como *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Saló o le Centoventi Giornate di Sodoma*, 1975) de Pasolini y *La vida de Brian* (*Life of Brian* 1979) de Terry Jones. El distribuidor prefirió no estrenar esta última en tales condiciones.

En cualquier caso, la abolición de la censura trajo consigo una instantánea apertura y el estreno de películas retenidas hasta 1980 como *Ultimo tango en París, El Decamerón, Estado de sitio,* etc.

En años posteriores, el Reglamento de la Junta Calificadora sufrió algunas modificaciones —como retrasar el inicio de la función de trasnoche hasta pasada la medianoche— pero no se modificó el principio consagrado por la Constitución. En el Perú no existe censura institucional para el cine.

No obstante, en 1989 se produjo un enojoso incidente censor. La jerarquía eclesiástica peruana presionó a la Junta Clasificadora para evitar el estreno de *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) de Martín Scorsese. Carente de facultades para prohibir la cinta, la Junta suspendió su calificación, alegando no poseer el número mínimo de asistentes para sesionar y tomar decisiones con efecto legal. Ante ese artilugio burocrático, alentado desde el Poder, que no deseaba conflictos con la Iglesia, la compañía distribuidora desistió de exhibirla.

## Los cine clubes

La labor del Cine Club de Lima, concluida en 1957, se prolongó en la intermitente actividad de algunas instituciones de efímera existencia.

El Cine Club de Centro de Orientación Cinematográfica (vinculada a la Oficina Católica Internacional de Cine), la Sociedad de Amigos del Cine —impulsada por Eduardo Gutiérrez, Luis Bolaños, Miguel Reynel— y la Asociación Cultural Cinematográfica realizaron intentos pasajeros por mantener viva la afición a partir de la confrontación con los clásicos, propiciando el diálogo y debate sobre sus valores fílmicos. Sin embargo, hacia 1960, todas habían disminuido ya sus actividades.

En cualquier caso, aquellas fueron las instituciones que permitieron al cinéfilo limeño descubrir a los autores del cine italiano de la postguerra y a la gran figura de Ingmar Bergman. Se formó allí un público que apreciaba aquellos valores fílmicos, aun cuando tal estima se basaba en una perspectiva de valoración temática y apreciación de contenidos, lo que les llevaba, a menudo, a desdeñar como frívolos o intrascendentes los aportes del cine norteamericano, incluso los que provenían de autores poseedores de un estilo diferenciado, como Alfred Hitchcock.

Contra tales hábitos de percepción *á la page*, insurgieron los responsables de la revista *Hablemos de Cine* que, entre 1964 y 1968, realizaron una profusa labor de difusión cinematográfica, programando cintas desdeñadas por los auditorios "serios", en el Cine Club de la Universidad Católica, fundado en 1959 por Washington Delgado, Javier Heraud, Gerardo Alarco, entre otros. Ciclos orgánicos de revisión del gran cine americano de Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford, y de autores de generaciones posteriores, como Elia Kazan, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Arthur Penn, ganaron un lugar de excepción en la atención de los cineclubistas.

El Cine Club de la Universidad Católica fue, en esos años, una suerte de prolongación de los afanes de *Hablemos de Cine,* cuyos miembros programaban y dirigían también el Cine Club "Lumière", que funcionaba los días domingos en el local del colegio Champagnat (1965 a 1968). Se proyectaron allí las películas que los redactores levantaban como estandartes en su lucha contra la pereza intelectual del espectador "culturalista", acostumbrado a admirar, por rutina y falta de curiosidad, únicamente a los "intocables" del cine europeo. Parte de las estrategias de "conmoción" usadas por el grupo, consistía en la realización de "cine forums", debates donde se agredían tales hábitos y se argumentaba en contra de "películas sacrosantas", como *Zorba el griego* (*Zorba the Greek* de Michael Cacoyannis, 1964), mientras se distribuía la revista al ingreso de la sala. Fue un cineclub que forjó aficiones.

Otro cine club que atrajo a un público joven, sobre todo universitario, fue el de la Universidad de San Marcos, que mantuvo una programación intensiva entre 1966 y 1974. Patrocinado en sus inicios por el Centro Federado de Estudiantes de Medicina, la institución combinó en sus primeros años la programación regular de películas con la publicación de *Pantalla,* su órgano de difusión. Un notable éxito de público le acompañó en los diferentes locales donde fue realizando sus labores. Si bien la programación se diseñó muchas veces con el interés primordial de incrementar la asistencia, dando al público lo que quería ver, aprovechando su curiosidad por lo prohibido o complaciendo su buena conciencia "revolucionaria", la presencia de cintas de valor logró crear espectadores atentos hacia un tipo de cine de calidad que se ausentaba progresivamente de las carteleras comerciales. Atilio Bonilla fue el encargado de dirigirlo en su momento de mayor capacidad de convocatoria.

En la Universidad Nacional de Ingeniería funcionó también un cine club interno, conducido por Manuel Chambi,que obtuvo clásicos y algunos de los filmes prohibidos durante los años sesenta, como *El acorazado Potemkin* o *Morir en Madrid,* logrando exhibirlos en el campus.

Otras instituciones que influyeron en la formación de la cultura cinematográfica en Lima, fueron el Cine Club de la Escuela de Bellas Artes, dirigido por Eduardo Gutiérrez en los inicios de los años 60, y las muestras de cine organizadas, en esos mismos años, por Augusto Geu Rivera, contando con el auspicio del Ministerio de Educación, en cuyo local funcionó más de un cine club, como el que condujeron, entre 1965 y 1966, Arturo Sinclair y el pintor Fernando de la Jara. Igualmente, el Museo de Arte de Lima, inauguró, en 1962, un cine club, administrado por Fidel Untiveros, que funcionó sin interrupciones hasta 1986.

Los cine clubes Kunan y Luis Buñuel —de la Asociación de Trabajadores de la Cultura Cinematográfica— lograron movilizar a los aficionados entre 1975 y 1978. La Cooperativa Santa Elisa y la Asociación Cristiana de Jóvenes del Perú mantuvieron también exhibiciones regulares desde los años 70. La Alianza Francesa difunde hasta hoy cintas francesas de propiedad del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en los locales que posee en el país. Existe pues una presencia permanente del cine francés a través de ese servicio que se inició a mediados de los años 60.

En Arequipa, a comienzos de los años 70, mantuvo actividades el Cine Club Blanco y Negro, impulsado, entre otros, por José Antonio Portugal, que llegó incluso a editar una publicación. El Banco Central de Reserva impulsó también un cine club en su auditorio institucional de Lima, programado con seriedad y persistencia por el grupo Imágenes.

Pero la labor de los cine clubes perdió, en los años 80, su sentido original. Si el movimiento cineclubístico internacional se rigió, desde su fundación, por principios orientadores, de información, pedagogía y difusión de cintas rechazadas o marginadas de los circuitos de exhibición comercial, en nuestro medio los cine clubes se redujeron a cumplir el rol de salas de "segunda visión". Progresivamente, los cine clubes limeños prescindieron de las presentaciones informativas, las reseñas críticas y de los debates posteriores a la proyección de las cintas. El sistema de socios fue dejado de lado con el fin de estimular la asistencia de un público heterogéneo y amorfo, atraído por la exhibición a precios rebajados de películas que a veces acababan de ser retiradas de la cartelera comercial. Paradójicamente, las películas programadas por los cine clubes —sobre todo debido a la escasez de proveedores de películas alternativas— fueron aquellas que tuvieron éxito crítico o público en su recorrido comercial. No es difícil ver en cine clubes limeños filmes de Spielberg o de Stallone, incluidos en algún ciclo de películas "marginales". Cunden la desorientación y la desinformación.

Dos experiencias de "sala de arte y ensayo" se iniciaron en los años 80. En 1982, una pequeña sala comercial miraflorina fue "tomada" para el cine de arte. El cine Julieta se convirtió —gracias a las gestiones iniciales de Fernando de la Jara— en un espacio en el que los distribuidores de "películas difíciles" podían exhibir sus cintas ante un auditorio enterado. Los imperativos y compromisos comerciales, sin embargo, la desviaron no pocas veces de su objetivo inicial.

En 1988, Sonia Arispe y Mario Rivas convirtieron una vieja casa ubicada en el barrio limeño de Barranco en una sala de arte. El Cinematógrafo funciona desde entonces con una programación que no desmaya en su exigencia de calidad.

## El largometraje en los 80: tendencias y carencias

Nunca antes como en los últimos años de la década de los 80, las urgencias económicas presionaron al cine peruano hasta el punto de modelar su fisonomía. Se convirtió entonces en un cine de la urgencia, de la recuperación inmediata, procurada antes que la inflación devore los ingresos y multiplique los intereses del préstamo obtenido para la financiación.

El cine nacional, aquejado de crisis pertinaz, intentó ser competitivo a toda costa. Para lograrlo tentó dos vías: la de asemejarse a los triunfadores del *box office* internacional y la de abaratar costos de producción. La mímesis de las películas de éxito, por un lado; el ahorro hasta la indigencia audiovisual como política de producción por el otro.

El uso del video fue un síntoma de esas necesidades. De pronto, algunos productores descubrieron que no existía obstáculo legal para que una ficción grabada en soporte electromagnético pudiera acogerse a los beneficios de la exhibición obligatoria. Las ventajas resultaban evidentes pues los costos se reducían considerablemente. Y así se hicieron *Los siete pecados capitales y mucho más* (1985) de Carlos Barrios Porras; *Los Shapis en el mundo de los pobres* (1986) de Juan Carlos Torrico y *Fantasías* (1987) de Efraín Aguilar.[14]

En los tres casos, las viejas fórmulas del humor populista acuñadas por las industrias mexicana y brasileña de los años 40 —retomadas por el cine peruano de los años 60 y por el humor esperpéntico de los programas cómicos televisivos de mayor rating— recibían visa de ingreso al cine limeño de estos tiempos, microcosmos de todo el país.

El video no se usó en ellas como demostración de que la calidad técnica de sus imágenes poseía la suficiente consistencia para asemejarse a las del cine. Nada de eso. La proeza técnica de lograr una alta definición de la imagen no era preocupación que alcanzara a los responsables del negocio. A los productores les interesaba únicamente que los espectadores no percibieran la diferencia entre el gato y la liebre. Cosa imposible, porque la transferencia del video al soporte químico produjo desvaídos colores, semitonos perceptibles, panorámicas deformantes, líneas electrónicas imposibles de disimular. La nulidad técnica se aparejó entonces con la más tosca y rotunda insignificancia expresiva.

*El Rey* (1987) Juan Carlos Torrico (Lima, 1955) desechó el uso del video pero mantuvo el interés por dar cuenta de los diversos modos de integración del migrante en la capital. Crónica de una laboriosa supervivencia en clave de comedia populista, retrato de ambientes urbanos con apuntes de crítica social

y discurso moralizante y ejemplar que se exponía con insistencia, *El Rey* buscaba al rostro humano oculto detrás de las congeladas cifras de la economía informal.

Acumulación de gestos trazados con los elementos de lo auténtico, pero incrustados en una trama convencional que pregonaba la ventaja moral de ser un pobre abnegado, lo que trae, tarde o temprano, la recompensa del vivir feliz. Una vez más, las fórmulas acuñadas por un Alejandro Galindo en el cine mexicano de los años cuarenta parecían convenir a nuestro cine que no alcanzaba, sin embargo, su capacidad de comunicación ni de apelación masiva al auditorio popular.

El cine del populismo, de la mixtura cultural concebida como signo y cifra de una forma de ser creativo a partir del desgarramiento entre el origen andino y las heterogéneas vivencias cosmopolitas, coexistieron con el cine de la mímesis, del calco y la copia.

Las interrogantes del momento se convirtieron en preocupaciones recurrentes de productores y algunos realizadores: ¿cómo lograr parecerse a aquellas películas que atrajeron las mayores cantidades de público durante los años 80? ¿Cómo reproducir el código y recrear la fórmula del cine internacional que seduce al migrante y al desocupado, tomando para sí y modelando a su gusto la programación de todos los cines del centro de la capital, antes cuidadosamente administrados por las tradicionales distribuidoras norteamericanas? ¿Cómo conformar los tipos, visualizar las situaciones, construir los patrones, asimilar las narrativas, imbricar los hechos y establecer las causalidades requeridas para hacer que un film peruano recoja el eco y posea las vibraciones que agitan a las *explotation movies* de comandos y vengadores justicieros, que son presencia habitual sobre las pantallas de los cines Tacna y Plaza (antes San Martín), los más frecuentados de la ciudad?.

*La fuga del Chacal* (1987) de Augusto Tamayo San Román arriesgó una respuesta. La atmósfera de las escenas iniciales era la del barrio marginal donde la delincuencia es casi una conducta instintiva y una forma legítima de mantenerse vivo. La apelación al espectador a través de la seducción hacia la imagen de Lima y sus ambientes canallas, era lograda por Tamayo gracias al registro muy contrastado y vivo de espacios urbanos captados con una fotografía hiperrealista que buscaba contradecir el estilo de reportaje verista a la miseria que es la imagen fílmica de Lima a partir de las cintas del Grupo Chaski.

En la primera mitad de la película, la sensibilidad visual del realizador permitía que la incorporación de la iconografía y esquemas del género policial,

en su vertiente más agria y oscura, pareciera natural y hasta lograda. La historia del Chacal, delincuente que se enfrenta, con todas las características del antihéroe, y simultáneamente, a la legalidad y al desorden, simbolizado por el tráfico de drogas —negocio de grandes y poderosos, de gente de arriba, organizados con tantas jerarquías como las del mundo oficial— pero también con un *lumpen* agresivo y degradado, fluía con tanta seguridad narrativa como la demostrada por Tamayo en "Mercadotecnia", el episodio que dirigió para el largo *Cuentos Inmorales.*

Pero un repentino y hasta mistificante vuelco narrativo alineaba la película con las formas de expresión del cine de héroes invencibles y mitológicos, de la estirpe de Braddock o Rambo. La riqueza de los detalles y la atenta observación de la alucinante y abigarrada plástica de la urbe era reemplazada por el peso de los esquemas genéricos que, entrometidos, se exponían en forma cruda y rotunda. El antihéroe renacía convertido en mito. Desvirtuando sus presupuestos, *La fuga del Chacal* fracasó en el intento de adaptar una dramaturgia genérica válida a un medio propicio y bullente, capaz de impregnar con un contenido verosímil de violencia y tensión a cualquier filme de género que lo solicitara.

*Misión en los Andes* y *Calles peligrosas,* ambas de Luis Llosa Urquidi, fueron quizá los ejemplos más acabados de aquella voluntad mimética, determinada sin duda por la modalidad de su producción —en la que intervino capital norteamericano— y la forma de distribución prevista para ellas en circuitos populares de las ciudades norteamericanas y en el inmenso mercado planetario del video. Producciones de Roger Corman, el celebérrimo director y productor, cuyas características de trabajo son descritas por Jean Pierre Coursodon y Bertrand Tavernier de la siguiente manera:

> "presupuesto magro, salarios de miseria, un joven que quiera realizar sus prácticas, un argumento de acción y una gran libertad siempre que no se sobrepase el budget".

Y haciendo referencia a la última etapa de su carrera, agregan:

> "luego de vender New World, su casa de producción, fundó New Horizons, pero los filmes que financia actualmente son todavía más inconsistentes que los que hizo en los años setenta (algunos se rodaron en Perú para economizar en la mano de obra)". (Cita tomada del indispensable libro de Coursodon y Tavernier, *50 Ans de Cinéma Américain*, publicado por Editions Nathan, París, 1991).

En las dos películas de Llosa, la fórmula genérica del *thriller* o la ficción futurista postapocalíptica aparecía incontaminada, pura, ajena a agregados o particularidades nacionales. Si en *Misión en los Andes* se insertaban paisajes del interior del país, ellos eran perfectamente intercambiables con escenarios de cualquier lugar del mundo. En *Calles peligrosas*, en cambio, esa apertura a la geografía era inexistente. La figuración de una sociedad autoritaria del próximo siglo fue producto de un trabajo de dirección artística que buscaba crear el símil exacto de una producción "B" hecha en California.

Fue *Profesión : detective* (1986), primer largo de José Carlos Huayhuaca del Pino (Cusco, 1949), la cinta que usó con mayor inteligencia el recurso del género en la recreación del peculiar mundo de un muy criollo y bastante informal detective privado, que se entremetía en los manejos inescrupulosos de los líderes de un partido político peruano. La película fue, sin embargo, un lamentable fracaso de taquilla.

La preocupación por desarrollar un relato fluido, con personajes y situaciones reconocibles en forma inmediata por el auditorio, condujo a Huayhuaca a apelar a procedimientos tributarios tanto de los modos enérgicos y vectoriales propios de la intriga policial en su vertiente *private eye*, como de las mucho menos disciplinadas maneras del burlesco y la picaresca, del cine de costumbres y la comedia de toque irónico y crítico. Esa ecléctica disposición genérica explicaba los desfallecimientos, exabruptos e incoherencias del relato que, por otro lado, poseía un aire de "ensayo", de prueba, de juego con los géneros y de aprendizaje de sus formas, tensiones y modos de expresión.

Se reconocían en *Profesión : detective* los afanes referenciales y ciertamente experimentales que eran atributos de los mejores cortos del realizador, *El enigma de la pantalla* y *El último show.*

Huayhuaca y el guionista Reynaldo Ledgard se apropiaron de modos, puntos de vista, motivos y humores del policial. Pero no para desmitificarlos, como en tantas cintas de los años setenta y ochenta, sino para adecuarlos a nuestra propia picaresca, dotada de abundante cinismo y un pesimismo contumaz. Los temas centrales del género se impregnaban de una particular idiosincrasia y se contemplaba con cierta distancia (ni crítica ni irónica, sólo distancia) la mitología, convenciones y lugares comunes implícitos.

Aunque aparecían por allí situaciones típicas como las de la dama misteriosa que acude a pedir ayuda al detective o la de la hija echada a perder, como en las novelas de Ross Mac Donald o en *Secreto oculto en el mar* (*Night Moves*, 1975) de Arthur Penn, las referencias al género más que estéticas eran morales: perceptibles más en algunas formas de resolver los conflictos o

abordar las situaciones que en la aplicación de fórmulas, detalles vistosos o planos específicos. Más que una influencia paralizante de la tradición, se respiraba en *Profesión: detective* el resultado de afinidades electivas forjadas en el trato con los textos literarios o fílmicos que marcaron la tradición y de los que Huayhuaca era muy consciente.

No obstante, la alusión puntual a la realidad terminaba imponiéndose: la intriga se iba centrando en el relato de la rivalidad de dos políticos enfrentados por la candidatura presidencial de un partido populista, referencia muy directa a un episodio de la política peruana ocurrido en los prolegómenos de las elecciones presidenciales de 1980. En ese mar de fondo absurdo y hasta abyecto debía bucear el "perdedor" Alex Caballero, de profesión detective, deseoso de remontar obstáculos, de alimentar la ilusión de haber vencido en su empeño —aunque sea temporalmente— y de conjurar al contacto con la corrupción del "alto mundo" su inevitable destino de "pobre diablo".

*Profesión: Detective* tuvo un largo y difícil período de incubación y debió enfrentar una accidentada financiación. Completó su presupuesto gracias a la constitución de una informal modalidad de producción cooperativa, suma de aportes desinteresados de amigos y allegados al director y al productor Cusi Barrio.

Dispersa, irregular, relajada, transcurriendo con esa fluencia que los anglosajones denominan *easygoing*, a veces verbosa, la cinta descubrió en todo caso a un realizador prendado de su oficio y de las posibilidades exploratorias en el campo de los géneros cinematográficos. El que no haya vuelto a realizar un largometraje, pese a contar con varios proyectos, parece demostrar que en el cine nacional no se admiten riesgos ni experiencias distintas.

Y como para demostrar tal aserto, Federico García eligió adecuarse a la norma, asimilarse a la tendencia y renunció en *La manzanita del diablo* (1990) a proseguir su línea de análisis histórico o crítico sobre hechos y circunstancias de la dominación en el Perú para volcarse a un género de aceptación masiva y probada. Recreó la comedia de la TV de los años 60 y desempolvó la fórmula de las coproducciones con México de veinte años atrás: se señaló como modelos a seguir los de *El embajador y yo, Bromas S.A.* o *Nemesio*.

García empezó desperdiciando las posibilidades contenidas en una buena idea argumental del escritor Julio Ramón Ribeyro: una rica heredera quiere perder la virginidad durante un largo viaje en barco y para ello debe burlar a un agente de seguros que busca mantener incólume el preciado bien, asegurado por su celoso padre con una cuantiosa póliza. La historia era, pues,

la de una típica comedia de situaciones, como las que escribió Samson Raphaelson y practicaron Ernst Lubitsch o Mitchell Leisen en el cine americano de los años 30 y 40.

Ignorante del poder sugestivo de las medias tintas, los guiños y los equívocos, el realizador de *Tupac Amaru* decidió modificar un aspecto central del argumento de Ribeyro. En vez de concentrar la acción en el espacio restringido del barco —oportunidad para observar el juego de equilibrios que se hacen y deshacen en un ambiente pequeño, potenciando el malentendido y el *gag*— prefirió lanzar la acción a exteriores, multiplicando incidentes y paisajes y oficiando de guía turístico dispuesto a recorrer ambientes andinos mostrados con la misma lustrosa impersonalidad de un documental turístico. Sí, no era un error, el cineasta que filmaba esos cerros y esas cumbres convertidas en escenarios para el vedetismo de un grupo de boy scouts de paseo, era el mismo que había acuñado la metáfora intemporal del cerro donde nacen los cóndores (en *Kuntur Wachana*), cumbre de nuestro prosopopeya fílmica revolucionaria.

Pero lo más enojoso de esta película era la voluntad de García de poner su cámara al servicio de Tania Helfgott —una conocida figura de la TV— y de sus mohines e indesmayables disfuerzos. Todo en la película ocurría bajo el impulso e influjo de las hipertrofiadas monerías de la protagonista.

Anodina, filmada con esa displicencia televisiva que confunde el dinamismo del relato con la acumulación atropellada de sucesos, *La manzanita del diablo* abrió una vía inesperada en la carrera de García —que es, con Lombardi, el más prolífico realizador peruano—, adecuada a lo que piensa que el público espera de un relato cinematográfico. Quedaron entre paréntesis los "testimonios de parte" y demás afanes ideológicos de sus cintas anteriores.

## Alberto Durant

Bachiller en Economía, diplomado en Cinematografía en el London International Film School, montajista, realizador de cortometrajes, Alberto Durant (Lima, 1951) hizo su primer largo, *Ojos de perro*, en 1981.

Ambientada en el valle de Chicama, durante la década de los veinte, la cinta narraba la experiencia de la formación del sindicato en una hacienda azucarera conducida por un excéntrico propietario, Fermín Roca.

Hasta ella llegaba Pablo Rojas, un operario que ingresaba a laborar sin confesar que su verdadera misión era organizar a los peones. Telón de fondo y acicate del conflicto era la circunstancia del descenso de la cotización internacional del precio del azúcar y la pugna entre comunistas y anarcosindicalistas para formar sus propias bases en importantes centros fabriles. Se trató de la primera incursión del cine peruano en la historia del agitado mundo sindical de las grandes haciendas azucareras del norte, donde se formaría el APRA.

*Ojos de Perro* estaba construida a la manera de una sucesión de *tableaux*, de escenas registradas en planos de dilatada duración, apelando a la elección formal del montaje al interior del encuadre. Esta opción por el plano secuencia alcanzaba en ciertos momentos de la cinta caracteres de *tour de force,* de los que Durant salía bien librado desde el punto de vista de la ejecución técnica, pero que terminaban debilitando la tensión y la expresividad de la cinta. Y ello porque las prolongadas tomas poseían una cualidad estática, apta para registrar las poses de los actores, hieráticos, produciendo un efecto escasamente dramático.

El procedimiento se ubicaba en las antípodas de los usos más creativos del plano secuencia —los de Rossellini o Jancsó, que descubrieron las posibilidades del método para mostrar las más ardientes contradicciones históricas—, salvo en la lograda secuencia en la que el protagonista se imaginaba masacrado junto a sus compañeros. En ella, la dilatación del plano iba revelando la extrañeza de la situación, gracias a una composición cuidadosa y fluctuante, que excluía del encuadre a determinadas figuras para descubrirnos otras de fondo, trabajando las posibilidades plásticas de la presencia de los figurantes y abriendo nuestra percepción hacia un sentimiento de desmesurada barbarie que se incorporaba a la cinta desde los confines del encuadre. En esa escena, el plano secuencia lograba convertirse en un procedimiento capaz de auscultar a un vasto, caótico e incontrolable universo, proporcionando a la imagen esa cualidad de totalidad envolvente —de realidad e imaginación confundidas— que es el sustento conceptual de esta modalidad del registro fílmico. Incorporaba además una dimensión imaginaria que rompía y ampliaba la literalidad de la representación realista.

Su segundo largo, *Malabrigo* (1986), suerte de policial provinciano y metafísico, tenía como elemento estructurante del relato la pesquisa de una mujer en busca de su marido, desaparecido misteriosamente en un puerto costeño del norte del país.

A través de la mirada de la mujer percibíamos el continuo movimiento de expansión de la cinta, que imbricaba la sospecha con la confirmación del delito,

ligando a éste con la intriga política y desembocando en la historia de la especulación mercantil orquestada por el factótum de la depredadora fábrica de harina de pescado, cuya ambición de poder no se detenía ante el crimen ni la corrupción. Una idea del mal absoluto se adhería a este omnipotente personaje, encarnación del carácter malsano de un capitalismo salvaje, paráfrasis del personaje encarnado por John Huston en *Chinatown* (de Roman Polanski, 1974).

El elemento imaginario y fantástico —el pasado actuando sobre el presente para orientarlo y dirigir la pesquisa— se hacía presente en el filme a través de un personaje capaz de hacer perceptible lo pretérito, alertando sobre el ineluctable y eterno retorno de los acontecimientos del pasado: la masacre de los trabajadores ocurrida a principios de siglo se repetirá una y otra vez mientras perduren las causas y persistan los desajustes que provocan la expoliación en la fábrica. Montero Shaefer, el patrón, vivirá mientras tanto, sostenía el presagio.

Sin embargo, la dinámica de la pesquisa, factor especialmente dinámico y tenso, no casaba con las intrusiones de lo fantástico y ello perjudicaba a la película. Una vez más la opción por el plano largo y abarcador —óptimo para lucir la trabajada escenografía del film y la atmósfera de ese puerto en decadencia y atenazado por el miedo— enfriaba las acciones, relajaba las tensiones y anulaba el conflicto. El descenso del pulso narrativo y la distancia con la que se registraba el desempeño de los actores —eficaces a veces, enfáticos otras— acentuaba el aire espectral de la cinta. Los personajes se asemejaban a fantasmas en busca de otros fantasmas. Y todos habitando una suerte de *finis terrae*, carente de cualquier precisión contextual, como para acentuar una dimensión alegórica —la pérdida de las raíces nacionales, la sensación de estar varado en un puerto ausente de la geografía oficial, la posibilidad de desaparecer y extraviar la identidad— que apenas si quedaba apuntada.

Los aciertos de la cinta iban por otra dirección. Eran verosímiles y logrados, pese a su escueto diseño, algunos personajes secundarios, como el conductor del hotel, español emigrado desde la derrota republicana, y su mujer, una cantante cubana y adúltera para mayores señas. Pero era, sobre todo, sólida la creación de la atmósfera descompuesta del lugar, que se presentía de la misma naturaleza que la insidiosa ventisca proveniente de un mar enfermo y ofendido por la depredación.

En 1991, Alberto Durant estrenó su tercer largometraje, *Alias La Gringa*, que aventajó a los anteriores en claridad y economía expresivas. No hubo aquí tropiezos argumentales ni conclusiones esquivas o confusas, como en *Malabrigo*.

Desde el inicio, *Alias La Gringa* revelaba su relación con dos tradiciones genéricas: la de los filmes de prisión y la de los de aventuras.

Los primeros minutos de la cinta prometían mucho. El gesto inicial del personaje, fugando del orden y de todos, definía su destino, su necesidad, su compulsión. El delincuente requería estar libre, no soportaba el confinamiento.

Lima, la ciudad escenario de la acción, aparecía en las imágenes iniciales filmada como una prolongación abigarrada del espacio de la cárcel. Abundaban en ella los mismos callejones intrincados, las mismas zonas desprotegidas, exhibiéndose como el microcosmos donde se encuentran todas las razas, todos los gestos, todos los resentimientos y un desorden o desesperación unánimes.

El segmento central de la película se desarrollaba en la isla prisión. Se diseñaba allí la crónica de las vísperas de la huida, de la inevitable desaparición. Los logros eran de atmósfera y recreación. Las relaciones dramáticas, centradas en el triángulo de amistad y tensiones entre La Gringa y dos presidiarios llamados El Viejo y El Profesor, cotejaban los modos en los que ocurren las transformaciones sicológicas, sociales o culturales de un individuo en prisión. Se imponía entonces el trabajo con los actores, pero los desniveles de sus desempeños eran flagrantes.

Germán González (La Gringa) era eficaz en todos los momentos de relajamiento, aquellos en los que el diálogo creaba complicidades con los otros personajes, pero desfallecía en los momentos de gran intensidad, en todos los picos y, claro, en la culminación de la cinta, que ocurría en medio del fuego cruzado de los presos amotinados de Sendero Luminoso y la represión militar. Situación que hacía referencia al sangriento episodio del debelamiento de los motines carcelarios de 1986, que culminó con el asesinato de centenares de reclusos.

El esquematismo del diseño de los personajes de El Profesor (Gonzalo de Miguel) y el líder senderista (Aristóteles Picho), ambos de una pieza, hacían sucumbir a los actores. Enrique Victoria, El Viejo, en cambio, encontraba el tono justo y destacaba en el conjunto. El desgaste del encierro, la conformidad con las terribles rutinas de la cárcel y la implacable monotonía de la reclusión estaban encarnados, sin mayores discursos, en su apariencia frágil y su actitud resignada.

Las prisiones en el cine siempre fueron formulaciones preferidas del melodrama y el alegato humanista. En las celdas, tras las rejas, en los interminables pasadizos, los protagonistas del género descubrían las múltiples, casi infinitas, posibilidades del dolor, el llanto y la desesperanza, pero también de la protesta y de la indignación. La isla prisión de *Alias La Gringa,* por el

contrario, no aparecía como un dominio de la perversidad ni como el lugar donde se concentran los parias de la sociedad y se acumulan los extremos del envilecimiento y el horror. Los carceleros de la cinta estaban dispuestos a ofrecer siempre una última posibilidad de salvación; el peor de los reclusos, el más agresivo, era un enajenado, un inconsciente, un inimputable.

Aquí, la cárcel, como en las buenas películas de aventuras, era el espacio en el que se crea la solidaridad entre los mejores, es decir los más fuertes, los más resistentes.

Los guionistas Alberto Durant, José María Salcedo y José Watanabe eludieron dramatizar los extremos de corrupción o descomposición sociales que pueden habitar o manifestarse en las cárceles y se resistieron a atribuir su existencia a aquellos que, por mandato de la ley y los tribunales, los sufren desde el encierro. Su percepción "social", muy atenta a las demandas y situación del público popular destinatario de la cinta, les llevó a presentar una versión en la que los peores no son los que están "adentro".

De allí que la película careciera de sordidez, suciedad y *grand guignol*, que son ingredientes esenciales de toda cinta carcelaria que se precie. Aquí, la tolerancia endulzaba y ablandaba las aristas más conflictivas. Hasta el alcaide (Orlando Sacha) —rol sádico por excelencia— era apenas un funcionario que deseaba, más que cualquier otra cosa, culminar su carrera en la molicie de un ministerio.

El afán testimonial de esa "realidad terrible de las cárceles peruanas", como la definía la voz en *off* final de La Gringa, era una intención que cedía frente a los imperativos del relato y la benevolencia de la mirada.

La película se debilitaba notoriamente en su último tercio, a partir de la fuga del protagonista. El reencuentro con Lima iniciaba una sucesión de secuencias desafortunadas, resueltas en forma apresurada o simple y llanamente inverosímiles.

Si *Alias La Gringa* resultó la película mejor "acabada" de Durant, en el sentido de su limpia factura técnica, no pareció, sin embargo, ubicarse en la línea de sus intereses centrales, ni prolongó o desarrolló lo que había de más logrado o atractivo en esos esbozos que fueron sus cintas anteriores. No aparecía ni por asomo en *Alias La Gringa* la vocación por abarcar un espacio fronterizo ubicado entre la realidad y lo ilusorio a partir del uso de una planificación experimental, como buscando confrontar la objetividad de la imagen con la incertidumbre o irrealidad de lo filmado; ni adquirían cuerpo las pretensiones de ofrecer a la reflexión el problema de la cárcel —como antes

habían sido problemas el sindicalismo en *Ojos de perro* o los "desaparecidos" de *Malabrigo*— o el del fanatismo senderista, motivos avasallados por la dinámica del relato de acción.

## El caso Llosa

Un cortometraje, "Día domingo", basado en el cuento homónimo de Mario Vargas Llosa, descubrió a Luis Llosa Urquidi como un director preocupado por trabajar los aspectos más tensos, dinámicos y esencialmente narrativos del cine.

Reveló también su gusto por hacer de la "dirección artística", del diseño del contenido de la imagen, el elemento clave del estilo visual de sus cintas. De allí su ambición por crear ambientes verosímiles aunque de cierta sofisticación o *glamour* y por perfeccionar el detalle atmosférico o hallar el rasgo de ambientación que defina, al primer golpe de vista, la época del relato.

"Día domingo" lucía con orgullo "toques retro" que nos situaban en 1956, año en que se desarrollaba la historia de desafío, honor reivindicado y madurez aprendida narrada por Vargas Llosa. Motivos esos que, sin embargo, no estaban lo suficientemente tratados en la cinta, que se centraba más bien en la exposición de un episodio de aprendizaje de la virilidad —como en alguna película de John Milius— y en el relato de una intriga desprovista de más sugerencias que las brindadas por su dinámica narrativa y soleada fotografía.

"Doble juego", uno de los mediometrajes que conformaban el largo de episodios *Aventuras prohibidas* (1980), contaba una historia de ambición criminal y posterior fracaso, de la que era protagonista un delincuente de poca monta, pálido émulo de Humphrey Bogart, que habitaba en un ambiente saturado de imágenes y recuerdos de su ídolo fílmico.

Llosa erraba al comprimir, casi domesticar, una trama que buscaba ramificarse, con el fin de adecuarla al formato del sketch. "Doble juego" culminaba siendo apenas la exposición, conducida con cierta gracia o ligereza, de un robo que poseía más rasgos burlescos que *punch* criminal. Ofrecía, una vez más, aciertos de ambientación que recordaban que el aprendizaje cinematográfico de Llosa se afinó en la producción internacional, como asistente de dirección de *Pantaleón y las visitadoras*, codirigida por Mario Vargas Llosa y José María Gutiérrez, y de producción en *El salario del miedo* (*Sorcerer*, 1977) de William Friedkin.

Con ese bagaje, Llosa trabajó con éxito en la televisión. Allí diseño el estilo e impulsó el éxito de dos series grabadas en video, la policial *Gamboa* y la comedia juvenil *Carmín,* que lograron buena parte de su atractivo y espontaneidad gracias a la incorporación de técnicas de construcción del relato y dirección de actores tomadas en préstamo del cine.

Y es entonces que apareció Roger Corman, que en el declive de su carrera percibió los buenos negocios que pueden hacerse aún en América Latina. Bajos costos de producción y atractivos escenarios naturales fueron argumentos suficientes para incitarlo a poner en marcha las producciones baratas de siempre, destinadas, ahora más que antes; a su explotación en circuitos de exhibición de segunda categoría y en el inmenso mercado del video. Su asociación con Iguana Films, la empresa de Llosa, no se hizo esperar.

*Misión en los Andes* fue el primer fruto de esa colaboración. Su costo: seiscientos mil dólares, que es poca cosa para los estándares internacionales de producción. Desde entonces, las coproducciones de Iguana Films con la empresa de Corman se multiplicaron. Las películas filmadas bajo esta fórmula se dirigieron a alimentar al ávido mercado de consumidores audiovisuales de todo el mundo, aunque algunas de ellas no se estrenaron en el país. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con *Desierto infernal,* un largo dirigido por Augusto Tamayo San Román.

Típica película "B", *Misión en los Andes* rememoraba las añejas fórmulas genéricas del cine de consumo recicladas en nuestro medio en los años sesenta por obra y gracia de las coproducciones con México. La cinta era una redición de *El tesoro de Atahualpa,* pero expuesta al aire de los tiempos. Incluía por eso algunos rudimentarios efectos especiales y lucía el empaque técnico requerido para no defraudar las expectativas de esa cifra anónima y masiva que es el bocado ansiado por todo productor avisado: el espectador internacional promedio, habituado a los patrones de emoción que son los lugares comunes en el cine de acción de serie B contemporáneo.

*Misión en los Andes* era un *thriller* que concentraba sus picos de tensión en secuencias de volcaduras de autos y en la acumulación de secuencias de persecución que transcurrían en una geografía ideal compuesta con vistas de los más dispares paisajes del Perú, dispuestos en una continuidad que no conocía de pausas o hiatos.

*Calles peligrosas,* su segundo largo, producido otra vez en asociación con Corman, repitió la fórmula de *Misión en los Andes.* Pero esta vez en el género de la anticipación apocalíptica. Lima en el año 2010 era el lugar dramático del desastre. Allí, una pareja de amantes buscaba fugar de las represiones de una

sociedad regimentada, aprensión de un futuro totalitario que recorre la ciencia ficción desde *1984* hasta *Vengador del Futuro* (*Total Recall* de Paul Verhoeven, 1990).

El asunto era pretexto para actualizar el viejo *dictum* del productor Corman: "si tus ojos no están estimulados, el cerebro no los seguirá". La apuesta aquí era lograr la mímesis con tantos filmes de serie B, de guión indigente pero enérgica realización, consagrados a estimular sin cesar los sentidos del espectador. Llosa —apoyado por un equipo de técnicos solventes, como el fotógrafo Cusi Barrio y el director artístico Fernando Gagliuffi— dispuso y ordenó la escasez de sus recursos y decorados, disimulándolos detrás de un constante fuego de artificio visual.

Los personajes y sus motivaciones eran apenas los impulsos para una intriga que se desarrollaba entre metales, desperdicios, jaulas repletas de seres humanos y humo, mucho humo, como lo exige esa artificial estética fumígena derivada del video clip y puesta a punto en el ecran por Ridley Scott y el Walter Hill de *Calles de fuego* (*Streets of Fire* de Walter Hill, 1984), referencias a las que apelaba Llosa como avales de su expresionismo pobre.

Si algo definió a las películas dirigidas hasta hoy por Luis Llosa fue su afán por "parecerse a", por "asemejarse", por reproducir estándares y transitar por rutas cada vez más concurridas por cineastas de todo el mundo, multiplicando los signos e iconografía capaces de producir el efecto de reconocimiento inmediato de los patrones de emoción que son moneda corriente del cine de estos tiempos. En la época de los directores de la generación Xerox (*Cahiers du Cinéma* dixit), expertos en secuelas y repeticiones sin fin del éxito económico de la temporada, Llosa se entregó a la corriente apostando a la hechura indiferenciada y al *pret á-porter*. Sus cintas fueron intercambiables, semejantes a cualquier otra *explotation movie* hecha para ser difundida por cable o video. Desprovistas de espesor, entidad o particularidades nacionales, el esperanto fue su lengua y su sino.

¿Fue acaso esta actitud parte de un obligatorio examen de grado para obtener un lugar en el *mainstream* de la industria norteamericana? ¿Fueron esos los méritos que valoró el padrino Corman —que impulsó las carreras de Coppola, Monte Hellman, Joe Dante, Paul Bartel, Jonathan Demme, entre otros— para considerarlo, según declaración hecha a la revista "Positif", uno de los directores más hábiles con los que ha trabajado? ¿Fue tal vez esa la etapa del aprendizaje y afianzamiento en un *metier* cuya experiencia compartió con un grupo estable de técnicos y colaboradores?

En cualquiera de los casos, las cintas realizadas —que no le han exigido mayor compromiso ni pericia que la que posee cualquier director de segunda unidad— podrán ser vistas con otra luz si le conducen a la culminación de esos proyectos personales que según ha declarado una y otra vez, está dispuesto a emprender.

En 1991, con una inversión de doce millones de dólares, la Columbia Tri Star produjo *Sniper* (título de rodaje), dirigida por Luis Llosa, con Tom Berenger y el peruano Reynaldo Arenas. Intriga sicológica, filmada en Australia, que narra el enfrentamiento de dos francotiradores que deben eliminar a un militar centroamericano que busca hacer de su país un lugar de paso del tráfico de drogas hacia Estados Unidos.

## El grupo Chaski

Con *Miss universo en el Perú*, mediometraje documental realizado en 1982, se dio a conocer el Grupo Chaski, colectivo cinematográfico integrado, entre otros, por Fernando Espinoza, Alejandro Legaspi, Stefan Kaspar, Rene Weber, Oswaldo Carpio, María Barea, Susana Pastor.

Las manifestaciones de frivolidad y dispendio de un concurso de belleza, contrapuestas con la exhibición de una situación nacional depresiva, hecha de recesión productiva, inflación desbocada y violencia interna, fueron la materia de ese hábil documental que exhibiendo las lacras nacionales dispuestas como en un mosaico, denunciaba la indolencia de los gobernantes, la capacidad de la televisión para influir y modelar la conciencia colectiva, la aparatosa cursilería de una ceremonia transplantada al Perú, con toda su ostentación de cartón piedra, desde algún auditorio de Florida.

Desde entonces, la actividad del Grupo Chaski se abrió al campo de la difusión cinematográfica, distribuyendo filmes propios y ajenos, nacionales y extranjeros, en barrios alejados o marginales de Lima o en el interior del país. Pero también, y sobre todo, se orientó a la producción y realización de cortos y largometrajes.

En el campo del corto destacaron los conformantes de la serie *Retratos de supervivencia*, conjunto de cintas que buscó registrar las imaginativas y a veces dolorosas formas y métodos con los que muchos peruanos sortean la inclemencia de la miseria endémica en la década de los ochenta, signada por la crisis económica y la muerte violenta.

*Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989), sus dos largometrajes, se hicieron siguiendo similares métodos de trabajo. Ambas cintas fueron responsabilidad de un comité de realización que se distribuyó las tareas en el rodaje. Alejandro Legaspi (Montevideo, 1948) se encargó de la dirección técnica, reservándose las decisiones relativas al encuadre, movimientos de cámara, fotografía, etc; Stefan Kaspar (Biel, Suiza, 1948) ofició de director de producción y Fernando Espinoza (Lima, 1942) fungió de director escénico, asumiendo la responsabilidad de la dirección de los actores.

Las películas trazaban la crónica de la travesía urbana de un grupo de niños derelictos, víctimas de un absoluto abandono material y moral, lo que les obligaba a sobrevivir en Lima dedicados a trabajos eventuales, hurtos y otras modalidades de esa picaresca nacional que ha institucionalizado la pobreza.

En *Gregorio*, la aproximación verista se imponía. El "descender a la calle" para testimoniar los sobresaltos de la vida en la capital de la eclosión social parecía convertirse en mandato e imperativa palabra de orden. Buena parte del metraje de *Gregorio* resumía los modos de expresión de un neorrealismo de primer grado, perceptibles en el diseño del proyecto, en el desarrollo de las acciones y en la textura de cada una de sus imágenes.

Así, el rodaje se llevó a cabo en el paisaje desbordado de la ciudad, presentado en oposición a aquel espacio progresivamente desolado del campo, de donde emigra la familia de Gregorio, siguiendo la ruta de tantas otras familias campesinas en el Perú de la últimas décadas. Destino individual del niño que resumía todo un destino social.

Reforzaban también la actitud realista, el anonimato de los rostros de varios de los actores (niños desconocidos, actores de teatro barrial, marginal o "de grupo") y sobre todo la intención de alertar a la conciencia dormida del espectador: *Gregorio* era una apelación cívica, cargada de una compasión indignada por la suerte de niños que son víctimas de un mal causado por adultos incapaces de enmendar la ruta de una sociedad que ha abdicado de uno de sus fines esenciales: el proteger a sus ciudadanos, especialmente a los más débiles.

Eran perceptibles, pues, tanto la intención de captar las manifestaciones del maremagnum social causante de la fisonomía actual de Lima y de su inmenso desorden, como la avidez por capturar, con la inmediatez del testigo ocular, algo del sentimiento de nuestra experiencia cotidiana. Cualidades testimoniales impuestas y reforzadas por un estilo fotográfico que dejaba escaso lugar a la estilización.

El Grupo Chaski acuñó en *Gregorio* una suerte de imagen de marca de Lima, figurada como la capital apiñada y mugrienta, ruidosa, contaminada e inclemente. Imagen a la que el uso recurrente del zoom o el teleobjetivo aportaba un más desagradable efecto de extrañeza y chatura, de distancia y pérdida de control. La banda sonora ponía lo suyo: la flagrante hibridez melódica de los ritmos tropicales urbanos, andinos, o la fusión de ambos, esa "chicha" siempre presente.

Sobreimpresa en ese flujo documental se desarrollaba la historia del niño migrante que debe enfrentar a Lima valiéndose de variados recursos de supervivencia aprendidos en compañía de otros niños, igualmente marginados. Gregorio y sus compañeros se convertían entonces en personajes de una ficción pero también en "casos" de un expediente sociológico, amparados con la caución de lo real hecho discurso cinematográfico.

Desde el inicio, nos enterábamos que el personaje de Gregorio era una suerte de retrato—robot de los menores que padecen condiciones de vida penosas en la capital. Migrantes mal avenidos con la gran ciudad, sobrevivientes, la cinta nos recordaba, con su directa apelación a nuestra experiencia cotidiana, que Gregorio ha existido y está en las calles, que habita en la puerta misma del cine. El guión se ofrecía entonces como el soporte para un relato sobre la existencia, apetencias y fantasías de un grupo de niños pero también como el resultado de una encuesta, una investigación, un *dossier* sobre el caso—resumen y el personaje—tipo.

Como ocurre a menudo en estos casos, algo en la estrategia de la película transfería un enojoso sentimiento de culpabilidad al auditorio. Frente a la potencia de lo verdadero y de cara a esa constatación de un problema casi endémico en el país, ¿cómo juzgar los desajustes de la cinta sin riesgo de parecer insensible, indolente, impasible o esteta?. Después de todo, el síntoma del fenómeno social era aquí el impulso y la garantía de la autenticidad de lo mostrado. El relato y los personajes no servían más que para ilustrarlo.

La película transcurría en la incertidumbre de si privilegiar a los reales "gregorios", los niños abandonados de la Plaza San Martín de Lima, víctimas del desafecto, o al "falso" Gregorio —encarnado por Marino León de la Torre—, el personaje central de la cinta, atenazado por una mirada sociológica que erradicaba casi la ficción. Dudaba entre convertir a esos niños en los actantes de una ficción consistente o mantenerlos como "casos" de un reportaje, cifras estadísticas, problemas de una aberrante organización social.

La secuencia en la que los niños narraban detalles de su vida mirando a la cámara e interpelando al espectador, en una suerte de confesión inducida

o docudrama de la miseria, era la expresión cabal de la indefinición del método seguido. Por un lado, los realizadores neutralizaban su presencia, haciendo que los protagonistas de la película, signos de una Lima que es resumen de todo el país, se dirigieran sin intermediaciones a un público al que buscaban informar, pero también sensibilizar, conmover, concernir con los detalles de su depresiva situación. Por otro lado, y gracias al hábil dispositivo elegido —el registro cuasi periodístico de un testimonio ofrecido como de primera mano— la cámara lograba franquear la aparente objetividad del reportaje para convertirse en personaje, reivindicando la presencia central que poseía la intervención de los cineastas en ese ininterrumpido alegato sociológico.

Y pese a que los niños eran en ese momento poco menos que víctimas ejemplares, el fragmento de la cinta resultaba cálido y hasta conmovedor. Y ello porque los rostros y gestos de los actores se resistían a ser constreñidos por la sociologización del discurso, anteponiéndole, con su expresión y su voz, la carne y el espíritu del drama. Si los personajes eran víctimas del abandono, los pequeños actores no se resignaban a convertirse en meras formulaciones de una encuesta sobre los males de la sociedad.

*Gregorio* se ubicó en la intersección de la ficción dramática y la simulación audiovisual de una grave situación social, de un hecho de civilización. Fue pues una película que eligió ser juzgada a partir de lo apriorístico, de los temas o asuntos puestos al debate.

*Juliana*, en cambio, trabajó de modo más decidido lo dramático. Desde el inicio, la exposición se desarrollaba en torno a los elementos genéricos contenidos en *Oliver Twist*. La pandilla de niños ladrones sobre la que ejerce autoridad un jefe más o menos pendenciero o charlatán, remitía en forma inevitable al relato de Dickens, inefable mezcla de picardía y melodrama. Y entonces aparecía Juliana —Rosa Isabel Morfino, elegida con singular acierto—, la niña que disfraza su sexo para hacerse aceptar por el grupo de pillastres.

De las posibilidades narrativas ofrecidas por la trama, Chaski excluyó seguir la vía de las confusiones y equívocos propiciados por el cambio de sexo de la protagonista, a la manera de *Sylvia Scarlett* (de George Cukor, 1936) o *La Raulito* (de Lautaro Murua 1974). Como en *Gregorio*, la decisión se orientó a acompañar a los chicos en su recorrido por la ciudad para diseñar, una vez más, la crónica y el reportaje de la Lima del descontrol.

Se descartó pues el tratamiento de un asunto que quedaba apenas sugerido en la película: la sexualidad en una situación de promiscuidad. El enmascaramiento de la identidad sexual de Juliana, que hubiera podido dar origen a múltiples situaciones burlescas, de suspenso o sorpresa, e incluso

propiciar la reflexión sobre el prejuicio del sexo como factor determinante de la habilidad o capacidad de sobrevivencia, se convertía pronto en una posibilidad soslayada.

Pero a diferencia de *Gregorio*, mucho más apegada a las convenciones del realismo documental, *Juliana* se plegaba a una visión más interiorizada del abigarramiento, lucía una cualidad más subjetiva de esa ciudad de la rapiña pero también del consumo. La secuencia ambientada en el centro comercial, en la que los muchachos liberaban lo imaginario, era una ligera, vistosa y atractiva transgresión del realismo más o menos plúmbeo del que adoleció *Gregorio* y que lastró varios cortos del colectivo.

El Grupo Chaski preconizó, desde sus inicios, una actitud y una metodología ante el cine cercana a aquella que propusieron, juntos o por separado, Vittorio de Sica y Cesare Zavattini:

> "un cine responsable, lúcido, inmerso en lo cotidiano, con una estética de la cohabitación, de la convivencialidad, una creación colectiva incluso" (Barthelemy Amengual).

Su poética es la del hombre (el niño) común, la del personaje ordinario, la del ciudadano normal y cotidiano. Por eso, la mirada del grupo se afinó cuando tuvo que rastrear lo banal, lo menudo, la experiencia social compartida de todos los días. Y es que allí encontraron las bases de su estética, fundada en la expresión de lo real, lo auténtico, lo "social".

Sus películas postularon una y otra vez que nuestros prójimos se nos asemejan más en lo ordinario que en lo excepcional. Y sin embargo, paradoja mayor, todos los protagonistas de Chaski terminan poseyendo una cualidad "heroica". Y es que los hombres ordinarios (Gregorio, Juliana, los "sobrevivientes de oficio") acceden a la dignidad y hasta a la exaltación (cualidades de ese heroísmo social anclado en la experiencia de vivir en un lugar y en un tiempo difíciles) gracias a la promoción del esfuerzo y el desafío a las privaciones cotidianas. Hasta que ello ocurre, mientras llega esa epifanía profana, se mantienen como típicos "antihéroes", cifras anónimas, mandatarios de todos aquellos que vieron sucumbir la vida agraria y se sometieron al desgaste de la urbe.

Ahora bien, si *Gregorio* fue el equivalente a *El lustrabotas* (*Sciuscia*, de Vittorio de Sica, 1946), suerte de discurso del método realista, *Juliana* se acercó más a *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano* de Vittorio de Sica, 1950): la conclusión de ambas se volcaba a lo maravilloso. En un ómnibus capaz de

iluminar la ciudad, Juliana y sus amigos entonaban una canción de solidaridad. Nada ni nadie podía ya aprovecharse de la debilidad de esos niños que marchan juntos.

El final de Juliana lograba transmutar el sentido de militante responsabilidad social del grupo realizador en un tónico humanismo, capaz de trocar la dialéctica por la apelación a la fraternidad sin límites. Se imponían entonces el acento jubiloso, el llamado aleccionador y la máxima de una infancia capaz de sobreponerse a cualquier adversidad siempre y cuando su unión derrote a la indiferencia. La conclusión, por cierto, disolvía el carácter revulsivo al que parecían apuntar varias de las situaciones de la cinta. El afán de poetizar y sublimar terminaba volviéndose contra supuestos y postulados desmitificadores expresados en declaraciones, textos e imágenes previas del colectivo. El señalamiento de las lacras se abría de pronto al mensaje esperanzador, al signo de concordia y a la multiplicación de los sueños compensatorios de la miseria. La mitología de la solidaridad universal se instalaba en el centro de un relato híbrido de afán testimonial y ensoñación de cuento de hadas con moraleja y subida al cielo final.

Otra preocupación vinculaba a *Gregorio* con *Juliana*. Ambas buscaban diseñar la ruta en la que se va formando la identidad compleja y mixta de los peruanos de estos tiempos. En *Gregorio*, la migración hacia la ciudad era la experiencia esencial y primaria. La llegada a la Plaza 2 de Mayo —lugar de confluencia de "todas las sangres" que irrigan a la capital— era el preámbulo de las mutaciones del niño en su tránsito hacia esa inserción en la ciudadanía, es decir en las formas, modos e inclemencias de Lima. Tránsito que incluía la experiencia del mar, de la separación familiar, del ensueño compartido con otros "náufragos" o sobrevivientes de la ciudad.

En *Juliana*, la elucidación de la identidad personal pasaba por el proceso del enmascaramiento de la propia identidad sexual. Juliana se disfrazaba para poder soportar mejor la dureza de Lima. Sin embargo, la trayectoria no era mejor ni más cómoda que la de Gregorio. Sólo una cosa la reconfortaba: su liderazgo final y el vuelco utópico de la película.

¿Hacia dónde se orientarán las futuras cintas del Grupo Chaski? ¿Se reafirmarán acaso en la efusiva blandura y sentimentalismo adoptado de algunas de las cintas de de Sica o prosperarán acogiendo los rasgos de la mirada impasible, pero cargada de poesía, ternura y solidaridad con los destinos de sus personajes que ofrecieron el Rossellini de *Paisa* (1946) o *Alemania, año cero* (*Germania, Anno Zero,* 1947), o acaso Helma Sanders Brahms en *Alemania, madre pálida* (*Deutschland, Bleiche Mutter,* 1980), esas grandes películas sobre los afanes de la supervivencia en situaciones de crisis?.

## Rutina y diversidad

Los años ochenta encontraron al cortometraje sumido en una grave crisis. Al exceso de producción y las desafortunadas decisiones de COPROCI, a la imposibilidad de los cortometrajistas de acceder al largo y el sentimiento de frustración que el hecho trajo consigo, se agregó la pertinaz oposición de algunos exhibidores a aceptar la obligatoriedad de exhibición del cortometraje.

Para los dueños de las salas, la proyección del corto antes de la película central significaba la imposición arbitraria de una ley proteccionista dictada durante la dictadura militar que concluyó el año 1980, con el advenimiento del régimen democrático y el segundo gobierno de Fernando Belaunde Terry. Los cortos fueron huéspedes incómodos para las salas que trataron de deshacerse de ellos. Los proyectaron entonces antes de la hora anunciada o interrumpieron su proyección para dar paso a los avisos publicitarios. El público, mortificado, los recibió cada vez con mayor indiferencia o rechazo. Sin embargo, y pese a que en buena medida la producción mostró un descenso cuantitativo y cualitativo, hubo cortometrajistas que llamaron la atención por el atractivo, novedad u originalidad de sus películas.

Quizá el más destacado de todos fue Gianfranco Annichini (Novara, Italia, 1939), fotógrafo, camarógrafo, montajista, realizador. Algunos de sus cortos, como *María del desierto* (1982), *Radio Belén* (1983) y, sobre todo, *Hombre solo* (1983) y *Una novia en Nueva York* (1987), fueron cintas complejas y fascinantes, que revelaron una personalidad fílmica dispuesta a conciliar la rigidez del formato con la apertura formal y la indagación estructural. El documental fue en las cintas de Annichini sólo un punto de partida desde el que se remontó para revelarnos diversas dimensiones de lo real y lo imaginario.

Así, *Hombre solo* se iniciaba como la crónica documental sobre un personaje de existencia mínima, volcado a la autodestrucción y el abandono de sí mismo, pero pronto alteraba su inicial punto de vista. La distancia o la frialdad del documento se atenuaba progresivamente hasta convertirse en el registro de un drama doloroso, inducido por la confrontación ante la cámara entre el hombre solo y su mujer, dispuesta a reprocharle sus debilidades y miserias, sus flaquezas y renuncias. Había algo en el método de la cinta y en su forma de inducir el conflicto para capturarlo con la avidez del que sabe que tendrá la oportunidad de presenciar un momento de ruptura, una confrontación, un momento emocional irrepetible, que recordaba las estrategias de Jaime Chávarri en *El desencanto* (1976) o de Eduardo Coutinho en *Cabra marcado*

*para morir* (*Cabra Marcado para Morrer*, 1984), capaces de usar la cámara para catalizar las más encontradas oposiciones y desgarramientos de un grupo familiar, conduciendo sus cintas hasta los bordes del sicodrama.

*Una novia en Nueva York* en cambio, narraba un fragmento de la biografía, mitad real, mitad imaginaria, de un personaje experto en compensar la opacidad de su existencia con la memoria fabulosa de viajes por los siete mares, manteniendo el indeclinable empeño de obtener una novia por correspondencia en Nueva York. El testimonio del personaje, de una espontaneidad canalizada a los fines del documental, se iba "ilustrando" con imágenes de diverso origen y muy heterogéneas texturas. Al naturalismo documental de los planos filmados en Nueva York le sucedían unos muy estilizados encuadres del mar captados desde la borda de un buque de apariencia fantasmal, que parecían extraídos de algún fotograma firmado por Raúl Ruiz, acaso por Michael Powell. Y todo ello se alternaba con la inclusión de planos reconstruidos en los que veíamos al narrador preparando sus misivas o su silueta recortada sobre el Manhattan soñado por Woody Allen.

El documental en *Una novia en Nueva York* era apenas el pretexto para abrir la cinta a una inextricable sucesión de imágenes y dimensiones que trataban de expresar las múltiples facetas de un personaje singular y exponer la contradicción entre la realidad de una vida más bien gris y depresiva y la fuerza de una fantasía que le permitía enfrentarse a aquella y salir indemne, pero siempre embarcado en las más fantásticas travesías imaginarias.

José Antonio Portugal (Arequipa, 1947) inició su actividad como cortometrajista en los años 70, pero exhibió sus trabajos más logrados, *Crónica de dos mundos* (1979) y *Hombres de viento* (1984) en la década posterior. *Crónica* fue un ambicioso proyecto, dividido en dos episodios, sobre el Inca Garcilaso de la Vega y su búsqueda y encuentro de una identidad mestiza. En las dos etapas de la cinta, Portugal se enfrentó con el difícil reto de la ficción histórica, resuelto de modo satisfactorio por primera vez en el cine peruano. Con un notable sentido de la elipsis y la viñeta, evocó aspectos de la vida de Garcilaso a la manera de una sucesión de *tableaux* de muy trabajada apariencia plástica, pero de gran fluidez interna, lo que no afectaba el dinamismo de la cinta, variada y vistosa.

*Hombres de viento*, a su turno, ofreció el retrato del alarife de una cantera de piedra sillar de Arequipa. La cinta daba cuenta de la ligazón ancestral con ese duro trabajo a la vez que se proponía como relato de la memoria de generaciones de hombres que mantuvieron el trato con la piedra conservando la convicción de que algún destino poderoso ata al alarife con el objeto de su labor. Todo ello estaba sugerido en las imágenes obsesivas del rostro del

trabajador y el paisaje semidesierto de la cantera iluminada por la luna. La banda sonora ofrecía un texto que reelaboraba la manifestación oral de uno de esos trabajadores.

La película trataba de las posibilidades de volverse piedra al contacto permanente con ellas o del modo en que alguien asume el éxtasis del trabajo brutal, gracias a la voluptuosidad de saberse eternizado en las ciudades que se harán con el anónimo sillar. Las nítidas imágenes de la luna y la cantera aparecían como las sucesivas manifestaciones de un estado de pétrea expectación.

José Carlos Huayhuaca logró con *El enigma de la pantalla* (1982) y *El último show* (1982) cortos insólitos en nuestro cine. Ambos se plantearon como ejercicios cinematográficos y pruebas de destreza en su afiliación a géneros populares: la intriga policial y el musical fueron el objeto de su atención y el modelo para la mímesis.

En *El enigma*, adaptado libremente de un relato de Julio Cortázar, los mecanismos de la intriga se ponían al servicio de una reflexión sobre las virtualidades de la ilusión cinematográfica y el sueño proyectado como un terror personal. En *El último show*, en cambio, el cuento de hadas —el convertirse en loro, el sueño de la princesa maravillosa, la fantasía del feo batracio convertido en príncipe— asumía el lenguaje rítmico y plástico del musical feérico, a la manera de un imposible *Brigadoon* (de Vincente Minnelli, 1954) limeño. Huayhuaca prolongó su exploración por los géneros cinematográficos en el largometraje *Profesión: detective.*

Pablo Guevara Miraval (Lima, 1930) es un importante poeta (*Retorno a la creatura, Los habitantes, Crónica contra los bribones, Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú, Mentada de madre, Diente de ajo, Casa de padrastros*) de la llamada generación del 50, que inició su vinculación con el cine en los años 60, dirigiendo el cortometraje *Semilla*, de acentos rosselinianos, producido por una entidad gubernamental. Sus cortometrajes posteriores, *Periódico de ayer, Historias de Icchi Olljo* (1982), *Wa Qon* (*El señor de la noche*, 1981) revelaron un talento que parece exigir desarrollarse en el largometraje, experiencia por la que aún no ha pasado. Y ello porque su vocación cinematográfica es la de los cineastas constructores —en la línea de Glauber Rocha, Dusan Makavejev o acaso Pasolini—, dispuestos a conformar un discurso alimentándose de los más variados registros, dimensiones y niveles de la realidad. Lo cotidiano y lo mítico, lo puro y lo impuro, lo banal y lo imaginario, el humor y la cultura popular se concilian con la reflexión y la referencia culta. El cortometraje es, pues, una camisa de fuerza para la propuesta abarcadora de este cineasta que ha dejado, por aquí y por allá, proyectos sin abordar y un largo inconcluso, *Hermano Lobo*, que se empezó a rodar en 1969.

Otros cortometrajistas que lograron continuidad en sus carreras o hacer cortos valiosos o singulares en este período fueron Fernando Gagliuffi (*Facundo*, 1976; *La misma vaina*, 1984) y Walter Tournier (Montevideo, Uruguay, 1948, *El cóndor y el zorro*, 1982; *Nuestro pequeño paraíso*, 1984), ambos interesados en el cine de animación; Kurt y Christine Rosenthal, directores de una importante cantidad de documentales, casi todos dedicados a mostrar hechos y costumbres del interior del país; Reynaldo Ledgard (Lima, 1952), que logró con *Sérvulo* (1978) un corto estimable y original; Emilio Moscoso (Lima, 1945), que alternó su actividad en la empresa Inca Films, donde actuó como productor ejecutivo de las cintas de Francisco Lombardi, con la realización de cortos documentales como *Viejos jilgueros* (1978) o de ficción como *Fotografía de un sueño* o el logrado *El compromiso*, ambos filmados en los años ochenta.[15]

## La filmoteca de Lima

Un convenio suscrito en mayo de 1986 entre el Patronato del Museo de Arte de Lima y la Fundación del Banco Continental para la Educación y la Cultura (Edubanco), dio origen a la Filmoteca de Lima — Museo de Arte — Edubanco, entidad destinada a preservar y difundir el acervo cinematográfico, siempre en peligro de extinción.

Películas de antes y de ahora, nacionales y extranjeras, fueron materia de archivo, clasificación y exhibición desde la inauguración de su sala permanente en julio de 1986.

La Filmoteca, cuya dirección, desde el inicio, ha estado a cargo de Isaac León Frías, fue la primera institución de su tipo en el Perú con proyecciones diarias de ciclos de películas organizados en torno al nombre de un director, un género o consagrados a difundir una cinematografía nacional. Experiencias anteriores como las de la Cinemateca Universitaria, fundada en 1965 y dirigida por Miguel Reynel Santillana, o la Cinemateca de Lima, fundada en 1980, en cambio, confrontaron suertes adversas. La primera enfrentó una escasez de recursos endémica, logrando, sin embargo, la adquisición de valiosas copias de cintas clásicas que permitieron a una generación de cinéfilos peruanos aprender a conocer y amar a Meliés, Griffith, Dreyer, Flaherty, Murnau, Buñuel, Kurosawa, Bresson y tantos otros.

La Cinemateca de Lima perdió, en cambio, continuidad en su trabajo.

El acopio de películas, adquiridas sobre todo a distribuidores nacionales que antes solían destruirlas luego de su explotación comercial, el rescate de cintas nacionales en nitrato y acetato, y la persistencia en la programación de ciclos valiosos, han logrado convocar a las actividades de la Filmoteca de Lima a un público interesado y atento, que es el sustento de su existencia. En 1989 se incorporó como miembro observador a la Federación Internacional de Archivos de Films.

## El negocio cinematográfico desde 1960

500 películas estrenadas anualmente y 27 millones de boletos vendidos al año en las 127 salas de Lima, fueron las cifras promediales del comercio fílmico que se registraron en los años 60.

El inicio de la televisión comercial en el Perú, en 1958, afectó la asistencia a las salas cinematográficas, provocando que la cifra habitual de 28 millones de espectadores que concurrían anualmente al cine en Lima desde 1943, descendiese, pese al incremento del número de salas. Existían 81 cines en 1943 frente a los 127 en funcionamiento como promedio en los años sesenta.[16]

El cine norteamericano consolidó en esa década su dominio sobre el mercado que vio también el despunte del cine italiano de géneros. El *peplum*, el *western*, la comedia a la italiana, la comedia picaresca, permitieron que los filmes provenientes de esa cinematografía europea se ubicaran en un constante segundo lugar en las estadísticas del número de películas estrenadas. Así, en 1964 se exhibieron 93 cintas italianas sobre un total de 531 películas estrenadas, de las que 233 fueron norteamericanas. En 1965 se estrenaron 537 películas, de las cuales 251 fueron norteamericanas, 102 italianas, 80 mexicanas, 34 inglesas, 31 francesas, 14 españolas, 14 argentinas y 11 japonesas. En 1966, de un total de 515 cintas exhibidas, hubo 217 americanas, 103 mexicanas, 92 italianas. En 1967, de 580 películas, 251 fueron americanas, 137 italianas, 98 mexicanas; en 1968 se estrenaron 527 cintas siendo 230 norteamericanas, 108 italianas y 60 mexicanas; en 1969 se vieron 529 cintas, de las que 234 fueron norteamericanas, 119 italianas y 49 mexicanas. El italiano fue casi el único cine nacional europeo que mantuvo presencia constante en el mercado peruano de entonces, del que fueron desapareciendo las películas francesas, que hasta unos años antes eran distribuidas en América Latina por el Consorcio COFRAM

Si en los años 60 las compañías norteamericanas, encabezadas por Metro Goldwyn Mayer, seguida por Columbia, Artistas Unidos, Paramount, Universal y Warner Bros., obtuvieron los mayores ingresos económicos, las empresas nacionales o independientes, sobre todo Radio Films y Eduardo Ibarra — Pelimex, despuntaron. Radio Films era una distribuidora constituida en el país que importaba sobre todo películas italianas. Su propietario, Eduardo Sarlui, era accionista principal de una organización de producción y distribución internacionales, United Producers, que abastecía de un gran número de películas, a menudo de muy escasa calidad, a su filial peruana.

Por su parte, el giro de Eduardo Ibarra — Pelimex era, desde los años cuarenta, la distribución de cintas mexicanas y españolas.

Con el transcurso de los años, ambas empresas se convirtieron en las más poderosas del medio. Entre los años 1965 y 1974, Eduardo Ibarra estrenó 883 cintas y Radio Films 859, seguidas por Metro con 463, Columbia, 372; Films International, empresa nacional de Luis Barandiarán, 370; Operadora de Cines, 289; Artistas Unidos, 287; Fox, 234; Paramount, 206; Universal, 169; Fox—Warner, 129; Warner, 113; Fox—Metro, 105.

La prosperidad de Ibarra y Radio Films —a la que se incorporó luego como directivo Luis Ubillús, más tarde propietario de la poderosa distribuidora Ubifilms— abrió la vía para el notable incremento de las operaciones de las distribuidoras nacionales o independientes durante los años 70. Este auge se reflejó en el incremento de los ingresos de esas sociedades, que superaron en forma neta el volumen de ventas de las norteamericanas, sobre todo a partir de 1972.

La causas de este pico al que llegaron los nacionales e independientes fueron múltiples. Los años setenta vieron el acceso al mercado nacional de películas producidas por países que nunca antes habían tenido presencia en la cartelera peruana. El suceso en 1972 de *Joker* (*Mera Naam Joker,* 1970), película hindú de Raj Kapoor, reveló inimaginadas posibilidades comerciales en la importación de películas de esa nacionalidad, sobre todo las provenientes de Bombay y habladas en hindi. Dos salas de Lima se consagraron desde entonces a la exhibición exclusiva del cine hindú. Los cines asiáticos, sobre todo el de Hong Kong, también encontraron un importante lugar en las preferencias del público. Todas esas películas fueron adquiridas para su exhibición en el mercado peruano por compañías independientes, que lograron imponerlas a mediados de la década.

De este modo, en 1973 se exhibieron 8 películas hindúes; en 1974, 20. En 1977 hubo 35 películas chinas, poco menos de la cuarta parte de las norteamericanas que fueron 156 en ese año.

Las preferencias populares por este tipo de filmes reflejaron a su vez una notoria modificación en la composición del origen del auditorio asiduo al cine. Lima, durante los sesenta y setenta, fue desbordada (según expresión del sociólogo José Matos Mar) por migrantes y habitantes de las zonas marginales urbanas, los llamados pueblos jóvenes, que convirtieron el centro de la ciudad —donde se encuentran las salas con mayores índices de asistencia— en una zona de trabajo informal, en un espacio de resistencia a la severa crisis económica y, sobre todo, en el lugar donde se ejercen toda suerte de oficios y habilidades mercantiles destinadas a burlar la miseria y tentar la supervivencia. Pero también en un centro de recreación, donde se encuentran las plazas para la estancia dominical, los *pinballs* y los cines, el espectáculo más barato. Las clases media y alta, en cambio, retrajeron sus asistencia al cine, atraídos por una oferta televisiva cada vez más competitiva.

La inseguridad urbana; el resquebrajamiento del poder adquisitivo de la población; la retracción de las importaciones de cintas de calidad —de mayor costo— en beneficio de la adquisición de paquetes de filmes de acción de nacionalidades y procedencias muchas veces inciertas, completaron el cuadro de un negocio volcado a la satisfacción de las expectativas de entretenimiento menos complejas. La dramaturgia que se impuso en las pantallas de las salas comerciales del país fue la de los gladiadores de Hong Kong y la de las urgencias eróticas de Edwige Fenech y otras divas del cine italiano de especialidad picaresca o con características *soft core.*

De las 5,260 películas exhibidas entre los años 1965 y 1974, 2044 fueron norteamericanas, 991 italianas, 719 mexicanas, 279 francesas, 201 inglesas, 154 de Hong Kong, 141 argentinas, 135 españolas.

El alto número de cintas francesas o inglesas registrado se explica debido a que fueron estrenadas a fines de la década de los sesenta, pues durante los años setenta las cintas de esas nacionalidades —que no fueran pornos suaves, claro— se alejaron de la cartelera.

El cine mexicano vio decrecer también su mercado en el Perú. De 55 películas mexicanas estrenadas en 1976 se bajó a 29 cintas de esa nacionalidad exhibidas en 1977. Desde entonces, el número y la calidad de las películas mexicanas exhibidas disminuyó. La empresa Eduardo Ibarra—Pelimex, que concentró durante décadas la distribución del cine mexicano, empezó su liquidación en 1991.

Durante los años 1974 y 1975, por otro lado, un conflicto entre el gobierno militar de entonces —que se encontraba en la cúspide de su retórica nacionalista y expropiatoria— y el *Film Board*, asociación de distribuidoras norteamericanas, trajo consigo una notoria retracción en la importación de películas norteamericanas, con lo que los independientes ganaron mayor terreno en el pequeño mercado peruano, conformado entonces por 334 salas en todo el país, de las que 130 se encontraban en Lima. Los rumores sobre la inminente intervención estatal en todos los niveles del negocio, el control de divisas que afectó las remesas de utilidades, el temor a algún tipo de fiscalización distinta y superior a aquella habitual de efectos tributarios, y el fortalecimiento de la censura que afectaba sobre todo a aquellos distribuidores independientes que optaron por invertir en películas de Kung Fu o pornos suaves, fueron algunos de los riesgos reales o imaginarios que contribuyeron a que las inversiones en el negocio se paralizaran transitoriamente.

Los años 70 fueron los del deterioro constante de las instalaciones de las salas de cine, su progresiva decadencia y el cierre de los cines de barrio, adquiridos por empresarios dispuestos a convertir esas propiedades inmobiliarias en talleres de mecánica, depósitos de cerveza, academias de Karate, salsódromos y hasta en iglesias evangelistas.

En la década siguiente, la situación no se modificó. Las compañías norteamericanas calificaron al mercado peruano con apto únicamente para los filmes de acción. En efecto, Jean Louis Rubin, director de ventas extranjeras de Fox, explicó el modo en que muchas empresas norteamericanas satisfacen las demandas del mercado de América Latina.

> "Aquí se piensa que (América Latina) es un todo, lo que no es verdad. En primer lugar existe ese monstruo del medio que es Brasil, de lengua portuguesa, luego tenemos dos países muy sofisticados, bastante europeos, Argentina y Chile. En segundo lugar están los mercados únicamente para filmes de acción, en América Central, Perú, Colombia, Ecuador y Bolivia. También hay un mercado en América Latina que está muy cercano del americano, es Puerto Rico. Venezuela está orientado hacia el film de acción pero al mismo tiempo es un mercado sofisticado, un poco europeo también (...)".[17]

La política descrita se siguió con la precisión de una estrategia. Sólo filmes de acción fueron los que alimentaron la cartelera de las salas peruanas. Y a este panorama contribuyeron los nuevos distribuidores independientes, orientados a adquirir su material fílmico de la multitud de pequeñas empresas productoras norteamericanas, especializadas en perpetuar, en infinidad de secuelas, la

vigencia de algún filón genérico de éxito o la tenaz personalidad del héroe memorable, generalmente un aguerrido comando especialista en acciones de rescate o el joven con aptitudes para las artes marciales.

En los años ochenta el cine norteamericano continuó siendo el más visto. Sin embargo, no fueron las tradicionales compañías distribuidoras las que lograron imponer el mayor número de cintas de esa nacionalidad. Las *explotation movies*, importadas por empresas independientes, como Continental Films, Venus Films, Chand Films y Películas del Este, de propiedad en algunos casos de empresarios hindúes, ganaron nuestro mercado. El 60 % de las películas estrenadas durante los años 80 fueron norteamericanas, a las que siguieron cintas italianas, hindúes, chinas y otras. El mercado se perdió definitivamente para el cine francés, el inglés y otros europeos, presentes sólo en el caso de las películas pornográficas (incluso hard core) que accedieron al mercado a partir de 1980.

La estrategia de la exhibición también se modificó en esos años. El número de las salas usadas para estrenar alguna película de éxito antelado se amplió. Los lanzamientos se hicieron muchas veces en forma simultánea en Lima y en el interior. Se eliminaron casi las diferencias entre salas de estreno y salas de barrio, no sólo porque las primeras se deterioraron progresivamente, sino porque las otras menguaron o se unieron al circuito de salas principales para estrenar algunas cintas especialmente atractivas. Se cerraron algunos cines ubicados en los pueblos jóvenes de Lima y ello no sólo debido al descenso de la asistencia, sino también a que el sistema mismo de lanzamiento de las películas se modificó, incitando a los espectadores a acudir a verlas desde el primer instante. Los habitantes de esas zonas de la ciudad prefirieron desplazarse al centro de Lima —su espacio laboral— para acudir al cine. En Lima de los años ochenta se produjo la paradoja de que en muchos de los distritos con mayor densidad de población existen cada vez menos salas de cine.

El tiempo de permanencia en cartel de las películas de éxito se hizo también más prolongado, debido muchas veces a los reajustes del ingreso mínimo de las salas, como consecuencia de la hiperinflación que asoló la economía del país en los últimos años de la década. Ello trajo como consecuencia que el promedio de películas estrenadas durante la década se redujera a menos de la mitad de las exhibidas veinte años antes. En las postrimerías de los años ochenta apenas se estrenaron 220 películas cada año. El número de salas igualmente disminuyó. En 1988 existían 229 salas en el Perú. Desde entonces, casi no se han construido nuevos cines. La asistencia declinó también. El promedio de 16 millones de espectadores anuales alcanzado en

1987 descendió a 10 millones de espectadores en 1989. El descenso parece irreversible y ante esa circunstancia distribuidores y exhibidores decidieron en 1990 ofrecer funciones a precios rebajados durante los días martes y miércoles, en los que habitualmente se registran los índices más bajos de asistencia al cine. Se retomó así una forma de atraer al público que se había intentado hacia los años cincuenta, con los llamados "lunes femeninos", día de entrada a precio preferencial para las mujeres.[18]

La estrategia, sin embargo, no se prolongó por mucho tiempo y la crisis del espectáculo —en la que cuenta mucho el estado depresivo de conservación de algunas salas— siguió su desolador avance. La década de los noventa se inició con un cierre importante de salas. En 1990 apenas existían 179 cines en el país, 50 menos que dos años antes. En 1992, el otrora aristocrático cine Excelsior, el escenario de los "viernes de moda" de los años de Leguía, quedó dividido en dos salas gemelas, dispuestas a acoger ya no a las serpentinas y las aguas perfumadas del carnaval, sino a los gladiadores y guerreros de la ficción postapocalíptica de serie B.

## Cortos: los nuevos

La etapa final de los años ochenta vio la irrupción de un conjunto de cortometrajistas que lograron ofrecer cintas de interés en las vertientes del documental y la ficción.

Francisco Adrianzén fue uno de ellos. Su desempeño como técnico —sonidista— se remonta a los años iniciales de la Ley de Cine, pero sus cortos más personales los rodó en los años 80, contando con el apoyo de la infraestructura del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficas. Ello explica el impecable acabado de las cintas, pero también su propuesta y su método.

José Carlos Mariátegui en *La imagen de su huella,* Angela Ramos en *Angelucha*, Ernesto Che Guevara en *Su paso por la vida* fueron los protagonistas de la galería de personajes del pensamiento socialista peruano o vinculados al país que se propuso diseñar Adrianzén. En sus cortos, el testimonio gráfico —fotos, recortes de diarios, filmes de la época— se alternó con las entrevistas a los testigos de éste o de aquel otro hecho, de uno u otro suceso en el que se vio involucrado el personaje. Sin embargo, a los pocos minutos de proyección, se percibía al método, tomado del documental cubano, convertido en fatalidad, imperativo y callejón sin salida. Los testimonios sobre

los biografiados los presentaban como seres sin mácula, imágenes de Epinal, íconos para reverenciar. Puntos de vista que los cortos asumían sin cuestionar o contrastar.

Héroes de una humanidad sin tacha, los retratos conmovidos que ofreció Adrianzén no admitían sombras ni paradojas, debilidades ni desfallecimientos. Fueron alegorías de una ortodoxia.

El Grupo Chaski se dedicó más bien a indagar por las calles de Lima, alejándose de las grandes personalidades. En su serie *Retratos de supervivencia*, apostó a captar la simpatía o histrionismo de sus protagonistas, expertos en el arte de cabrear, esquivar o mantenerse sobre la línea de flotación de la miseria, gracias a trabajos informales y modos insólitos de obtener dinero y lograr subsistir.

*Crisanto el haitiano, Margot la del circo,* los niños de *Encuentros de hombrecitos*, el limpiabotas de *Sobreviviente de oficio* fueron algunos de esos protagonistas. En las películas de la serie, las correctísimas fotografía y sonido se pusieron al servicio de la transcripción de la gracia verbal de uno de los sobrevivientes, del patetismo del otro, del alucinado testimonio de todos. Se impuso la técnica del reflejo naturalista, frente al que los espectadores se sienten acosados por los mismos síntomas de descomposición que perciben en la realidad. Se sucedían las imágenes de la Lima de todos los días, a las que se agregaban los apuntes pintorescos que impedían a las películas saturarse de un dramatismo conmovedor que, sin embargo, brotaba por momentos. La desenfadada oralidad de los "sobrevivientes" dominaba la banda sonora.

El procedimiento se usó en todas las cintas, lo que las hizo distintas pero iguales, otras pero las mismas. En estos *Retratos*, Margot fue el superviviente y éste a su vez fue Crisanto y Crisanto fue Margot y ésta los hombrecitos y ... La combinatoria prolongada sin fin.

En la vertiente de la ficción aparecieron nuevos nombres. Danny Gavidia, Edgardo Guerra (1956), Aldo Salvini (1962), Juan Carlos Torrico, fueron algunos de los que intentaron la experiencia del corto argumental, buscando resarcirse del deseo contrariado y postergado del largometraje, al que sólo pudo acceder Torrico.

No obstante, la mayoría de las cintas de esos directores adolecieron de un defecto común: el ser la reducción de una materia prima vasta y dilatada que debía constreñirse y recortarse hasta adquirir las dimensiones y formato breve del corto.

Fueron productos de la imaginación de realizadores que debieron adecuar su materia narrativa hasta lograr que calce en el lecho de Procusto de la película de corta duración. El deseo de querer poner y decirlo "todo" en una cinta breve no fue obstáculo, sin embargo, para que Gavidia —un hábil fotógrafo— dejara apreciar su interés por trabajar los aspectos más tensos del relato en *Testigo prohibido*; o que Salvini se volcara a lograr atmósferas depresivas y ominosas en *Un tesoro para flor del cielo* o *El llanto de la luna*; o que Guerra —responsable también del mediometraje *Ciudad dorada*, producido por UNICEFF— se decidiese por la nostalgia en *Un otorongo en Lima*.

En junio de 1991, la Asociación de Cineastas, como en oportunidades anteriores, organizó un festival de cortometrajes peruanos que permitió cotejar la situación de la producción de películas de pequeño formato. Todos los asistentes a ese festival percibieron el evento como la clausura de una etapa en la evolución del corto y el cine peruanos. El desgano, la falta de empuje o inspiración, el peso de la rutina, la carencia de estímulos para seguir en el empeño, el sentimiento de que el corto, en algunas circunstancias, se convierte en otra modalidad del subempleo y que la expectativa del primer largo está cada vez más lejana, fueron los elementos negativos que influyeron en la insatisfacción que dejó la muestra.

Sólo un pequeño número de cortos destacó. Todos dirigidos por los "nuevos", por aquellos de los que tal vez dependa el futuro del cine peruano.

Una semblanza de la *vedette* Clarita Castaña fue el punto de arranque de *Luna de almendra* de Rosa María Alvarez Gil. Una sucesión de planos cortos y escrutadores y movimientos de cámara que descubrían el mundo privado de la protagonista iban acompañados por sus sinceras y hasta desencantadas declaraciones. La exposición de la ingenuidad, la cursilería del mundo del espectáculo limeño y algunas verdades dichas al desgaire, así como la exhibición de ambiciones y frustraciones, diseñaban un retrato escueto sobre cierto modo o condición de ser mujer y sobrevivir en el Perú.

*Para vivir mañana: Enrique Verástegui*, documental de Edgardo Guerra, integró un conjunto de semblanzas fílmicas de poetas peruanos vivos. Por suerte, la visión de Guerra escapó al común denominador de las otras: evitó la actitud respetuosa hasta la genuflexión frente al poeta, tratado a menudo como gurú o vidente.

Guerra trató de tú a Verástegui, importante poeta de la "generación de los años 70", y le hizo mezclarse con los que son los insumos de su poesía: el desorden, la promiscuidad, la ciudad, el deseo, la literatura, las mitologías, el recuerdo de una época aún cercana en el tiempo, los años setenta, pero lejana

en expectativas e ideales. El pequeño caos formal de la cinta era el correlato exacto de la intrincada cosmovisión contenida en la obra del poeta.

Una revelación fue *El gran viaje del Capitán Neptuno* de Aldo Salvini, uno de los cortos más logrados de entre todos los hechos en el país. La travesía de dos dementes que pretenden la recuperación del Monitor Huáscar era el pretexto para un ejercicio de estilo original y moderno.

El mundo deprimido y poblado de desperdicios por el que transitaban los alucinados era el producto de la imaginación excesiva y expresionista del realizador, ya presente en sus cortos previos. Universo de detritus que la cámara iba animando, haciendo adquirir vida, convirtiendo en espacio de un ritual patriótico y alucinado a fuerza de una irresistible y creciente capacidad de asumir el punto de vista y el discurso delirante del protagonista, muy bien encarnado por Aristóteles Picho.

A Salvini pareció importarle poco el acicalamiento de la imagen o el "efecto poético". Buscó conciliar la fábula exasperada, la violencia de los comportamientos, el furor de las situaciones con el afecto por las víctimas de una situación extrema. Salvini filma sin coartadas, con vigor y crudeza, no le teme al exceso, privilegia la duración de las imágenes, mejor si son sórdidas o de ellas emanan sonoridades físicas y netas. Practica una teratología fílmica, en una línea que encuentra sus raíces en la obra de los grandes cineastas de la obsesión, como Buñuel, David Lynch o Atom Egoyan, y se prolonga en las películas iniciales de Catherine Breillat o John Mc Naughton.

Pero recuerdan también la estética sucia, desordenada, bárbara de un Glauber Rocha. También el expresionismo cromático y el filón *gore* de cierto cine del desborde sanguinolento de los años ochenta, como en su lograda *La misma carne, la misma sangre*

*El gran viaje del capitán Neptuno* mostró defectos irreversibles en la imagen y el sonido. Ellos limitaban el corto, pero le agregaron un contradictorio interés, aportándole suciedad, aspereza y demostrando que la escritura de Salvini está en las antípodas de esa "perfección formal" que se confunde a menudo con la asepsia, el efecto estético y la impersonalidad. El de Salvini es un talento en expansión.

## Los noventa: operas primas y expectativas

La década de los 90 se abrió con el estreno de "primeras obras" de Rafael Zalvidea (*Lima 451*), Martha Luna (*Chabuca Granda... Confidencias*) y Nilo Pereira (*Ni con Dios ni con el Diablo*).

Las películas denotaron una diversidad de preocupaciones, temas, estilos, actitudes, pero las vinculó el reflejo de un síntoma central: las tres expresaron el agotamiento del sistema dentro del que se hace cine en el país y la paulatina pérdida de eficiencia del régimen creado por la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica.

Autor de una novela, *Pichones de millonario* y con una residencia prolongada en Francia, Rafael Zalvidea Vásquez (1948) tardó varios años para culminar el proyecto de *Lima 451*. La película, de poco más de una hora de duración, se propuso ser un mosaico de gestos, expectativas siempre defraudadas, frivolidades indeclinables, ronda de comportamientos marcados por la rutina y la mortificación de los habitantes de Lima al celebrarse el 451 aniversario de su fundación española.

La jornada del 18 de enero de 1986 era presentada a partir de episodios que se alternaban y entrecruzaban, teniendo como hilo conductor las peripecias de un grupo de habitantes, suerte de "fauna" pintoresca que se enfrentaba a problemas y carencias de Lima, esa ciudad embrollada que es la capital del país.

La teleadicción; el extravío del turismo en una metrópoli que se esfuerza por emular a Calcuta; la pareja de adictos a la hierba suave que pasean su embotamiento por la costa: la estructura episódica de la cinta apelaba a diferentes registros. El documental se alternaba con la ficción, planteada a la manera de una crónica de costumbres urbanas, llena de anotaciones absurdas o irónicas, que era el elemento común y la tonalidad que recorría todos los episodios. Zalvidea contemplaba a los personajes y su medio con esa actitud que los anglosajones denominan *tongue in cheek*, combinación de ironía permanente, condescendencia, "mirada sabia" y actitud de estar siempre por encima de lo que se muestra, signo de superioridad intelectual o moral que termina por irritar.

Proyecto endeble, de estructura quebradiza, a la medida de las dificultades que retrasaron su estreno cuatro años. De producción azarosa, el realizador logró culminar cada etapa del proceso de realización obteniendo dinero de aquí y de allá y apelando, claro, a la financiación foránea.

*Chabuca Granda... confidencias* fue el primer largo de Martha Luna (1952), realizadora que llamó la atención con un logrado cortometraje, *Estigma*, estilizada versión de *La casa de Bernarda Alba*, reelaborada a partir de un montaje de fotografías y el registro documental de una interpretación danzada de la pieza de García Lorca.

Martha Luna escogió como asunto de su largo inicial la biografía documental de la compositora Chabuca Granda. La semblanza combinaba el registro de esas zonas tradicionales de Lima a las que cantó la compositora, con testimonios y homenajes de autores e intérpretes como Armando Manzanero, Los Chalchaleros, Alberto Cortez o Mercedes Sosa, apelando al modelo mayor del documental de testimonio, ciertamente apologético, desarrollado por el cine cubano.

La película se confiaba excesivamente en el conocimiento previo del espectador sobre el personaje de Chabuca y no profundizaba en las referencias biográficas o en las circunstancias que convirtieron a esa joven de la sociedad miraflorina en compositora de música peruana. Dividida en capitulillos, la investigación sobre el personaje se sentía insuficiente. El reducido metraje —apenas una hora— y la opción por acceder a la personalidad de la autora a través del recuerdo de los amigos que hablaban ante la cámara, daban a la película la apariencia de un reportaje televisivo, discreto y conciso.

La película tampoco desarrollaba algunas de las contradicciones entre la vida y la rica obra musical de Chabuca Granda, entre su admiración y vínculo con escritores de pensamiento socialista y su sensibilidad nostálgica por épocas y parajes señoriales; entre su interés por la revolución cubana o por el gobierno militar que se inició en 1968 y su apego a una tradición que esos episodios históricos pretendieron liquidar.

Sólo una secuencia abordaba ese aspecto discutido de su personalidad: aquella en la que la opinión de los hijos de la autora era contrapuesta al testimonio del compositor cubano Pablo Milanés. Cada uno de ellos daba una visión conforme a sus experiencias o deseos. Antagonismo que la película, sin embargo, atenuaba con pudor.

El retrato fílmico de Chabuca Granda no daba cuenta cabal de la riqueza de un personaje cuya fuerza personal terminaba sofocando e imponiendo una suerte de respeto reverencial en la debutante realizadora.

El estreno de la cinta, en abril de 1990, se frustró por decisión de los exhibidores limeños que se negaron a programar la cinta en sus salas, pese a que contaba con la aprobación de la Comisión de Promoción Cinematográfica y se hallaba expedita para acogerse a los beneficios de la exhibición obligatoria.[19]

* *Ni con Dios ni con el Diablo* fue un "inicio de carrera" más estimulante. Cortometrajista de larga trayectoria, Nilo Pereira del Mar eligió un asunto quemante como tema de su primer film: el relato de la forzada migración hacia Lima que emprendía un joven campesino desplazado, echado, desarraigado de su tierra como consecuencia de la guerra desatada en 1980 por el movimiento subversivo Sendero Luminoso en los Andes peruanos. Jeremías (encarnado por Marino León de la Torre, el niño que dio su figura a *Gregorio*, del Grupo Chaski), como consecuencia de un siniestro presagio y de la incursión de un grupo senderista en su comunidad, se veía obligado a fugar y sobrevivir en Lima, en la que encontraba el infierno que el augur había previsto como escenario de su inevitable fin.

La cinta tenía dos partes netas. La primera, ambientada en una población andina, nos enfrentaba con personajes (los senderistas) y situaciones frecuentes en la realidad peruana de estos años, pero ajenos hasta entonces al cine peruano (*La boca del lobo* nos mostraba las consecuencias de su actuación, sin señalar rostros). Un grupo de miembros del movimiento Sendero Luminoso llegaba a una comunidad para hacer su bárbara "justicia", asesinando a un corrupto comerciante y desarticulando la vida social y económica del lugar. El rito despiadado y farsesco del "juicio popular", la técnica de la "ejecución", la paranoia inculcada en los pobladores al sentirse perseguidos por Dios y por el diablo y con una condena a cuestas, eran informaciones expuestas en un tono distante, que sabía encontrar los detalles burlescos aun en lo trágico de la situación. La escueta presentación de los hechos incorporaba, sin mayores estridencias, el punto de vista definido del realizador sobre las sangrientas circunstancias del relato.

El episodio intermedio de la estancia en el campamento también resultaba logrado, sobre todo por su capacidad para reproducir la atmósfera inclemente del trabajo minero.

En la segunda mitad de la cinta, en cambio, las líneas dramáticas y las motivaciones argumentales se diluían. Una vez que el campesino se transformaba en migrante y las situaciones transcurrían en Lima, la película renunciaba a crecer. Pese a las posibilidades ofrecidas por el guión, que convertía a la historia de Jeremías en un relato de aprendizaje, la puesta en escena apostaba por acumular episodios a cual más desafortunado, y por acentuar el determinismo social de sus personajes. Los policías que daban cumplimiento al designio eran personajes de una pieza, diseñados en el guión de una vez y para siempre. Ello restaba espesor al original planteamiento "trágico": la insoslayable inevitabilidad del *fatum* que había condenado al personaje y que confina a la marginalidad a tantos y tantos migrantes y a los llamados "desplazados", todos

aquellos —casi 300,000 desde 1980— que han sido arrojados de sus tierras por la guerra iniciada por el senderismo. Implacable "destino" social que se pone en escena en el teatro de la urbe.

El humor ligero de las últimas secuencias del filme —con esa reunión caricatural de los jefes de la policía— emparentaba a la película con alguna vertiente de la comedia populista, desviándola de sus iniciales intenciones críticas. Eran puntos a favor del filme el obtener un desempeño verosímil a partir de la neutralidad expresiva del actor Marino León de la Torre y el aprovechar la agresividad y sensualidad de Patricia Cabrera como elementos de comunicación con el público.

Múltiples problemas de producción y luego de exhibición entorpecieron o retrasaron la aparición de estas películas. *Lima 451* y *Ni con Dios ni con el Diablo* culminaron su proceso de post—producción años después de su rodaje. *Chabuca Granda* apenas si se exhibió un par de días en un raleado circuito. Los dueños de las salas, al negarse a admitirla, pusieron en cuestión la vigencia del régimen de exhibición obligatoria.

La Ley de Cine, a fines de los 80, se encontraba exhausta. La vigencia de su régimen de beneficios tributarios había sido prorrogado dos veces, como consecuencia del cumplimiento de sus plazos de caducidad. Pero los síntomas de la ineficiencia del texto legal, desbordado por una realidad económica en crisis aguda y por la quiebra del modelo de desarrollo del gobierno militar que lo impulsó, eran perceptibles sobre todo en la dificultad creciente para hacer cine.

La inexistencia de fuentes seguras y estables de financiamiento frenó impulsos y frustró expectativas. La inversión en la producción de películas fue siempre una actividad de alto riesgo. La debilidad del mercado interno y la dificultad de exportar las cintas nacionales fueron factores disuasivos para el arribo de capitales. Y si ello ya había ocurrido en épocas de estabilidad económica, durante la década de los ochenta, caracterizada por el deterioro de todos los indicadores de la economía peruana, el dinero de los inversionistas se orientó únicamente a actividades que garantizaron una retribución adecuada al riesgo.

La reinversión en la producción cinematográfica de las utilidades generadas por la actividad fílmica debió ser la llave maestra para el despegue del cine peruano, según lo vislumbraron los legisladores del texto de 1972. No obstante, salvo excepciones, las ganancias obtenidas en los años fructuosos de la Ley de Cine —en los tiempos iniciales del cortometraje— se condujeron hacia objetivos distintos y más seguros que la producción de filmes peruanos.

En esas condiciones, los tiempos de la sequía financiera no se hicieron esperar, más aún cuando el Banco Industrial, entidad a la que la ley encomendaba la promoción de la actividad fílmica, no se preocupó en imaginar modalidades alternativas de afianzamiento o caución que permitieran asegurar el retorno del dinero prestado. Ello excluyó del crédito a los cineastas debutantes, los realizadores sin recursos y los directores sin propiedades para hipotecar o prendar.

Sin inversión nacional y con un mercado que empezó a estrecharse de modo alarmante (cierre de salas, declinación de la asistencia), las únicas producciones factibles fueron aquellas en las que concurrieron capitales extranjeros. De las 37 películas nacionales estrenadas entre el 1 de enero de 1980 y diciembre de 1990, 17 fueron coproducciones, la mayoría de las cuales fueron producidas a partir de 1985. Nuestro cine se tornó dependiente de un capital foráneo, sobre todo europeo, justo en el momento en que éste se orientó a apoyar a las producciones fílmicas de los países del Este, de vuelta de la experiencia del "socialismo real", desertando de América Latina, lo que significa que las dificultades y estrecheces pueden acentuarse en los años venideros.

Pero la situación de la economía nacional, inestable desde fines de los años 70, fue también un obstáculo, en algunos casos insalvable, para echar a andar los proyectos. La fragilidad de la moneda, la inflación y el consiguiente incremento diario de los gastos, erosionó todos los presupuestos, agotados casi desde el primer día de rodaje. La inseguridad de llegar a buen puerto fue un factor paralizante y la causa de dilaciones extraordinarias en la producción. El rodaje de *Todas las sangres* fue suspendido y luego reanudado. Rafael Zalvidea estrenó *Lima 451* después de una extenuante labor de acopio de recursos con el fin de poder culminar con el procesado y obtener las copias de exhibición. Similares dificultades enfrentó Nilo Pereira, que estrenó *Ni con Dios ni con el Diablo* luego de conseguir un coproductor que apoyó el proceso final, casi tres años después de su rodaje.

Tampoco fue fácil la relación con los exhibidores. Desde su constitución, el sistema de exhibición obligatoria de cintas nacionales fue visto por los dueños de las salas como una intolerable intromisión del Estado en la libertad de comercio. La potestad del productor de elegir la oportunidad del estreno fue motivo de interminables desavenencias.

Un filme peruano fue siempre una suerte de invitado no deseado, de intruso en un convite donde los participantes compartían una rutina inalterable, impuesta desde fuera. Compromisos de programación previos o expectativas de rendimiento de alguna superproducción, las llamadas *blockbuster*, fueron los factores que debieron sopesar los productores peruanos antes de decidir la oportunidad de ingresar a la cartelera comercial con alguna película nacional.

La creación de un fondo financiero para la producción; la formación de un Consejo de Cinematografía; la incorporación de personas idóneas, provenientes del gremio, en las comisiones encargadas de adoptar las decisiones relativas a la aplicación de la legislación cinematográfica. Tales fueron algunas de las propuestas que los cineastas peruanos formularon como soluciones alternativas a la progresiva inoperancia de la Ley de Cine de 1972. Todas ellas se plasmaron en un Anteproyecto de Ley General de Cinematografía elaborado durante más de un año, entre 1986 y 1987, por una comisión que contó con la representación del Estado, del gremio y del negocio cinematográfico. A diferencia del Decreto Ley No.19327, ese proyecto buscó establecer el marco general de la actividad cinematográfica, incluyendo también normas sobre la distribución y la exhibición.

Pero fue la propuesta de creación del Fondo de la Cinematografía Peruana como entidad autónoma y destinada a invertir en la producción de películas peruanas la que más expectativas suscitó en el gremio.

Pese a haber convocado a la Comisión que redactó el anteproyecto y haber comprometido en forma pública su apoyo a la promulgación de la nueva ley, el Partido Aprista culminó su gobierno en 1990 sin que la esperada norma terminara su tránsito por el Poder Legislativo. Los cineastas se volcaron entonces a lograr los acuerdos indispensables en el parlamento sin mayorías partidarias que se formó en las elecciones de 1990, para obtener el ordenamiento legal que les permitirá trabajar sin sobresaltos.

Sin embargo, el "Golpe de Estado" propiciado por Alberto Fujimori, jefe del Poder Ejecutivo, en abril de 1992, puso todos esos esfuerzos entre paréntesis.

# Notas

1 La necesidad de una ley de fomento a la producción cinematográfica se empieza a vislumbrar y debatir desde los años 30, pero en 1950 la propuesta adquirió forma orgánica, cuando un grupo de empresarios formó un Comité Pro Industria Cinematográfica, impulsado por el arquitecto Emilio Hart Terré. Sus gestiones, sin embargo, no tuvieron continuidad.

2 Agradecimiento del Ministro de Industria Alberto Jiménez de Lucio en reunión que le ofreció la Asociación de Productores Cinematográficos en el Hotel Crillón de Lima, el 29 de mayo de 1972. Consignado en *Nueva Semana Cinematográfica* No. 61, de junio de 1972.

3 A diferencia de lo ocurrido en los años setenta, en los que se produjo un boom del corto promovido por la Ley de Cine, durante los años sesenta la producción de cortometrajes fue reducida y, en casi todos los casos, el impulso para su realización provino de iniciativas institucionales. Así, bajo la denominación genérica del noticiario *Sucesos peruanos*, la empresa de Franklin Urteaga Cazorla produjo cortos de encargo como *Piura* (1962); *Puertos hacia el mar* (1962); *Cajamarca, tierra del sol* (1962); *Siderúrgica de Chimbote* (1963); *Historia del papel* (1963); *La era del jet* (1963); *Cachimayo* (1965); *Atlántida* (1966); *Lima 66* (1966); *Visión de un pionero* (1968); *En el corazón de la tierra* (1968); *Desafío al mar* (1969); *La ciudad, la mina y el tajo* (1969). Por su parte, Wenceslao Molina filmó *Ayacucho y la Semana Santa*, Teófilo Hinostroza hizo *Tinyakuy*, el boliviano Jorge Ruiz, con la colaboración de Luis Figueroa y Nicolás Smolij, realizó *Las Fuerzas Armadas en el desarrollo; Titicaca* y *Semana Santa en Ayacucho*. Jorge Volkert dirigió *Forjadores del mañana*, sobre la Universidad Nacional de Ingeniería, y *Agua*, y Pedro Novak filmó *A los chicos de Cocachacra*. Emil Willimetz hizo *Ciudadanos del mañana* y Franco Bernetti, *Perú produce* y *Por un Perú mejor*.

Por iniciativa del organismo gubernamental Cooperación Popular Luis Garrido Lecca dirigió los cortos *Pueblos olvidados* y *Pueblo en marcha*, esta última en colaboración con Pablo Guevara que, a su vez, realizó *Semilla*.

Ed Movius hizo una serie de documentales turísticos sobre el Perú para la International Petroleum Company, mientras Rómulo Rubatto filmó *Artesanías del Cusco* y *Festivales de Lima*.

Vlado Radovich hizo dos cortos, *El plebeyo* y *Encuentro en octubre*, con pretensiones dramáticas. Felipe Buendía, a su turno, hizo, en 16 mm, *Las carcochas*, pródiga en toques surrealistas. Más logrados fueron *Así se hizo La muralla verde*, un reportaje sobre el rodaje de la cinta de Armando Robles Godoy realizado por Nora de Izcue, y *Realidad I*, trabajo práctico de un grupo de alumnos del Programa de Cine de la Universidad de Lima, entre los que se encontraban Leonidas Zegarra Uceda y José Bendezú Arroyo, bajo conducción de Manuel Chambi. Bendezú Arroyo, a su turno, hizo *Lima, Siglo XX*.

Por otra parte, los noticiarios en el Perú, siempre tan apegados a dar cuenta de fastos, pompas y obras de sucesivos gobiernos, fueran estos de jure o de facto, se convirtieron en una presencia constante a partir de los años 70. El noticiario *Nuevo Perú* de la agencia estatal Esi Perú fue el encargado de diseñar la "historia oficial" de la llamada Revolución Peruana en sus años de mayor efervescencia, los de la etapa del gobierno del General Velasco. A partir de 1980, el *Noticiario Andino* hizo las veces del anterior. Desde 1974, la empresa privada Lima Films editó su informativo cuya realización se prolongó hasta 1977. La empresa Filmaciones Pueblo también produjo, aunque por un breve período el *Noticiario Actualidad*. El *Noticiario Cultural Vicus*, realizado por Silvia Kantor (Buenos Aires, Argentina, 1953), ofreció un mejor acabado y un acercamiento serio a los hechos y personajes de la vida cultural peruana que reseñaba en cada una de sus ediciones.

4 El argentino Bernardo Arias se inició en la realización con *Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra*. Hasta entonces había oficiado de asistente, en Argentina, entre otros, de Simón Feldman (*Los de la mesa 10*, 1960), Manuel Antín (*La cifra impar*, 1961), Kurt Land (*La culpa*, 1968; *El sátiro*, 1969). Su segundo largo, *El Inquisidor*, también fue realizado en el Perú, en coproducción con Argentina.

5 El argentino Carlos Galletini se inició como asistente de realización. En 1975 filmó el mediometraje *Corazonada*, episodio del largometraje *Las sorpresas*. Luego dirigió varias comedias entre las cuales figuran *Cuatro pícaros bomberos* (1979), *La aventura de los paraguas asesinos* (1979), *Los superagentes contra todos* (1979), *Los superagentes y la gran aventura del oro* (1980). *Compre antes que se acabe* se exhibió en Argentina con el título *Se acabó el curro* (1983).

6 Algunos de los miembros del grupo Liberación sin Rodeos mantuvieron una vinculación posterior con la actividad fílmica. Carlos Ferrand, emigrado a Canadá, dirigió en 1989 su primer largometraje *Cuervo*, filmada para la televisión canadiense. Por su parte, Pedro Neyra realizó en 1989 un logrado video, *Hilacha*.

7 Nora de Izcue se mostró interesada por indagar los modos en que la condición femenina se expresa cuando median circunstancias económicas adversas o en comunidades culturales marginales o que se desarrollan aisladas del resto del país. La historia de la liberación de Nexi, poseída por las alucinaciones de los "yacurunas"

maléficos que viven en los ríos de la amazonia, que era parte de la anécdota narrada en *El viento del ayahuasca*, se reformuló en la visión admirativa de la fortaleza y vitalidad de Cecilia Cartagena, la protagonista negra de la semblanza documental *Color de mujer* (1990), mediometraje filmado en el Caserío El Guayabo, en Chincha.

8 Declaraciones publicadas en "Encuentro con Federico García", en *Hablemos de Cine* No. 75, Lima, mayo de 1982.

9 El sacerdote José Luis Rouillón, estudioso también de la obra de José María Arguedas, realizó numerosos cortometrajes, entre los que se cuentan su serie dedicada a la infancia de Arguedas, integrada por *Realidad y mito, La fuga, El ayllu, El arpa, Los cerros*. También dirigió *Por una iglesia aymara, Una casa comunal, San Isidro y el zorro, San Pedrito, Dios habla en quechua*, etc.

10 Entre los cortos realizados por Marianne Eyde figuran: *Los motilones lamistas, Ingenio y naturaleza, El violinista, Diálogo musical, El toro de don Samuel.*

11 Jorge Reyes (1938) realizó estudios de Teatro en Italia y de Historia en París. En Francia realizó dos cortos, *La llamada* (1967) y *Sin comentarios* (1968). Entre 1971 y 1974 radicó en Chile donde realizó dos largometrajes documentales sobre el gobierno de Unidad Popular presidido por Salvador Allende, *Una vez una esperanza atravesó los campos y las ciudades* (1971) y *Avenida de las Américas* (1973). En Perú fundó la empresa Bruma Films y realizó algunos cortometrajes como *Teatro de la calle* (en colaboración), *Los pioneros, Felipe de los pobres, Todo arte o voz genial viene del pueblo o va hacia él, Tiempos.*

12 Michel Gómez Zanoli realizó para la televisión europea las siguientes películas: *Expedition Apucatinti* (Fundation Ligabue, Venecia, 1980), *Jacques Bral* (FR3 TV Francia, 1980), *Huaqueros — Caballo rojo* (Televisión belga y suiza, 1983—84), *Sendero de violencia* (TV belga y FR3 Francia, 1985), *Elecciones presidenciales* (FR3 Francia, 1985).

13 Felipe Degregori (Lima, 1954) estudió cine en Moscú. Realizó algunos cortometrajes como *Daniel A. Carrión* (codirigida con Francisco Adrianzén, 1977), *El día de mi suerte* (1978), *Para el día en que muera*. Intervino como productor asociado en *La boca del lobo* y *Caídos del cielo* de Francisco Lombardi.

14 Tanto Carlos Barrios Porras como Efraín Aguilar provienen de la TV. El primero es un técnico y productor televisivo de experiencia que prolongó el ejercicio de su oficio en *Los 7 pecados capitales y mucho más*, grabada en video según todas las convenciones de la comedia de sketchs de la TV y adecuado a las exigencias del productor Leonidas Zegarra, realizador de *De nuevo a la vida*. El comediante Efraín Aguilar impuso el personaje "Betito" en espectáculos de café teatro y shows televisivos. Su rol como director de *Fantasías* se redujo a valorizar el papel y la imagen del protagonista Adolfo Chuiman, otro comediante de la TV, mucho más popular que Aguilar. La influencia de los productores Leonidas Zegarra en *Los 7 pecados capitales y mucho más* y Bernardo Batievski, fallecido en 1992, en *Fantasías* fueron determinantes en los resultados de las cintas.

15 Otros realizadores de cortometrajes que lograron hacer cintas personales o diferenciadas o superiores al promedio, con indicación de algunos de sus títulos, fueron Mario Acha (*El mito de Inkari, Mi dulce amiga, No al reino de los vientos, Los primeros especialistas*); Juan M. Bullitta (*Correo central, Zoológico, La edad eterna,* hecha en colaboración con Giovanna Pollarollo); Federico de Cárdenas (Lima, 1943, *Valdelomar, Aquí vivieron, Alfonso da Silva*); María Esther Palant (Buenos Aires, Argentina, 1932, *Combate del 2 de Mayo, Mates burilados, Sabogal grabador, Ricardo Palma, Cántico de color y luz, Enrique Camino Brent, Evocación de Mariano Melgar, Cristina Gálvez escultora, José Sabogal*); Nilo Pereira del Mar (la serie *César Vallejo,* compuesta por tres episodios: *I Trujillo, II Lima, III París, Mamacha Candelaria, Agonía de un siglo, Juglares del siglo XX);* Rodolfo Pereyra *(El Rey de las azoteas, Taxi*); Mario Pozzi Escot (*Baila negro, Augusto Ascuez y Tilsa, Mito del ojo de la luna*); Mario Tejada Toledo (*Las voces del Señor, Del mono al hombre*); Fausto Espinoza (*Corpus, Hombres de madera, José Gabriel en la pintura popular, Cusco*).

16 En los años sesenta, el descenso del público asistente a las salas de Lima fue notorio. Entre 1964 y 1968, el cine perdió, en cifras consolidadas, 4'451,539 espectadores. En 1964 acudieron a los cines de Lima (Cercado), 10'396,523 espectadores. En 1968, lo hicieron sólo 8'659,115. Lo mismo ocurrió en todos los distritos de Lima (salvo en Miraflores donde se registró un incremento de 55,146 espectadores en el período) y la provincia del Callao, donde descendió de 2'256,772 a 1'423,573 espectadores. Si bien la asistencia mejoró en los años 70, la depresión económica de los 80 e inicios de los 90, pese al aumento explosivo de la población de la capital, mantuvo las cifras de asistencia en niveles bajos. Cifras consignadas en la publicación gremial *Semana cinematográfica* y *Nueva semana cinematográfica*.

17 En *Cahiers du Cinema* No. 334/335, París, abril de 1982.

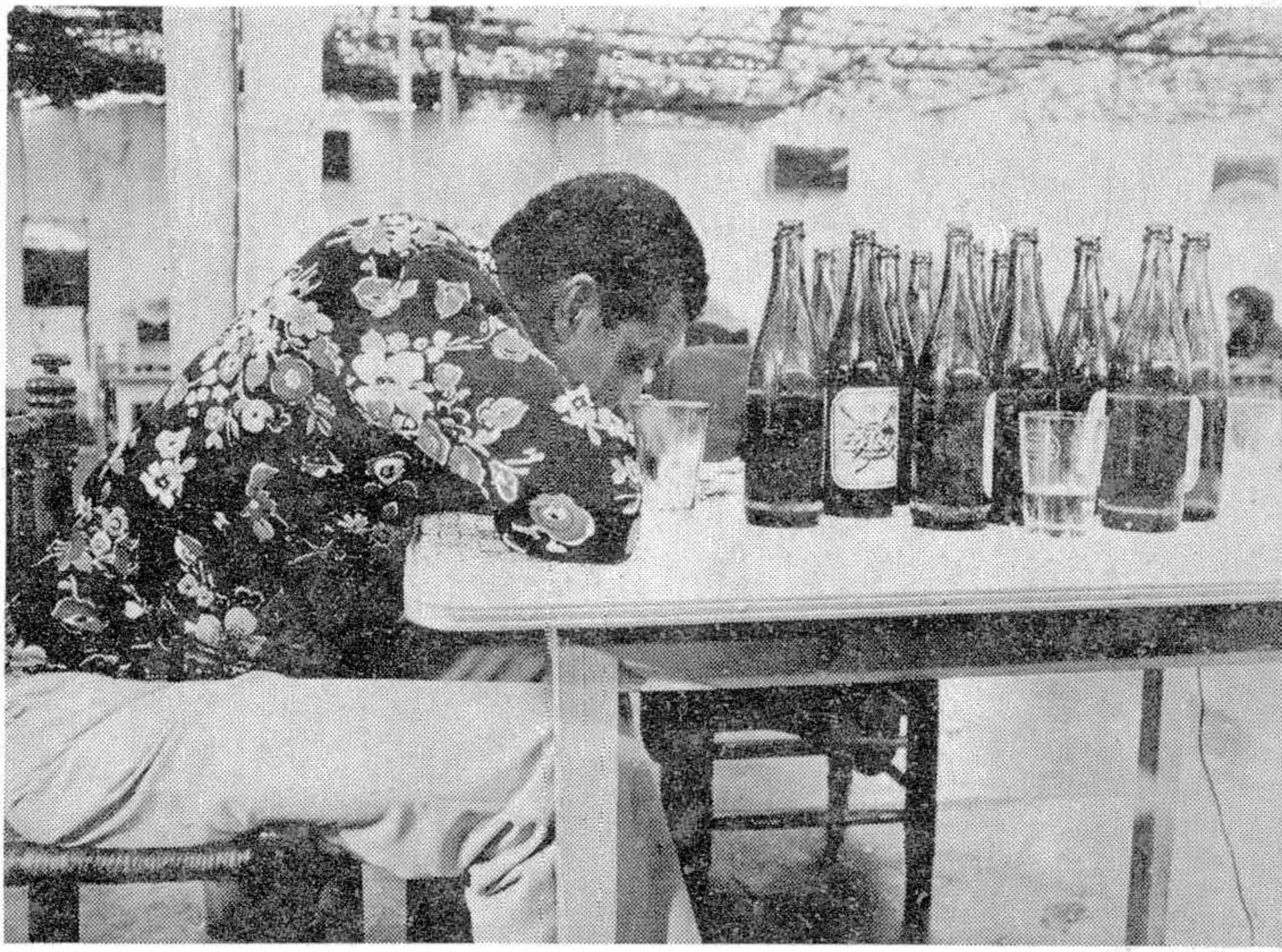
18 Un hecho saltante en el desarrollo del negocio cinematográfico durante este período fue la formación, el 10 de julio de 1965, de la Corporación Nacional de Exhibidores Cinematográficos.

Hasta entonces, los propietarios de las salas habían estado agrupados en la Asociación de Exhibidores, fundada en 1932. Con el paso de los años y las mutaciones del negocio, la Asociación perdió representatividad. La dilatada presidencia de Luis Polo, propietario de algunas salas de segunda, como el Cinelandia de Barrios Altos y el Rex del Callao, deterioró las relaciones de la Asociación con los propietarios de cines de construcción moderna o ubicados en barrios emergentes, casi todos vinculados en el trato comercial con las principales empresas norteamericanas de distribución. Ellos recelaban de la Asociación, a la que atribuían asumir la defensa de las salas de barrio, descuidando la labor gremial en beneficio de todos los integrantes de la entidad.

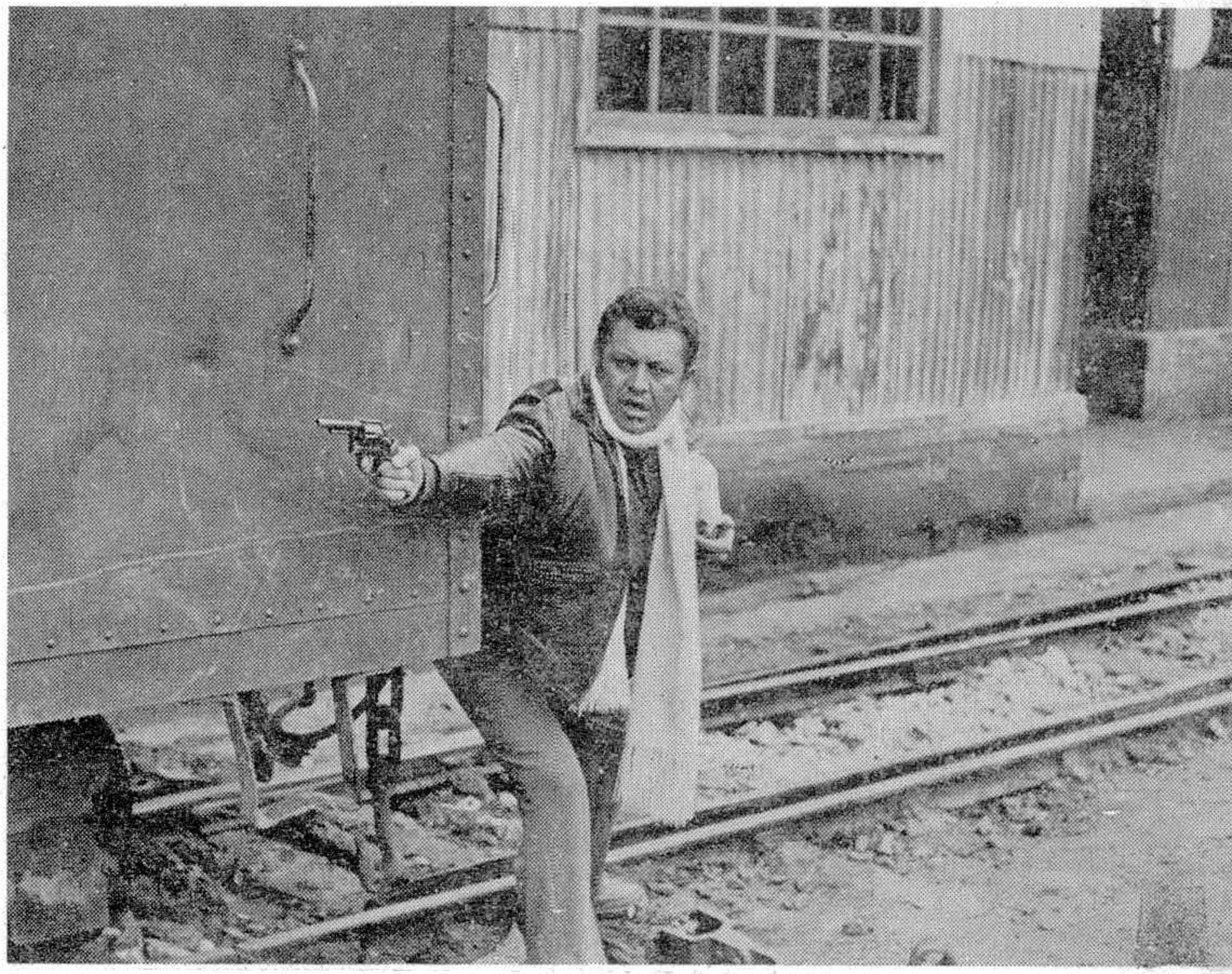
César Cavallero, de la Empresa de Teatros y Cinemas, Fernando Palomino de Dicine Perú, propietario entonces de los cines Biarritz y Le París, José Bolívar y Francisco Martínez, del cine Alcázar, fueron los impulsores de la nueva institución, que pronto atrajo y logró la afiliación de la mayoría de salas del país.

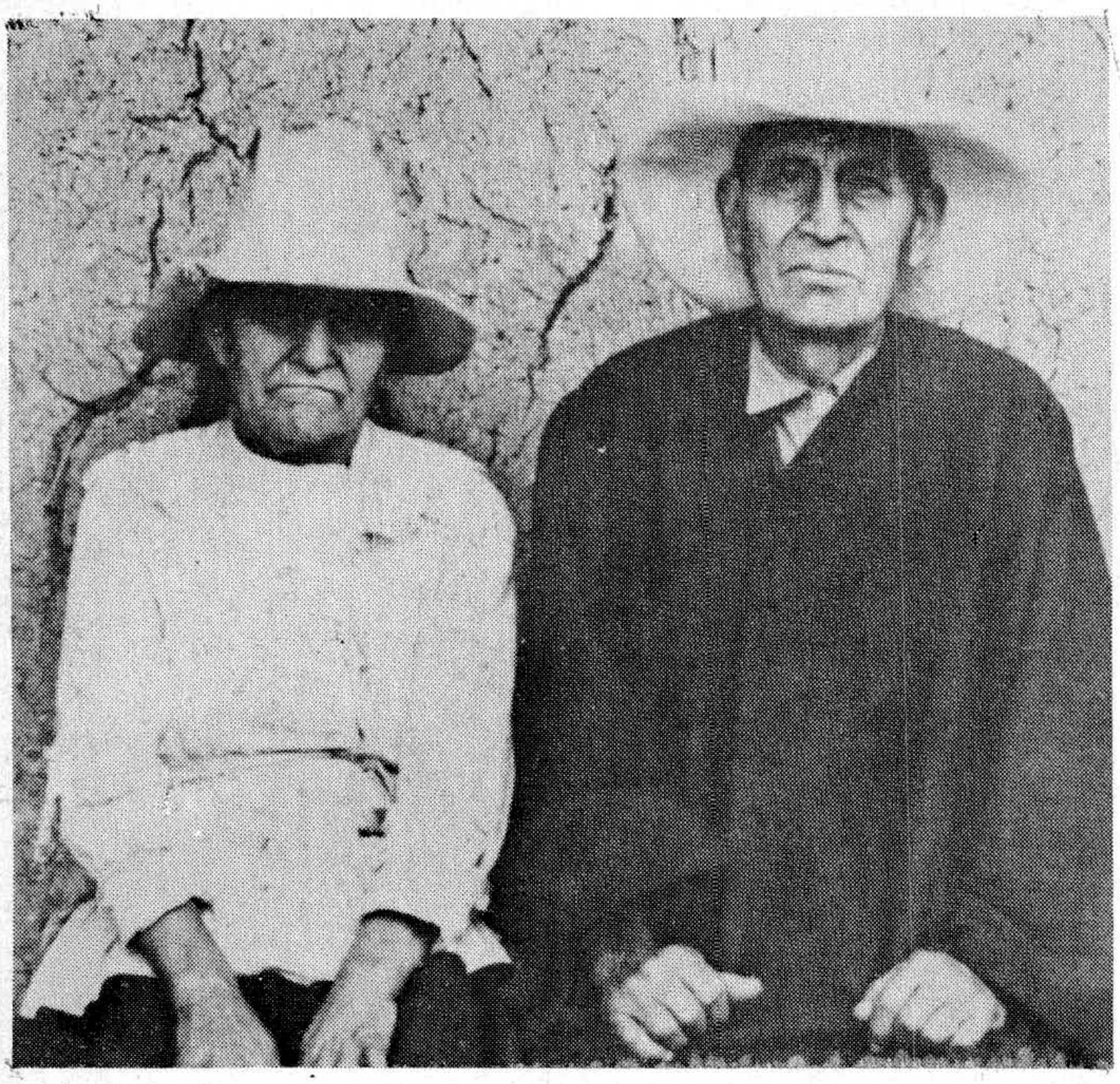
19 *Chabuca Granda... Confidencias* fue el tercer largo documental que se acogió, desde los años 70, a algún régimen de beneficio a la producción cinematográfica. Por coincidencia —o acaso como síntoma de las preferencias del público— los tres obtuvieron una magra acogida. El primero fue *Por las tierras de Tupac Amaru* (1972), realizado por un equipo soviético encabezado por Vladen Propzkin y cuya presentación como coproducción acogida al régimen de exhibiciones de la ley 13936 sólo pudo entenderse como consecuencia de su visión más bien complaciente con las obras y empeños del régimen militar de entonces. El segundo, *La nave de los brujos* (1977), dirigido por un solvente fotógrafo y camarógrafo, Jorge Volkert (1938—1991), era un esotérico recorrido por ruinas prehispánicas que causó estallidos de aburrimiento y luego de ira entre los escasos espectadores que logró convocar a los cines.

El cine de episodios: *Cuentos inmorales*



*Abisa a los compañeros* de Felipe Degregori





*Los perros hambrientos*
de
Luis Figueroa

*El caso Huayanay:: Testimonio de parte*
de Federico García



*La familia Orozco* de Jorge Reye



*Los ronderos* de Marianne Eyde

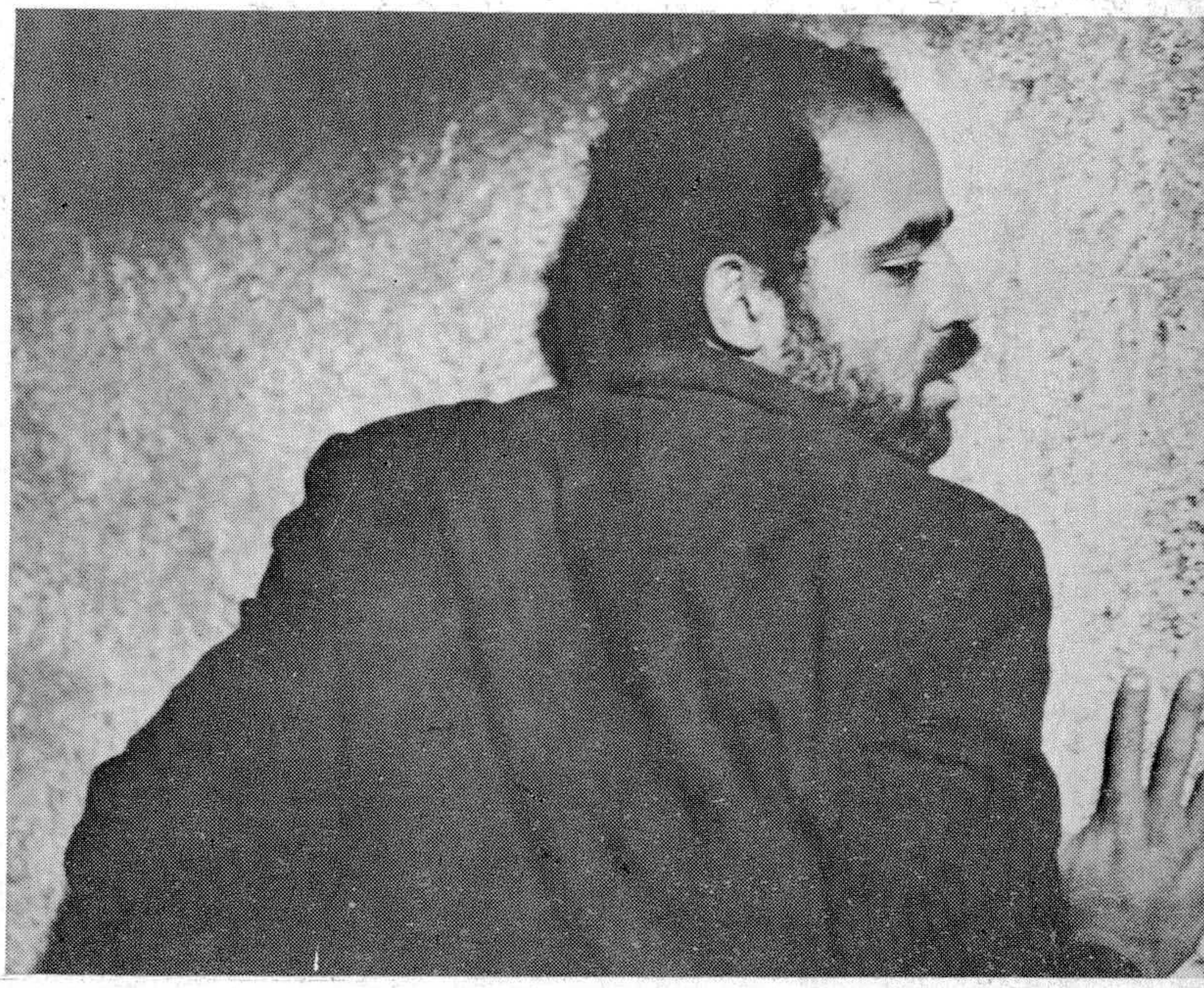


La historia adusta: *Melgar, el poeta insurgente* de Federico García





*Caídos del cielo*
de
Francisco Lombardi



*Tuerte*
*l*
*manecer*
*e*
*rancisco*
*ombardi*



*Juliana*
del Grupo Chaski



*Gregorio*
del Grupo Chaski




▲ *Ojos de perro*
de Alberto Durand

Chabuca Granda:

▼
*Confidencias* de Martha Luna



UNIVERSIDAD
BIBLIOTECA
DE LIMA

# Colofón

La del cine en el Perú, fue siempre una historia crítica. La inestabilidad de la crisis fue la condición habitual y el estado natural en todas y cada una de las etapas de su intermitente existencia.

Crisis del año 1930, reflejo del desequilibrio internacional de 1929 y de la llegada del sonoro, que modificó de golpe las técnicas de rodaje tradicionales, frustrando el impulso precoz de la actividad del Alberto Santana. Crisis del año 1940, provocada por la Segunda Guerra Mundial y la repentina concurrencia de los cines de habla hispana, en especial del mexicano que terminó con la experiencia del "populismo" fervoroso del cine "criollo". Crisis permanente hasta 1972, en que se dictó la Ley de Cine que inauguró un período de crecimiento y, paradójicamente, de crisis, una vez más.

¿Existe futuro para nuestro cine? No es posible predecirlo hoy, cuando el país asiste al derrumbe de la institucionalidad constitucional y el conjunto social luce fracturas que llevan a muchos observadores a preguntarse con preocupación por la viabilidad del Perú como Nación.

No obstante, el futuro dependerá de múltiples factores y de la ocurrencia de otras tantas condiciones. Por ejemplo, de que se revierta la creciente deserción del público de las salas de cine, convertidas en espacios del desinterés público. Pero también de que los cineastas puedan obtener fuentes financieras seguras y diversas, que impidan que la producción esté supeditada de modo permanente al azar del dinero que llega o se ausenta cuando nadie lo tiene previsto. La dependencia creciente del cine peruano de aquellos capitales europeos que ahora se dirigen a fortalecer las quebradizas de Europa del Este, no es en esta época una alternativa oportuna.

Dependerá igualmente de que se pueda obtener del Estado el reconocimiento de determinados derechos mínimos de un ciudadano que quiera expresarse a través del cine. Por ejemplo, el derecho a que su película pueda ser exhibida en las pantallas del país sin las cortapisas que constituyen la compleja maraña de obstáculos con que se protege la distribución del cine norteamericano. Y desear esto no es señal de mentalidad mercantilista o "proteccionista". Es el reclamo elemental que exige que una cinta pueda ser vista al menos en su mercado natural, que es el de su propio país.

Influirá también el que se permita el acceso a la producción a los más jóvenes, a los que no cuentan con medios y garantías suficientes o a los mejores y más destacados. La creación de una fuente financiera para la producción conformada por una porción del dinero que genera la comercialización del cine extranjero –no del exhausto Tesoro Público– podría permitir eso. Un fondo financiero que, por cierto, no dilapide, derroche o malverse sus recursos, sino que sepa apoyar, complementar, mejorar la inversión privada de riesgo y premiar el talento.

Fondo cuya existencia dependerá de la decisión del Estado, capaz de dar consistencia legal a un proyecto como ese. Pero hay muchas razones para ser escépticos al respecto.

Los vientos liberales que agitan a las decisiones políticas de estos tiempos no permiten que las propuestas de promoción cultural se arraiguen. La situación de un Estado empobrecido como el peruano, y de vuelta de sucesivas y calamitosas experiencias "intervencionistas" o "desarrollistas", tampoco permiten abrigar esperanzas sobre la adopción de políticas de fomento a la producción. Y es que son pocos los favores que el cine puede hacerle hoy al Estado.

En el Perú, detrás de cada gesto de apoyo a la producción fílmica existió el interés oficial de aprovechar el poder de difusión o de convocatoria del medio. En 1940, el Estado vio en el cine una pieza básica en el proyecto de industrialización o modernización del país; en 1942, los noticiarios o cortometrajes debieron dar cuenta de los logros de la actividad estatal, debidamente inventariados por el Ministerio de Gobierno, al que se confió la administración de la política de promoción fílmica; en el Decreto Ley de 1972, el cine debía abocarse a ofrecer la visión apologética del protagonismo nacionalista y "revolucionario" de las Fuerzas Armadas gobernantes.

Al asediado Estado peruano de 1992 parece no importarle la imagen que puede dar el cine de su existencia y de sus obras. Más aún cuando la institución cine ha sido desplazada del centro del imaginario social por la imagen electrónica o electromagnética, que cautiva a los más vastos auditorios.

El cine ya no es lo que era— al menos en países como el nuestro — y las legislaciones cinematográficas no volverán a ser los textos de carácter imperativo y de obligatorio cumplimiento destinados a mover una industria deseada y prioritaria.

Pero no sólo hay cortapisas de orden económico que vencer; también hay dificultades de expresión.

Hacer cine en el Perú es también realizar un esfuerzo por seducir al público, por movilizarle e interesarle en un discurso que compite con otros venidos de fuera, y que siguen pautas de comunicación probadas en otros mercados. Cada vez es más notorio que los patrones de comunicación que el cine acuñó desde el inicio de su tradición narrativa atraviesan una crisis de relación con sus destinatarios. La imagen centrífuga de la televisión y el video ha impuesto el peso de su presencia.

Está en las manos de los cineastas de mañana — de Aldo Salvini, Edgardo Guerra, Augusto Cabada, Rosa María Alvarez Gil, Danny Gavidia. Martha Luna, Francisco Adrianzen, entre otros a los que espera la realización del largo argumental— seguir intentando el difícil empeño del cine en el Perú. Cuentan con una ventaja comparativa: la de trabajar con ese paradójico acicate para la creación que es la tensión que trae consigo la crisis.

*Mayo de 1992*

# Anexos

# Los largometrajes peruanos : fichas técnicas

## I. Período mudo

*Camino de la venganza*

Dir: Luis Ugarte. Prod: Lima Films. Int: Teresa Rada, Gloria Cisneros, Narciso Rada, Alfredo Terry. Foto: Luis Ugarte. Teatro Forero. 26 de julio de 1922.

*Luis Pardo*

Dir: Enrique Cornejo Villanueva, según historia suya. Prod: Villanueva Film. Int: Teresa Arce, Enrique Cornejo Villanueva, Carmela Cáceres, Sara Wernicke, Enrique Murillo, Federico de las Casas, Rafael Villanueva, Ernesto Otero, Vicente Nadal, César Cavero. Foto: Pedro Sambarino. Cine: Excelsior. 12 de octubre de 1927.

*La Perricholi*

Dir: Enzo Longhi, basada en una historia de Carlos Gabriel Saco. Prod: Cinematográfica Peruana. Int: Carmen Montoya, Enzo Longhi, Alejandro García Monterroso, Teresa Balda, Pedro Ureta, Carlota Ureta, Leonardo Arrieta, Alfredo Hernández, María Mille, Antonia Puro, Hermanas Sánchez Osorio, Pepe Carreras, Luis Canessa, Melchor Jambrina. Foto: Luis Scaglione y Guillermo Garland. Cine: Colón. 13 de setiembre de 1928. Reestrenada en el Cine Campoamor el 22 de julio de 1932.

*La conquista de la selva*

Documental filmado por los Padres Misioneros Descalzos. Cine: Excelsior. 22 de mayo de 1929.

*Como Chaplin*

Dir: Alberto Santana, según historia suya. Prod: Patria Film. Int: Rodolfo Areu, Tula John, Fernanda Areu, Luis Depretty, Angel Kaminsky. Foto: Pedro Burbank. Teatro: Leguía. 25 de octubre de 1929.

*Los abismos de la vida.*

Dir: Alberto Santana. Arg. Julio Alfonso Hernández. Prod: Perú Film, Stefanía Socha. Teatro: Leguía. 31 de octubre de 1929.

*Machu Picchu*

Documental. Dir: Enzo Longhi. Prod: Guillermo Torres La Torre. Foto: Enzo Longhi. Teatro: Municipal. 5 de diciembre de 1929.

*Mientras Lima duerme*

Dir: Alberto Santana, según historia suya. Prod: Patria Film. Int: Pia Findelberg, Max Serrano, Rita Nandi, Leonardo Reyes, Mery Nelson, Angel Musseto. Foto: Pedro Burbank. Teatro: Princesa. 9 de enero de 1930.

*El carnaval del amor*

Dir: Pedro Sambarino. Arg: Angela Ramos de Rotalde. Prod: Rímac Film Cinematográfica Peruana. Int: Mauro Dauro, María Ruiz, Leonardo Arrieta, José Luis Romero, Ana Valle, Laura Chiarini. Foto: Pedro Sambarino. Teatro: Colón. 9 de febrero de 1930.

*Alma peruana*

Dir: Alberto Santana, según historia suya. Prod: Patria Film. Int: Pía Findelberg, Max Serrano, Perla Foucard, Mario Mussetto, Marcela Lloyd, Max Dittmer, Carla Dittmer, Manuel Trullen. Cine: Excelsior. 10 de abril de 1930.

*La ultima lagrima*

Dir: Florentino Iglesias. Prod: Gloria Film. Int: Carmen Toledo, Mario Mussetto, Florentino Iglesias, Tula Alzamora. Cine: Iris. 11 de mayo de 1930.

*Las chicas del Jiron de la Unión*

Dir: Alberto Santana, según argumento suyo. Prod: Patria Film. Int: Olga Ortega, José Zavala, Jorge Plascencia, Ena Souza, Max Serrano. Cine: Unión. 27 de junio de 1930.

*La banda del Zorro*

Dir: Mario Musseto. Prod: Sociedad Nacional Productora de Películas. Int: Blanca Alzamora, C.A. Stagnaro, Emilio Reves, Leonardo Reyes F., Tula Alzamora, Mario Musseto, R. Prado. Foto: Pedro Burbank. Metraje: 1800 metros. Cine: Teatro Lima. 5 de agosto de 1930.

*La huérfana de Ate*

Dir: Luis Alvarez Herve, basada en el relato de Ricardo Rossell. Prod: Alba Film. Int: Carmen Pardo, Alfredo Arroyo, Pepe Zavala, Laura Dubois, Max Serrano, Josué Balarezo. Cine: Capitol. 17 de setiembre de 1930.

*Dios, hombre y Satanás*

Dir: Miguel Metzguer. Prod: Lux Film. Int: Mario Mussetto, Blanca Alzamora, José Iachetti, Paquita Sodovil, Carlos Stagnaro, Rosa Rossi. Foto: Miguel Metzguer. Dec: José Pacheco Ochoa. Cine: Imperio. 29 de noviembre de 1930.

*Bajo el cielo peruano*

Dir. Guillermo Garland. Cine: San Martín. 24 de diciembre de 1931. Sin otras informaciones.

*Yo perdí mi corazon en Lima*

Dir: Alberto Santana. Prod: Patria Film. Int: Enrique Besada, Rosa Elvira Figueroa, Angélica Miró Quesada, María de Villanueva, Sara de Llop, Mercedes de Porras, Hortensia Pardo, Marjorie Evans, Julia Campos, Eduardo Claphan, Raúl Dianderas, Julio Farfán. Foto: Manuel Trullen. Teatro: Segura. 13 de junio de 1933.

*¿Cómo serán vuestros hijos?*

Dir: Alberto Santana. Prod: Lux Film. Foto: Manuel Trullen. Teatro: Municipal, en exhibiciones toleradas sólo para hombres. 9 de febrero de 1934.

## II. Período sonoro

*Resaca*

Dir: Alberto Santana. Prod: Cinematográfica Huascarán, Estudios Cinematográficos Nacionales. Int: Inés Torres, Enrique Besada, Angel Hernández, Manuel Trullen, Ismael Cavero, Ricardo Amestoy, Oscar Lescano, María Roberts, Margot Louis, K.O. Brisset, Max Aguirre, Alberto Icochea, Alberto Reyes. Foto: Manuel Trullen. Sincronización Musical: Narciso Rada Palacios. Sistema Sonoro: Countersound Film Rada. 1916 metros. Teatro: Segura. 1 de julio de 1934.

*Cosas de la vida*

Dir: Roberto Ch. Derteano en colaboración con César Solari. Prod: Inti Sono Films, Federico Tong. Int: Carlos Revolledo, Ernestina Zamorano, Arturo Castillo. Sonido: Francisco Diumenjo. Sonorizada. Cines: Delicias, Alfonso XIII del Callao. 20 de setiembre de 1934.

*Bajo el sol de Loreto*

Dir: Antonio Wong Rengifo, según historia suya. Foto: Antonio Wong Rengifo. 2500 metros. Filmada en Iquitos. Cines: Alhambra y Bolognesi de Iquitos. 1936.

*Buscando olvido*

Dir: Sigifredo Salas en colaboración con Armando Guerrini. Prod: Cinematográfica Heraldo, Francisco Diumenjo. Int: Amelia Altabas, Alejo López, Alejandro Valle. Foto: Manuel Trullen. Sonido Optico: Francisco Diumenjo. Cines: Delicias, Folie Rouge. 25 de julio de 1936.

*La bailarina loca*

Dir: Ricardo Villarán, según historia suya. Prod: Amauta Films. Int: Carmen Pradillo, Pepe Soria, Alejo López, Mary López, Conjunto Típico de Niños Medina. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Edición: Sigifredo Salas. Escenografía: Alejandro Oyanguren. Cines: Capitol, Astral, Apolo, Lux, Royal, Esmeralda. 13 de agosto de 1937.

*Sangre de selva*

Dir: Ricardo Villarán, según guión propio basado en el cuento "Chico a chico...: y revienta" de Mario Herrera Gray. Prod: Amauta Films. Int: Carmen Pradillo, Alejo López, Arturo Castillo, Lila Cobo, Blanca Rowlands. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Música: Daniel Alomía Robles. Filmada en la región del río Perené. Cines: Ritz, Astral, Lima, Olimpo, Petit Thouars, Ricardo Palma, Alhambra, Grau, Rialto, Mazzi. 29 de octubre de 1937.

*De doble filo*

Dir: Ricardo Villarán, según historia suya. Prod: Amauta Films. Int: Carmen Pradillo, Pepe Soria, Arturo Castillo, Alejo López, José Luis Romero, Lila Cobo, Antonia Puro. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Escenografía: Alejandro Oyanguren. Cines: Astral, Grau, Apolo, República, Rialto, Leuro, Alhambra, Zenith. 30 de diciembre de 1937.

— *Su último adiós*

Dir: Sigifredo Salas. Prod: Cinematográfica Heraldo. Int: Emilia Altabas, Alejandro Valle, Rogelio Hernández, Antonia Puro, Armando Guerrini, Blanca Sequeda, Juan Santos, Lila Cobo. Foto: Manuel Trullen. Cines: Grau, Mazzi, Astral, Rialto, Olimpo. 21 de enero de 1938.

*Melodía andina*

Probable documental. Cines: Alfa, Continental. 5 de febrero de 1938. No se han obtenido otras informaciones.

- *La falsa huella*

Dir: Ricardo Villarán, según historia suya. Prod: Amauta Films. Int: Silvia Villalaz, Anita Villalaz, César Loli, Pepe Soria, Elena Flores, José Luis Romero, Juan Santos. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Decorados: Tolsá. Cines: Capitol, Astral, Grau, Olimpo, De Vry, Lima, Mazzi, Leuro, Alhambra, Zenith. 10 de febrero de 1938.

—*De carne somos*

Dir: Sigifredo Salas, según historia suya. Prod: Amauta Films. Int: Trini Delor, José Muñiz, Esperanza Ortiz de Pinedo, Hermanas Gloria, Angélica y Elvira Travesí, Edmundo Moreau, Judith Peter. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Decorados: Alejandro Oyanguren. Cines: Capitol, Astral, Grau, República, Rialto, De Vry, Lima, Mazzi, Olimpo, Alhambra, Leuro, Zenith. 24 de marzo de 1938.

- *El miedo a la vida*

Dir: Ricardo Villarán, según historia suya. Prod: Amauta Films. Int: Ana del Valle, Elvin Flores, José Luis Romero, César Loli, Gloria Travesí, Lila Cobo, Jaime López Raygada, Angela Cobo, Enrique Auriol. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Decorados: Tolsá. Cines: Capitol, Astral, Grau, Rialto, Lima, Mazzi, De Vry, Olimpo, Leuro, Alhambra, Zenith. 21 de abril de 1938.

—*Gallo de mi galpón*

Dir: Sigifredo Salas. Argumento: Francisco Diumenjo. Prod: Amauta Films. Int: Gloria Travesí, Oscar Ortiz de Pinedo, Angelita Travesí (Voz de Jesús Vásquez), José Luis Romero, Esperanza Carrera, J.L. Vergui, Pepe Muñoz, Betty Aranda, Alicia Lizárraga, Joel Bejarano, Lila Cobo, Edmundo Moreau. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Asistente de Dirección: José Luis Romero. Asistente de Cámara: Pedro Valdivieso. Asistente de sonido: Julio Barrionuevo. Laboratorio: Manuel Cáceres. Dirección Musical: Nibaldo Soto Carbajal. Música y Canciones: Pedro Espinel, Felipe Pinglo. Cines: Astral, Capitol, Grau, Lima, Campoamor, Rialto, América, Odeón, Zenith, Alfonso XIII, Petit Thouars. 16 de junio de 1938.

*El destino manda*

Dir: Florentino Iglesias, en colaboración con A. Gómez de La Torre. Argumento: Florentino Iglesias. Prod: Productora Peruana de Películas S.A. (PROPPESA), Teófilo Fiege. Int: Nela Cecchi, Piedad Gutiérrez, Juan Ureta, Tito Ego Aguirre, Armando Padilla, Carlos Arregui, Orquesta Harry's. Foto: Manuel Trullen, Víctor A. León. Cámara: Pedro Burbank. Sonido: Julio Ramos Cabrera. Maquillaje: A. Márquez. Decorados: Acevedo Silva. Director de Set: Alberto Ego Aguirre. Ilustraciones Musicales: Max Morales. Laboratorio: Daniel Carneiro. Cines: Astral, Capitol, Delicias, Rialto, Grau, Campoamor, Folie Rouge, Olimpo, Alameda, De Vry, Alfonso XIII, Zenith. 4 de agosto de 1938.

*El guapo del pueblo*

Dir: Sigifredo Salas. Prod: Amauta Films. Int: Carmen Pradillo, Oscar Ortiz de Pinedo, José Luis Romero, Armando Guerrini, Edmundo Moreau, Jesús Oxley, Julia Serrano, Encarna Muñoz, Carlos Heredia, Carmen Muñoz. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Escenografía: Alejandro Oyanguren. Música: Felipe Pinglo y Nibaldo Soto Carbajal. Cantantes: Jesús Vásquez, Las Peruanitas, Los Garavito, Coros y Conjuntos de Amauta Films. Cines: Capitol, Astral, Grau, Lima, Odeón, Rialto, Petit Thouars, Cinelandia, América, Ricardo Palma, Zenith, Alhambra. 1 de setiembre de 1938.

*El niño de la puna*

Dir: Carlos Artieda. Director Artístico: Leonidas Rivera, según historia suya. Prod: Colonial Films. Int: Carlos Revolledo, Ernestina Zamorano, Pedro Ureta. Foto: Pedro Burbank. Sonido: Pedro Burbank. Cines: Capitol, Iris, Grau, Apolo, Odeón, De Vry, Rialto, Ricardo Palma, Zenith, Alfonso XIII. 29 de setiembre de 1938.

*Corazón de criollo*

Dir: Roberto Ch. Derteano. Argumento: Mario Cornejo. Diálogos: Arturo Bravo Pinto, basado en el vals "El Plebeyo" de Felipe Pinglo Alva. Prod: Productora Peruana de Películas S.A. (PROPPESA). Int: Gloria Travesí, Oswaldo Saravia, Juan Santos, Miguel Márquez, Trío Márquez, García, Barraza, Duo Las Estrellitas. Foto y Sonido: Francisco Diumenjo. Música: Filomeno Ormeño. Cines: Capitol, Iris, Delicias, De Vry, Odeón, Grau, Rialto, Ricardo Palma, Zenith, Alhambra. 27 de octubre de 1938.

— *Palomillas del Rímac*

Dir: Sigifredo Salas. Argumento: Carlos Revolledo. Prod: Amauta Films. Int: María Manuela, Edmundo Moreau, Roque Pasquale, Elvira Flores, J. Ortiz de Pinedo, Esperanza Carrera, Alicia Lizárraga, Jesús Vásquez, Alberto Mecklenburg, Pablo Giannoti. Canciones de Jorge C. Aprile. Foto: Manuel

Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Decorados: Alejandro Oyanguren. Cines: Capitol, Astral, Apolo, Roxy, Arequipa, Grau, Rialto, Odeón, Cinelandia, Leuro, Zenith, Porteño. 1 de diciembre de 1938.

*Santa Rosa de Lima*

Dir: Pepe Muñoz. Prod: Cóndor Pacific Films. Foto: Pedro Burbank. Sonido: Francisco Diumenjo. Música Religiosa de Fondo: R.P. José de Aycua. No se ha obtenido información sobre los intérpretes. Cines: Metropolitan, Capitol, República, Astral, Campoamor, Delicias, Rialto, De Vry, Esmeralda, Marsano, Alhambra. 11 de enero de 1939.

*¡Esa noche tuvo la culpa*

Dir: Ricardo Villarán, según historia suya. Prod: Amauta Films. Int: Carmen Pradillo, Pepe Soria, Armando Guerrini, Ana del Valle, José Luis Romero, Edmundo Moreau, Alejo López. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Música: Nibaldo Soto Carbajal. Cines: Roxy, Apolo, Iris, Grau, Royal, Odeón, Cinemateatro, Petit Thouars, Porteño. 18 de mayo de 1939.

*Padre a la fuerza*

Dir: Roberto Ch. Derteano. Prod: Cosmos. Int: Miguel Márquez, Rosita Belmonte, Alfredo Paredes, Inés Aragón, J. Ortiz de Pinedo. Música: M. de Alvarez. Cines: Astral, Roxy, Delicias, Rialto, Odeón, De Vry, Grau. 15 de junio de 1939.

— *Almas en derrota*

Dir: Sigifredo Salas. Argumento: Francisco Diumenjo. Prod: Amauta Films. Int: Venturita López Piris, Oscar Ortiz de Pinedo, Lila Cobo, Edmundo Moreau, Armando Moreau, José Luis Romero, Rodolfo Minaya, Alicia Lizárraga, Gioconda Cappa, Cristina Benavides, J. Ortiz de Pinedo, Alberto Ego Aguirre, Luis Vergiu. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Asistente de Foto: Pedro Valdivieso. Asistente de Sonido: César Chugo. Música seleccionada y canciones: Nibaldo Soto Carbajal. Cines: Metropolitan, Capitol, Iris, República, Royal, Esmeralda, Petit Thouars, Delicias, Cinemateatro, Porteño. 25 de julio de 1939.

—*Tierra linda*

Dir: Sigifredo Salas. Prod: Amauta Films. Int: Pepe Soria, Gloria Travesí, Antonia Puro, Alex Valle, José Luis Romero, Clarita Ureta, Armando Guerrini, Angelita Cobo, Carlos Heredia. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Asistente de Dirección: José Luis Romero. Asistente de Cámara: Pedro Valdivieso. Asistente de Sonido: Julio Barrionuevo, César Chugo. Laboratorio: Manuel Cáceres. Música: Filomeno Ormeño. Cines: Royal, Apolo, Iris, Porteño, República, Metropolitan, Monumental, Esmeralda, Marsano, Cineteatro. 9 de noviembre de 1939.

*El vértigo de los cóndores*

Dir: Roberto Saa Silva. Argumento: Roberto Saa Silva. Prod: Ollanta Film. Int: Dalia Iñíguez, Oscar Ortiz de Pinedo, Juan Pulido, J. Ortiz de Pinedo. Foto y Sonido: Francisco Diumenjo. Música: Carlos Sánchez Málaga. Piezas Seleccionadas de Daniel Alomía Robles, Manuel Aguirre, Oscar González, Roberto Carpio. Cines: Metropolitan, Astral, Capitol, Delicias, Rialto, América, Esmeralda, Petit Thouars, Marsano. 15 de diciembre de 1939.

*Los conflictos de Cordero*

Dir: Sigifredo Salas. Prod: Amauta Films. Int: Alex Valle, Antonia Puro, Lila Cobo, Pedro Ureta, Juan Santos, Angelita Cobo, Hermanas Travesí. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Escenografía: Alejandro Oyanguren. Cines: Apolo, Iris, Monumental, Grau, Roxy, Lux, Alhambra, Marsano, San Isidro, Cineteatro. 11 de abril de 1940.

*Barco sin rumbo*

Dir: Sigifredo Salas. Argumento: Hermanos Barreto, según historia denominada Mar Brava. Diálogos: Benjamín Núñez. Prod: Amauta Films. Int: José Muñiz, Oscar Ortiz de Pinedo, Elvira Travesí, Armando Guerrini, Edmundo Moreau, Alicia Lizárraga, Alejo López, Nora Guzmán, Ricardo Carenzo, José Luis Romero, Luis Alberto Ego Aguirre, César Tucci, Fernández Navarro. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Francisco Diumenjo. Asistente de Dirección: José Luis Romero. Asistente de Cámara: Pedro Valdivieso. Asistente de Sonido: Julio Barrionuevo. Música y canciones: Enrique Jimeno. Cines: Monumental, Apolo, Iris, Roxy, Grau, Royal, Lux, San Isidro, Marsano. 31 de octubre de 1940.

*La vida del cadete peruano*

Dir: Kurt Hermann. Documental. Prod: Laboratorio Cinematográfico Heraldo. Argumento: Comandante Capella. Foto: Manuel Trullen, Pedro Valdivieso. 1942.

*Penas de amor*

Dir: Ricardo Villarán, según historia suya. Prod: Producciones Huascarán Ltda. S.A., Jorge Cárcovich. Int: Jorge Escudero, Ada Marvel, Edmundo Moreau, Olimpia Diez Schreiber, Paco Andreu, Angela Járquez, César Loli, Luis Canessa, Delia Vallejo, Oscar Alvarado, Luzmila Cáceres, Daniel Alvarado, Conjunto Tahuantinsuyo, Orquesta Coltrinari. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Alfonso Rouillón. Dirección Musical: Rodolfo Coltrinari. Música Peruana de Jorge Huirse. Tema "La Pampa y la puna" de Carlos Valderrama. Cines: Apolo, Azul, Beverly, Broadway, Capitol, Colina, Iris, Monumental, Opera, Western. 12 de enero de 1944.

*A río revuelto*

Dir: Luis A. Morales. Argumento: Ricardo Villarán. Diálogos: José Ferrando. Prod: Huascarán Ltda. S.A., Jorge Cárcovich y José Bolívar. Int: Edmundo Moreau, Paco Andreu, Clarita Ureta, Antonia Puro, Roque Pasquale, Oswaldo del Plata, Conchita Rivera, Carlos Ego Aguirre, Carlos Rodrigo, Manolo García, Luis Canessa, Julio del Plata, Mario Guido, Virucha Jinés. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Alfonso Rouillón. Dirección Musical: Nibaldo Soto Carbajal. Cines: Lima, Iris, Capitol, Western, Fantasía, Bolívar, Opera, Metropolitan, Beverly, Royal, Colina, Broadway. 23 de mayo de 1945.

*La Lunareja*

Dir: Bernardo Roca Rey, según argumento suyo, inspirado en la tradición de Ricardo Palma, "Una moza de rompe y raja". Filmada por Nacional Films. Prod: Asociación de Artistas Aficionados. Int: María Rivera, Ricardo Roca Rey, Matilde Urrutia, Antonio (Tonón) Flores Estrada, Carlos Roca Rey, Rosita Serdio Velarde, Enrique García, Paquita Rododero, Rodolfo Ledgard, Roberto Roca Rey, Rosa Ego Aguirre. Foto: Pedro Valdivieso. Sonido: Manuel Cabanillas, Julio Barrionuevo. Música: Luis Pacheco de Céspedes. Laboratorio: Carlos Valdivieso. Vestuario y Utilería: Mocha Graña. Escenografía: Santiago Ontañón. Decorados: Carlos Roca Rey. Maquillaje: Raúl Izquierdo. Distribución: Eduardo Ibarra. Cine: Metro. 5 de julio de 1946.

*Cómo atropellas Cachafaz*

Dir: César Miró. Argumento: César Miró. Prod: Nacional Films, Federico Uranga. Int: Edmundo Moreau, Antonia Puro, Carlos Ego Aguirre, Carlota Ureta, Pedro Roggiero, Clarita Ureta, Alfredo Lynch, Guillermo Lecca, Felipe Santiago. Foto: Manuel Trullen. Sonido: Julio Barrionuevo. Música: Filomeno Ormeño. Canciones de Dante Miller y Javier González. Distribuidora: Eduardo Ibarra. Cines: Monumental, Folie Rouge, Lima, Royal, Grau, Western, Marsano, Danubio, Progreso, Broadway. 7 de mayo de 1947.

*Una apuesta con Satanás*

Dir: César Miró. Argumento: Santiago Ontañón. Prod: Nacional Films. Int: Edmundo Barbero, Sarah Cabrera, Alberto Aguirre, Irma Diez Canseco, Pablo de Madalengoitia. Fot: Pedro Valdivieso. Sonido: Julio Barrionuevo, Manuel Cabanillas. Escenografía: Santiago Ontañón. Distribuidora: Empresa Libertad. Cine: Independencia. 6 de enero de 1948.

*La muerte llega al segundo show*

Dir: José María Roselló. Prod: José María Roselló. Guión: Emilio Herman. Argumento: Mario Castro Arenas. Int: Elías Roca, Mara, Miguel Gómez Checa, Daniel Muñoz de Baratta, Edmundo Pizarro, Carmen Arias, Fernando Farrés. Cines: Le París, Idolo, Grau. 30 de abril de 1958.

*Kukuli*

Dir: Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa, César Villanueva. Guión y Diálogos: Hernán Velarde. Prod: Kero Films S.A., Enrique Vallve, Enrique Meier, Luis Arnillas, Cine Club Cusco. Int: Judith Figueroa, Víctor Chambi, Emilio Galli, Lizardo Pérez, Félix Valeriano y la colaboración de los habitantes del pueblo de Paucartambo y de la Hacienda Mollomarca. Foto: Eulogio Nishiyama, César Villanueva (color). Utilería: Museo Alberto Yábar. Música: Armando Guevara. Narración: Sebastián Salazar Bondy. 80 minutos. Cine: Le París. 27 de julio de 1961.

*Operacion ñongos*

Dir: Zacarías Gómez Urquiza. Coproducción peruanomexicana, Cinematográfica Jalisco, Edgardo Gascón, Ramón y Rodolfo Rey. Argumento: Ramón y Rodolfo Rey (Hermanos King). Guión: Pancho Córdova y Gilberto Gascón. Int: Luis Aguilar, Lorena Velázquez, Hermanos King, Nerón Rojas, Vlado Radovich, Juan Antonio Edwards, Mario Chávez, Pancho Córdova, Luis Angel Pinasco, Edith Barr, Joe Danova, Luis Alvarez, Trío Los Morochucos. Foto: Ignacio Torres. Sonido: Francisco Alcayde. Música: Raúl Lavista. Título de Exhibición en México: *Un gallo con espolones.* Cines: San Martín, México, City Hall, Coloso, Metropolitan. 15 de julio de 1964.

*Intimidad de los parques*

Dir: Manuel Antín. Guión: Raimundo Calcagno, Héctor Gross, Manuel Antín, según historia basada en los cuentos "Continuidad de los parques" y "El ídolo de las cicladas" de Julio Cortázar. Prod: Industria Peruana del Film S.A. Int: Francisco Rabal, Ricardo Blume, Dora Baret. Foto: Jorge Prats. Director de Producción: Carlos M. Stevani. Escenografía: Ponchi Morpurgo. Director Asistente: Esteban Etcheverrito. Música: Adolfo Morpurgo. Edición: José Serra. Cámara: Raúl Ormello. Maquillador: Mario Jouvet. Ayudante de dirección: Ricardo J. Barletta.Foto Fija: José Casals. Laboratorio: Alex. Duración: 72 minutos. Cines: Colmena, El Pacífico, Idolo. 4 de marzo de 1965.

*Ganarás el pan*

Dir: Armando Robles Godoy, según historia suya. Prod: Inti Films S.A., Vlado Radovich. Int: Edwin Mayer, Mary Francis, María Emma Arata, Pepe Miranda, Pablo Fernández, Ricardo Tosso, Edith Louthiau. Narración: Pedro Gassols, Ina Barúa, Pedro Mansilla. Cámara: Juan Antonio Caycho. Música: Enrique Pinilla. Montaje: Oswaldo Altamirano. Jefe de Producción: Hugo Chauca. Asistente de Dirección: Daniel Camino Diez Canseco. Procesado: Laboratorios Alex, Buenos Aires. Cines: San Martín, Metropolitan, Ambassador, México, City Hall, Bellavista, Visión, Premier. 7 de julio de 1965.

*Jarawi*

Dir: César Villanueva, Eulogio Nishiyama. Guión: César Villanueva, basado en el relato "Diamantes y pedernales" de José María Arguedas. Prod: José García Bustamante, Enrique Rospigliosi. Int: Teodoro Núñez Rebaza, Zoila Zevallos, César Zárate, Alicia Saco. Foto: César Villanueva y Eulogio Nishiyama (Kodachrome, 16 mm., color). Música: Armando Guevara Ochoa. Procesado: Laboratorios Alex, Buenos Aires. Duración: 82 minutos. Cines: Le París, Biarritz, Azul, Diamante, Odeón, Badell. 12 de mayo de 1966.

*A la sombra del sol*

Dir. y Guión: Carlos Enrique Taboada. Coproducción con México. Int: Alvaro Ortiz, Ofelia Montesco, Miguel Arnaiz, Susana Pardahl, Vlado Radovich, Jorge Montoro, Américo Valdez, Raúl de Zela, Mary Carmen Gordon, Fernando Larrañaga, Carlos Ego Aguirre, Hernán Chiri, César Valer, Manuel Traverso. Foto: Luis Medina. Cines: San Martín, Metropolitan, México, Brasil, Leoncio Prado, Capri, Visión, Balta, Pacífico del Callao. 18 de agosto de 1966.

*En la selva no hay estrellas*

Dir. y Guión: Armando Robles Godoy. Prod: Antara Films del Perú S.A., Roberto Wangeman Castro. Int: Ignacio Quiroz, Susana Pardahl, Jorge Montoro, Demetrio Tupac Yupanqui, Jorge Aragón, Luisa Otero, César David, Estenio Vargas, Tania Rey, Willy Griffith, Manuel Delorio. Foto: Jorge Prats (Eastman Color). Jefe de Producción: Carlos Stevani (hijo). Edición: Atilio Rinaldi. Música: Enrique Pinilla, Daniel Alomía Robles. Asistente de Dirección: Esteban Etcheverrito, Carlos Gassols. Script: Francis Lay. Coordinador Ejecutivo: Daniel Camino Diez Canseco. Procesado: Laboratorios Alex, Buenos Aires. Duración: 107 minutos. Cines: El Pacífico, San Martín, Orrantia, Metropolitan, Coloso, Porteño. 22 de diciembre de 1966.

*Taita Cristo*

Dir: Guillermo Fernández Jurado. Adaptación y Guión: Alejandro Vignati, Guillermo Fernández Jurado. Coproducción con Argentina, Producciones Jiménez, Vlado Radovich, Inti Films. Basada en relatos de Eleodoro Vargas Vicuña. Int: Hudson Valdivia, Germán Vegas Garay, Jorge Montoro, Vicente Buono, Alfredo Bouroncle, Orlando Sacha, María Emma Arata, Gloria Lecaros, Consuelo García, César Valer, Benjamín Arce, Luis Arias Vera, Julio Esparza, Aída Collazo, niño Julio Coya Blas. Foto: Enrique Fellipelli. Edición: Vicente Castagno, Remo Chiarbonello. Cámara: Enrique Felipelli. Música: José López Ares, César Jaimes. Ayudante de Dirección: Horacio Reale. Asistente de Dirección: Ricardo Feliú. Dirección de Producción: Antonio Jiménez. Jefe de Producción: Pedro Cancello. Iluminación: Ernesto Keleti.

Procesada en Estudios San Miguel, Argentina. Duración: 78 minutos. Cines: San Martín, México, Coloso, Ollanta, Conde de Lemos, Junín, 2 de Mayo, Brasil, Raymondi. 17 de febrero de 1967.

*Mi secretaria está loca, loca, loca*

Dir: Alberto Dubois. Argumento y Guión: Alberto Dubois, Esteban Urray. Prod: Cinematográfica Peruana Chimú S.A., Alberto Kouri Hanna, Emilio Spitz. Int: Violeta Rivas, Ricardo Blume, Fernando Larrañaga, Jorge Barreiro, Chabuca Granda, César Altamirano, Jaime de Mora y Aragón, Paula Gales, Horacio Bruno, Zaima Beleño y sus tambores, "Los In". Foto: Vicente Cosentino. Sonido: Francisco Zapata, Juan Araníbar. Jefe de Producción: Pedro Pereira. Títulos Animados: Ubaldo Galuppo, Andrés Barrós, Francisco Blanco. Música: Chico Novarro. Asistente de producción: José Dapello. Laboratorio: Alex, Argentina. Cines: Colmena, Unión, Super Hall, Western, Idolo, Monumental, Capri, Primavera, Brasil, Bellavista. 27 de abril de 1967.

*Seguiré tus pasos*

Dir: Alfredo B. Crevenna. Prod: Filmadora Peruana, Producciones Cinematográficas Alfonso Rosas Priego (México). Argumento: P. García Peña. Int: José Mojica, Manuel López Ochoa, Sonia Infante, Elena Cortez, Juliancito Bravo, Manuel Delorio, Emily Cranz, Fernando Soto "Mantequilla", Luis Alvarez, Fernando Larrañaga, Gloria Lecaros, José González, Inés Hornazábal. Foto: Jorge Stahl Jr. (Eastman Color). Música: Antonio Díaz Conde. Canciones: Luis Abanto Morales, Tomás Méndez, Lucía de Ballesteros. Cines: Central, San Martín, Azul, Alhambra, Capitol, Coloso, Grau, Mariátegui, Primavera, Barranco, Porteño, Santa Marina. 6 de julio de 1967.

*Bromas S.A.*

Dir: Alberto Mariscal. Argumento: Raúl Zenteno, Alberto Mariscal. Adaptación: Pancho Córdova, Fernando Josseau. Prod: Filmadora Peruana, Antonio Matouk (México). Int: Mauricio Garcés, Gloria Marín, Manuel "Loco" Valdez, Antonio Badú, Nadia Milton, Daniel Riolobos, Hermanos King, Patricia Aspíllaga, Regina Alcóver, Augusto Ferrando. Foto: Angel Bilbatua. Cámara: José Antonio Carrasco. Sonido: Enrique Rodríguez, Roberto Camacho. Edición: J.J. Murguía. Gerente de Producción: Jaime Alfaro. Canciones de Armando Manzanero. Cines: San Martín, 28 de Julio, Junín, Montecarlo. 17 de agosto de 1967.

*Tres vidas*

Dir. y Guión: Aquiles Córdova. Prod: Juan Celada. Int: Gloria María Ureta, Cucha Salazar, Juan de Alcalá, Juan Celada, Elena Krasler, Ana María Parodi, Estenio Vargas, Jorge Baigorrea, Matilde Palacios, César Castañeda, Damián

Sosa, Carlos Jurado. Foto: Manuel Trullen. Procesado: Laboratorio del Estudio San Miguel, Buenos Aires. Cines: San Martín, México, Coloso, Capri, Ollanta, Brasil. 24 de noviembre de 1967.

*La venus maldita*

Dir: Alfredo B. Crevenna. Prod: Filmadora Peruana, Producciones Cinematográficas Alfonso Rosas Priego (México). Int: Libertad Leblanc, Guillermo Murray, Héctor Godoy, Bertha Moss, Cucha Salazar, Edwin Mayer, Elena Cortez, Alicia Maguiña. Luis Alvarez, Luis Angel Pinasco. Color. Cines: San Martín, Coloso, México, Monumental, Super Hall, Brasil, Capri, Ollanta, Primavera, Raymondi, Porteño. 21 de diciembre de 1967.

*El tesoro de Atahualpa*

Dir. y Guión: Vicente Oroná. Prod: Cine Industrias Perú, Harry Smith, Mario Almada, Juan Languasco de Habich, Producciones Almada (México). Int: Nancy Vidalón, Ana Luisa Peluffo, José Elías Moreno, Fernando Almedo, Blanca Rowlands, Ricardo Tosso, Carlos Tuccio, Luis Baltazar, Teniente Héctor González. Foto: Rosalío Solano (Eastman Color). Música: Alberto Glasser. Productor Coordinador: Ernesto Sprinckmoller. Duración: 100 minutos. Cines: San Martín, Diamante, México, Super Hall, Premier, Coloso, Porteño, Monumental, Capri, Ollanta, Primavera, Brasil. 25 de enero de 1968.

*El embajador y yo*

Dir: Oscar Kantor. Prod: Producciones Zoom, Kiko Ledgard, Oscar Kantor, María Esther Pallant. Int: Kiko Ledgard, Saby Kamalich, Orlando Sacha, Patricia Aspíllaga, Mannie Rey, Rubeth Steck, Violeta Sevillano, Anita Bracamonte, Vlado Radovich, Germán Vegas Garay, Enrique Victoria, Manuel Delorio, Juan Bautista Font, Antonio Salim, Humberto Martínez Morosini, Ernesto García Calderón. Foto: Adelqui Camusso. Cámara: Enrique Fellipelli. Asistente de Dirección: Ricardo Feliú. Asistente de Cámara: Esteban Courtalón. Música: Jaime Delgado Aparicio. Jefe de Producción: Humberto Polar. Ayudante de Dirección: Roy Belmont. Créditos: Rafael Seminario. Procesado: Laboratorios Alex, Buenos Aires. Duración: 85 minutos. Cines: San Martín, Alhambra, Coloso, Mariátegui, Odeón, Capitol, Premier, Capri, Primavera, Brasil, Santa Marina, Pacífico del Callao. 9 de mayo de 1968.

*Pasión oculta*

Dir: Alfredo B. Crevenna. Argumento: Alfredo Ruanova, Mario García Camberos. Prod: Filmadora Peruana, Producciones Cinematográficas Alfonso Rosas Priego (México). Int: Manuel López Ochoa, Emily Kranz, Sonia Infante, Héctor Godoy, Luis Alvarez, Elena Cortez, Manuel Delorio, Trío Los

Morochucos. Cines: San Martín, Coloso, México, Premier, Brasil, Ritz, Primavera, Capri, Canout, Ollanta, Bolívar, Olimpo, Pacífico del Callao. 27 de junio de 1968.

*Las sicodélicas*

Dir: Gilberto Martínez Solares. Guión: Ramón Obón, Luis Quintanilla, Federico Curiel. Coproducción con México. Int: Isela Vega, Amedée Chabot, Liz Campbell, Maura Monti, Rosa María Kessel, Nancy Vidalón, Hugo Muñoz de Baratta, Nerón Rojas, Felipe Sanguinetti, Tamara Garina, Rogelio Guerra. Cines: San Martín, Coloso, México, Arequipa, Brasil, Premier, Rímac, Bolívar, Primavera, Ollanta, Olimpo, Continental, Bellavista, 2 de Mayo. 29 de agosto de 1968.

*Interpol llamando a Lima*

Dir: Orlando Pessina. Prod: Orlando Pessina. Int: Orlando Sacha, Jorge Montoro, Mariela Trejos, Alberto Soler, Nelly Lavini, José Marchires. Procesado: Laboratorios Roselló. Duración: 64 minutos. Cines: San Martín, México, Coloso, Monumental, Idolo, Primavera, Conde de Lemos, Bellavista. 19 de febrero de 1969.

*Milagro en la selva*

Dir: Andy Janczk, Tom de Simone. Guión: Enrique Torres Tudela. Prod: Inti Films del Perú, Gate Torres Production. Int: Vlado Radovich, Kiko Ledgard, Bertha Shute, Fernando Larrañaga, Robert Burns, James Gate, Herming Bystn. Foto: Mario Tossi (Eastman Color). Luminotécnico: Chuck Angle. Asistente de Dirección: Carmen Romero. Metraje: 2,590 metros. Cines: San Martín, México, Coloso, Ritz, Opera, Varela, Petit Thouars, Rímac, Montecarlo, Barranco, 2 de Mayo. 1 de octubre de 1969.

*Nemesio*

Dir: Oscar Kantor. Guión: María Esther Pallant. Prod: Filmadora Apurímac S.A. Int: Tulio Loza, Gladys Arista, Manuel Delorio, Marianella Ureta, Enrique Victoria, Hugo Loza, Antonio Salim, Silvana Migone, Eddie Blume, Gloria Lecaros, Margot Ureta, Arturo de Castilla. Música: Enrique Pinilla. Metraje: 2,234 metros. Cines: San Martín, México, Super Hall, Western, Capri, Junín, Brasil, Monumental, Primavera, Raymondi, Bellavista. 30 de octubre de 1969.

*La muralla verde*

Dir. y Guión: Armando Robles Godoy. Prod: Amaru Producciones Cinematográficas S.A. Int: Julio Alemán, Sandra Riva, Raúl Martín, Jorge Montoro, Fernando Hilbeck, Hernán Romero, Enrique Victoria, Irene Duval, Juan Bautista Font. Foto: Mario Robles Godoy (Eastman Color). Edición: Atilio

Rinaldi. Escenografía: Mario Pozzi Escot. Cámara: Gianfranco Annichini. Música: Enrique Pinilla. Coordinador General: Pedro Novak. Asistente: Fausto Espinoza. Jefe de Producción: Luis Delgado. Asistente de Dirección: Mario Acha, Nora de Izcue. Coordinador: Daniel Camino D. C. Sonorización: Jorge Castronuovo. Foto Fija: Jorge Suárez. Procesada en Laboratorios Cinematográficos Tecnofilm, Buenos Aires. Cines: Tacna y El Pacífico. 16 de julio de 1970.

*Los montoneros*

Dir. y Guión: Atilio Samaniego Arauco. Int: Tony Vásquez, Christie Fabricius, Rafael Santos, Isidro Gutiérrez, Leonor Taboada, Gregorio Caloggero, Víctor Goicochea. Duración: 80 minutos. Cines: Central, Capitol, Visión, Ollanta, Unión, Maximil. 16 de julio de 1970.

*Natacha*

Dir: Tito Davison. Prod: Panamericana Televisión. Int: Ofelia Lazo, Gustavo Rojo, Gloria Travesí, Alfredo Buroncle. Color. Sonido: Alino Zúñiga. Metraje: 3,011 metros. Cines: San Martín, Country, City Hall, México, Coloso, Mariátegui, Broadway, Metropolitan, Capri, Junín, Bellavista. 26 de agosto de 1971.

*Cholo*

Dir. y Argumento: Bernardo Batievski. Prod: Procine. Int: Hugo Sotil, Nancy Gross, Fernando Larrañaga, Hernán Romero. Technicolor. Música original: El Polen. Foto: Fred Aliert. Metraje: 2,744 metros. Dist: Columbia Pictures. Cines: Lido, Alcázar, Alhambra, Diamante, Idolo, Odeón, Visión, Monumental, Latino, Super Hall, Premier, Castilla, Primavera, Sáenz Peña, Unión. 18 de mayo de 1972.

*Por las tierras de Tupac Amaru*

Dir: Vladen Propskin. Prod: Amauta. Documental. Asesoramiento Argumental: Alberto Tauro del Pino. Cámara: Oleg Artseulov. Sonido: Yuri Asiadanov. Música: Igor Kosnachiov. Prod. Ejec: Juan Barrio. Color. Metraje: 2,032 metros. Cines: Bijou, Roxy, Ricardo Palma. 9 de noviembre de 1972.

*Dos caminos*

Dir. y Argumento: Salvador Akoskin. Int: Humberto Martínez Morosini, Fernando Larrañaga, Teresa Rodríguez, Anita Martínez, Antonio Salim, Jorge Montoro, Isabel Duval, Dalila, Jorge Pérez, Trío Los Virreyes. Foto: Juan Antonio Caycho. Metraje: 2,364 metros. Cines: Monumental, Conde de Lemos, Capri, Brasil, Junín, Astral, Mundo. 14 de diciembre de 1972.

*De nuevo a la vida*

Dir. y Guión: Leonidas Zegarra Uceda. Prod: Filmaciones Pueblo S.A. Int: Jorge Wilder Cervantes, Teresa Rodríguez, Camucha Negrete, Manuel Miró Quesada, Jorge Montoro, Luis La Rocca, Luis Angel Pinasco, Lola Vilar, Doris Mostacero, Leonidas Carbajal, Carmen Chávez, Esmeralda Checa, Alfonso Cafetti. Foto y cámara: Juan Antonio Caycho. Edición: Carlos Piaggio. Productor Ejecutivo: Víctor Negrón. Duración: 110 minutos. Cines: Imperio, Ritz, Visión, Latino, Ollanta, Unión, Junín, Broadway. 22 de marzo de 1973.

*Espejismo*

Dir. y Guión: Armando Robles Godoy. Prod: Procine. Int: Elena Rojo, Miguel Angel Flores, Hernán Romero, Orlando Sacha, Gabriel Figueroa, Rómulo León, Enrique Cox, Enrique Flores, Raquel Meneses, César Elías, Hernán Béjar. Foto: Mario Robles Godoy (Technicolor). Cámara: Pedro Neyra. Edición: Larry Neiman. Sonido: Jorge Suárez. Música: Enrique Pinilla, Daniel Alomía Robles. Asistente de Dirección: Nora de Izcue. Iluminación: Francisco Angulo. Jefe de Prod: Wilfredo Combe. Prod. Ejec: Bernardo Batievski. Escenografía: Mario Pozzi Escot. Duración: 84' minutos. Cines: Tacna, Orrantia, Barranco. 16 de agosto de 1973.

*Los nuevos*

Dir: Paul Delfín. Argumento: Edgardo Pérez Luna. Prod: Industria Andina del Cine S.A. Int: Miguel Angel Flores, Martha Figueroa, Eduardo Cesti, Pepe Cipolla. Cines: Monarca, Hollywood, Astral, Olimpo, Continental. 25 de Octubre de 1973.

*Estación de amor*

Dir: Oscar Kantor. Argumento y Guión: Augusto Tamayo Vargas, María Esther Pallant. Prod: Promoinvest S.A. Int: Roberto Moll, Soledad Mujica, Hernando Cortez, Elvira Travesí, Rosa Wunder, Roberto Ríos, Roxana Carrillo. Foto: Alberto Basail (color). Música: Seti Morelli. Cámara: Gianfranco Annichini. Edición: Alberto Borello. Sonido: Silvia Kantor. Prod. Ejec: María Esther Pallant, Nelson García. Iluminación: Luciano Talledo. Duración: 95 minutos. Cines: Lido, Diamante, El Pacífico, Alhambra, Idolo, Porteño, Grau, Pizarro, Super Hall, Junín. 24 de enero de 1974.

*Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra*

Dir: Bernardo Arias. Guión: Hernán Velarde. Prod: Cinematográfica Apurímac. Int: Tulio Loza, Hudson Valdivia, Zully Azurín, Cucha Salazar, Ramón Mifflin, Luis Abanto Morales, Jorge Pool. Foto: Eulogio Nishiyama, Jorge Vignati (color). Música: Raúl García Zárate. Dirección Musical: Jaime Delgado Aparicio. Producción: Eduardo Cefferino Pita. Cines: Tacna, Metro, Diamante, Alhambra, Colina, City Hall, Metropolitan, Latino, Callao, Tupac Amaru, Barranco, Primavera, Junín, Broadway, Coloso. 25 de julio de 1974.

*El inquisidor*

Dir: Bernardo Arias. Guión: Gustavo Ghirardi. Prod: Industria Andina del Cine S.A. (Perú), Marlo (Argentina). Int: María Aurelia Bisutti, Pablo Fernández, Ruth Razzeto, Duilio Marzio, Hernando Cortez, Soledad Mujica, Eduardo Cesti, Olga Zubarry, Elena Sedova, Jorgelina Aranda, Rosalinda Bocanegra, Guillermo Campos. Foto: Carlos Bonnati, Pedro Marcialetti (color). Música: Tito Rivera. Efectos Especiales: Roberto Combi. Duración: 90 minutos. Cines: Tacna, El Pacífico, Diamante, Unión, Visión, Porteño, Monarca, Latino. 20 de febrero de 1975.

*San Martín de Porres*

Dir: Tito Davison. Guión: Edmundo Báez, Tito Davison. Prod: Filmadora Peruana. Coproducción con México. Int: René Muñoz, Luis Alvarez, Gloria María Ureta, Nerón Rojas, Mario Velázquez, Julio Alemán, Bertha Rossen. Música: Leopoldo La Rosa. Color. Cines: Tacna, Orrantia, El Pacífico, Diamante, City Hall, Porteño, Metropolitan, Unión. 25 de setiembre de 1975.

*Los perros hambrientos*

Dir: Luis Figueroa. Adaptación: Luis Figueroa, basado en la novela homónima de Ciro Alegría. Prod: Pukara Cine S.A., María Barea. Int: Juan Manuel del Campo, Rosalía Asencio, Olga del Campo, Gregorio Solano, María del Campo, Mario Arrieta, Yolanda de Iberico, Zulema de González, Jorge Yupanqui, María Barea, Luis del Campo, Arsenia Arroyo. Foto: Kurt Rosenthal (color). Primera Cámara: Julio Lencina. Segunda Cámara: César Pérez. Sonido: Christine Trautmann, Abelardo Kuschnir. Montaje: Juan C. Macías. Música: Omar Aramayo. Duración: 100 minutos. Cines: Tacna, El Pacífico, Diamante, Country, Porteño, Odeón, Latino, Junín. 23 de diciembre de 1976.

*La nave de los brujos*

Dir: Jorge Volkert. Prod: Perucinex. Documental. Foto, Cámara y Edición: Jorge Volkert. Basada en una idea de Omar Aramayo. Prod. Ejec: Juan Cuadros. Sonido: Edgar Lostaunau. Cines: Metro, Alcázar, Lido, City Hall, Visión, Latino, Diamante, Super Hall, Barranco, Bellavista, Porteño. 17 de marzo de 1977.

*Muerte al amanecer*

Dir: Francisco Lombardi. Guión: Guillermo Thorndike, Francisco Lombardi. prod: Inca Films S.A. (Perú), Cine Films 71 C.A. (Venezuela), José Zavala Rey de Castro y Pedro Fuenmayor. Int: Gustavo Rodríguez, William Moreno, Jorge Rodríguez Paz, Silvia Gálvez, Hernando Cortez, Hugo Soriano, Alberto Arrese, Oscar Vega, Orlando Pessina, Luis A. Suárez, Edgardo Cáceres. Foto: Ramón Carthy (color). Cámara: Gianfranco Annichini. Editor y realizador.

asociado: Pili Flores Guerra. Sonido: Nerio Barberis. Asistente de Dirección: Luis Lamana. Música: Arturo Pinto. Director Artístico: Augusto Tamayo San Román. Gerente de Producción: Ernesto Espinoza Bedoya. Jefe de Producción: Emilio Moscoso. Cines: Tacna, Metro, El Pacífico, Visión, Diamante, City Hall. 26 de mayo de 1977.

*Kuntur wachana (Donde Nacen Los Cóndores)*

Dir. y Guión: Federico García. Prod: Producciones Cinematográfica Huarán S.A., Pilar Roca. Int: Delfina Paredes, Luis Alvarez, Hugo Alvarez, Aparicio Masías, Mario Herrera, Rocío Nieto, Saturnino Huillca, Rubén Ascue, Efraín Solís, Genara Quispe y los campesinos de Arín y Sicllacancha en el Valle Sagrado de los Incas. Foto: Jorge Suárez y Pierre Maury (color). Edición: Alberto Borello. Sonido: Alberto Kusnir. Iluminación: Francisco Angulo. Música: Celso Garrido Lecca, Conjuntos Tarpuy y Korillacta. Producción: Pilar Roca. Duración: 90 minutos. Cines: Tacna, Metro, Metropolitan, Opera, Independencia, Porvenir, Latino, Unión, Monumental, Junín, Primavera; Callao. 22 de diciembre de 1977.

*Cuentos inmorales*

Dir: José Carlos Huayhuaca (episodio Intriga familiar), Augusto Tamayo San Román (episodio Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio), José Luis Flores Guerra (episodio El Príncipe), Francisco Lombardi (episodio Los amigos). Prod: José Zavala Rey de Castro, Inca Films S.A. Equipo Técnico Común: Foto y Edición: José Luis Flores Guerra (Eastman Kodak, color). Dirección Artística y Casting: Manuel Castillo. Jefe de Producción: Emilio Moscoso. Sonido: Gerardo Manero. Operador de Cámara: Gianfranco Annichini. Script: Susana Bamonde. Ambientación: Manolo Castillo. Episodio Intriga familiar: Dir. y Guión: José Carlos Huayhuaca. Int: Carmen Rosa Diez Canseco, Ivonne Frayssinet, Clorinda Baca, Mary Ann Sarmiento, Gianfranco Annichini. Episodio Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio. Dir. y Guión: Augusto Tamayo San Román, basado en una historia de Jorge García Bustamante. Int: Jorge García Bustamante, Alberto Arrese, Hugo Soriano. Episodio El Príncipe. Dir. y Guión: José Luis Flores Guerra, basado en el relato homónimo de Oswaldo Reynoso. Int: Alejandro Guimoye, Julio Moreno, Hugo Soriano. Episodio Los amigos. Dir. y Guión: Francisco Lombardi. Int: Jorge Rodríguez Paz, Hugo Soriano, Francisco León, Augusto Salazar, Rosa María Lombardi. Cines: Tacna, Colón, El Pacífico, Diamante, City Hall, San Isidro, Porvenir, Latino, Unión Callao. 30 de noviembre de 1978.

*Abisa a los compañeros*

Dir: Felipe Degregori. Guión: Guillermo Thorndike. Prod: Cinematográfica Horizonte, Augusto M. Navarro. Productores Asociados: Abraham Navarro,

Elías Steck. Int: Orlando Sacha, Félix Alvarez, Oscar Vega, Gustavo Mac Lennan. Pedro del Carpio, Víctor Prada, William Herrera, Delba Robles, Hugo Soriano, Jorge Rodríguez Paz, Ramón Zarzar, Julio Moreno "El Intocable", Julio Vega. Foto y Edición: Pili Flores Guerra (color). Foto de primera etapa del rodaje: Alejandro Legaspi. Música: Jorge Madueño. Sonido: Guillermo Palacios. Sonido de la primera etapa del rodaje: Mario Jacob. Productor Ejecutivo: Rafael Salazar. Dir Artística: Manuel Castillo. Iluminación: Francisco Angulo. Producción de Rodaje: Alejandro Higa. Laboratorio: Du Art Films Laboratories Inc. New York. Duración: 97 minutos. Cines: Metro, Venecia, San Antonio, Diamante, Country, Premier. Independencia, Montecarlo, Latino, Visión, Porteño. 17 de enero de 1980.

*Laulico*

Dir. y Guión: Federico García Hurtado. Prod: Producciones Cinematográficas Kausachum Perú S.A., Pilar Roca. Int: Honorato Ascue, Aurora Bravo, Carmen Lobatón, Rubén Ascue, Alejandrina Urruchi, Luis Nadal, Aparicio Masías, Ricardo Vera, Edwin Segovia y los comuneros de Fuerabamba, Chumbe, Poqes, Haquira, Lauramarca y los Andes peruanos del sur. Foto: Pierre Maury (color). Música: Ricardo Eyzaguirre, Carlos Hayre. Sonido: Enrique Masías, José Matto, Carlos Zúñiga, Ricardo Istueta. Escenografía: Edwin Segovia. Edición: Gloria Argüelles. Laboratorio: Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica. Duración: 90 minutos. Cines: San Martín, Colmena, República, Roma, City Hall, Porvenir, Opera, Alcázar, Ambassador, Barranco, Bellavista, Monarca, Metropolitan, San Isidro. 1 de mayo de 1980.

*Aventuras prohibidas*

Dir: Augusto Tamayo San Román (episodio Strip), José Carlos Huayhuaca (episodio Historia de Fiorella y el Hombre Araña), Luis Llosa (episodio Doble juego). Prod: Cinevisión y Cinematográfica Horizonte, Cusi Barrio, Augusto Navarro. Foto y Edición: José Luis Flores Guerra. Iluminación: Alejandro Higa. Episodio Strip. Dir. y Guión: Augusto Tamayo San Román. Int: Jorge García Bustamante, Ronald Corazao, J. Parodi, Koester, Teddy Guzmán, Bertha Tello. Episodio Historia de Fiorella y el Hombre Araña. Dir. y Guión: José Carlos Huayhuaca. Int: Pilar Bréscia, Oscar Romero, Gonzalo Ruiz de Somocurcio, Eduardo Yépez. Episodio Doble juego. Dir: Luis Llosa Urquidi. Int: Tito Cacho, Silvia Gálvez, Ramón García, Lotta Burenius. Cines: Lido, Excelsior, El Pacífico, Alhambra, Capitol, Idolo, Azul, Odeón, Unión, Callao. 29 de mayo de 1980.

*Muerte de un magnate*

Dir: Francisco Lombardi. Guión: Augusto Tamayo San Román, Francisco Lombardi. Prod: Inca Films, José Zavala Rey de Castro. Int: Orlando Sacha, Martha Figueroa, Pablo Tezén, Hernando Cortez, Oscar Vega, Margot

López, Alberto Arrese, Víctor Yáñez, Julio Vega, Jorge Rodríguez Paz, Ramón Salazar, Edgar Cáceres, Augusto Salazar, Jaime Lértora, José Adolph. Foto: Pili Flores Guerra (Eastmancolor). Sonido: Guillermo Palacios. Música: Fernando Prialé. Edición: Gianfranco Annichini. Cámara: Orlando Macchiavello. Asistente de Dirección y PreProducción: Emilio Moscoso. Dir. Artística: Javier Durand, Manuel Castillo. Cines: Metro, Lido, San Antonio, Alhambra, Diamante, Country, Idolo, Premier, Grau, Latino, Visión, Porteño. 19 de junio de 1980.

*El caso Huayanay: testimonio de parte*

Dir. y Guión: Federico García Hurtado. Prod: Producciones Cinematográficas Kausachum Perú S.A., Pilar Roca. Int: Hugo Alvarez, Jaime Prada, Edwin Segovia, Pedro Gala, Humberto Campodónico, Comuneros de Huayanay. Foto: Pierre Maury (color). Sonido: José Hatto. Asistente de Dirección: Cristina Kresteva. Iluminación: Silvia I. Barrio. Música: Raúl García Zárate, Ricardo Eyzaguirre. Edición: Gloria Argüelles. Conjunto Musical: Vientos del Pueblo. Dir. Artística: Edwin Segovia. Iluminación: Irene Barrio. Duración: 90 minutos. Cines: Metro, Venecia, Country, Diamante, Grau, Visión, Latino, Premier, Porteño, Independencia. 30 de abril de 1981.

*Una raya más al tigre*

Dir: Oscar Kantor (episodio Casa pensión), Kurt y Christine Rosenthal (episodio Chaparro siempre paga), Francisco Salomón (episodio Sábado Chico). Prod: Cinematográfica Proyección S.R.L. Episodio Casa pensión. Dir: Oscar Kantor. Guión: Oscar Kantor, Javier Protzel. Int: Edgar Guillén, Hernando Cortez. Episodio Chaparro siempre paga. Dir. y Guión: Kurt y Christine Rosenthal basados en un cuento de Jorge Acuña. Int: Jorge Acuña, Aurora Colina, Oscar Vera. Episodio Sábado chico. Dir: Francisco Salomón. Prod: Emilio Salomón. Int: Tony Vásquez, Patricia Mirabal. Equipo Común: Foto y Cámara: Jorge Vignati, Orlando Macchiavello. Sonido: Mario Jacob, Francisco Adrianzén. Edición: Ricardo Fleiss, Silvia Kantor, Hitler Mego. Cines: Colmena, San Martín, Ambassador, San Isidro, Premier, City Hall, Metropolitan, Opera, El Porvenir, Monarca y Bellavista. 26 de noviembre de 1981.

*Ojos de perro*

Dir: Alberto Durant. Argumento: Alberto Durant, Miguel Ramón. Guión: José Watanabe, Alberto Durant. Prod: Filmaciones Pueblo, Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica, Dasa y Cinecodice de México. Int: Jorge Guerra, María Antonia Pérez, José María Salcedo, Hugo Soriano, Ricardo Blume, Julio Vega. Foto: Julio Simoneau. Sonido: Guillermo Palacios. Edición: Gloria Argüelles. Casting: Luis Peirano. Jefe de Produc-

ción: Fernando Schiantarelli. Iluminación: Alejandro Higa. Escenografía: José Watanabe. Música: Arturo Ruiz del Pozo. Asistente de Dirección: Miguel Ramón. Productora Ejecutiva: Clemencia Negrón. Formato original: 16 mm, color. Cines: Metro, Venecia, Country, San Antonio, Diamante, Independencia, Premier, Latino, Grau; Visión. 8 de abril de 1982.

*Melgar, el poeta insurgente*

Dir. y Guión: Federico García Hurtado. Prod: Producciones cinematográfica Kausachum S.A., Pilar Roca, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, Hans Baur, Silvia Barrio, Boris Miskulín. Int: Oscar Romero, Elvira Travesí, Pablo Fernández, Linda Guzmán, Natalia Torres, Omar Valdez, Alberto Wiesse, Diana Puente, Elena Palacios, Domingo Piga, César Salas. Foto: Rodolfo López (color). Sonido: José León. Escenografía: Boris Miskulín, Antonieta Figueroa, Arnaldo Pérez. Edición: Gloria Argüelles. Música: Benigno Ballón Farfán, Estenio Vargas, Leo Brouwer. Duración: 114 minutos. Cines: Tacna, El Pacífico, San Isidro, San Martín, Callao, Diamante, City Hall, Metropolitan, Latino, El Porvenir, Unión. 18 de noviembre de 1982.

*Brigada blanca*

Dir: Joseph (Jeff) Musso. Prod: Ernesto Sprinckmoller de Olazábal. Int: Tony Vásquez, Liliana Chávez, Oscar Stambury. Fecha de Rodaje: 1978-1979. Cines: Lido, Diamante, Idolo, Sucre, Venus. 3 de febrero de 1983.

*Un clarín en la noche*

Dir: José Luis Rouillón. Guión: José Luis Rouillón, Tito Cacho. Prod: Huellas S.A. Int: Tito Cacho, Manuel Rodríguez, Américo Valdez, Jenny Rodríguez, Rosario Rouillón. Foto: Jorge Grundmann (color). Sonido: Edgar Lostaunau. Edición: Eva Grundmann. Música: Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga. Prod. Ejec: J. Mohrbutter. Dir. Artística: Mario Pozzi Escot. Duración: 64 minutos. Cines: San Antonio, República, Venecia, Alhambra, Odeón, Sáenz Peña, Perricholi. 3 de febrero de 1983.

*El viento del Ayahuasca*

Dir. y Guión: Nora de Izcue. Prod: Kinoks Filmaciones S.R.L., Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica. Int: Silvia Chávez Toro, Johnny Palacios, Melitón Delgado. Foto: Jorge Vignati, Gianfranco Annichini (color). Escenografía: Mario Pozzi Escot. Edición: Justo Vega. Sonido: Ricardo Iztueta. Jefe de Producción: Daniel Pacheco. Música: Luis David Aguilar. Iluminación: Eugenio Prado. Duración: 85 minutos. Cines: Metro, Colmena, Orrantia, Alcázar, San Felipe, Capitol, Grau, Broadway, Pizarro, Porteño. 7 de julio de 1983.

*Compre antes que se acabe*

Dir: Carlos Galettini. Guión: Geno Díaz, Luis Caruso. Prod: Tercinema S.A. (Perú), Luis La Valle para Eurocine S.A. (Argentina) Int: Tulio Loza, Mari Carmen Ureta, Víctor Laplace, Julio de Grazia, Moria Casán, Dalma Millevas, Noemí Alan, Adriana Brodsky, Javier Portales, Orlando Sacha, Ricardo Fernández, Arturo Pomar, Rodolfo Carrión, Fernando Farrés. Foto: Aníbal Di Salvo (color). Cámara: Eugenio Lobotrico, Eugenio Prado. Música: María Luisa Serra. Escenografía: Aníbal Facello. Edición: Luis Mutti. Sonido: Abelardo Kuschnir. Jefe de Producción: Juan Carlos Fisner, María Ruiz Vivanco. Duración: 85 minutos. Título en Argentina: *Se acabó el curro*. Fecha de estreno en Buenos Aires: 1 de setiembre de 1983. Estreno en Lima: Cines: Tacna, El Pacífico, San Felipe, Concorde, Super Hall, Porteño; Maximil, Fantasía, Perricholi, Pizarro, Porvenir. 21 de julio de 1983.

*La familia Orozco*

Dir. y Guión: Jorge Reyes. Prod: Bruma Films. Int: Haydée Cáceres, Humberto Cavero, Aurora Colina, Walter Zambrano, Jorge Flores, Juan Arcos, Atilia Boschetti, Ismael Contreras, María Luisa de Zela, Marcial Matheus, Luisita Vásquez. Foto: Pierre Maury (Color). Sonido: Michael Penland. Edición: Jorge Reyes. Música: Jorge Reyes. Producción Ejecutiva: María Jesús Pineda. Duración: 120 minutos. Cines: Tacna, San Martín, City Hall, Diamante, San Isidro, Metropolitan, Premier, Latino, Unión, Porvenir, Callao, Julieta. 1 de setiembre de 1983.

*Maruja en el infierno*

Dir: Francisco Lombardi. Guión: José Watanabe, Edgardo Russo, basado en la novela *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains Martín. Prod: Inca Films S.A., José Perla Velaochaga, Andrés Nobl. Int: Elena Romero, Pablo Serra, Elvira Travesí, Oscar Vega, Julio Vega, Oswaldo Fernández, Ismael Contreras, Bernardo Ahlborn, Miguel Herrera, Carlos Mejía, Gabriel Robinson, Julio César Yábar, Carlos Acosta. Foto: Pili Flores Guerra (color). Edición: Augusto Tamayo San Román. Cámara: César Pérez. Sonido: Edgard Lostaunau. Prod. Ejecutiva: Emilio Moscoso. Asistente de Dirección: Juan Carlos Torrico. Dirección Artística: José Watanabe. Música: Arturo Pinto. Casting: Manuel Castillo. Regrabaciones: Guillermo Palacios. Sincronización: Gianfranco Annichini. Iluminación: Eugenio Prado, Alejandro Higa. Duración: 98 minutos. Cines: Tacna, Colmena, San Antonio, Julieta, San Isidro, Grau, Visión, Perricholi, Francisco Pizarro, Porteño. 6 de octubre de 1983.

*Tupac Amaru*

Dir: Federico García. Guión: Yolanda Rodríguez. Diálogos: Federico García. Prod: Cinematográfica Kuntur S.A., Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Pilar Roca, Santiago Llapur. Int: Reynaldo Arenas, Zully

Azurín, César Urueta, Enrique Almirante. Foto: Rodolfo López (color). Cámara: José Riera. Sonido: Leonardo Sorelle. Edición: Roberto Bravo. Música: Juan Márquez. Decorados: Pilar Roca Palacios. Escenografía: Pilar Roca, Víctor Calvo, Luis La Costa. Efectos Especiales: B. Amaro, E. Ortiz. Vestuario: Isabel Salazar. Productores Asociados: Baruch Ivcher, Bernhardt Hoffman, Ernesto Leistenschneider. Duración: 95 minutos. Cines: Metro, El Pacífico, Venecia, Diamante, Capitol, Concorde, Latino, Super Hall, Unión, Callao. 27 de setiembre de 1984.

*Gregorio*

Dir: Grupo Chaski (Fernando Espinoza, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi). Guión: María Barea, Fernando Espinoza, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi, Susana Pastor. Prod: Grupo Chaski, María Barea. Int: Marino León de la Torre, Vetzy Pérez Palma, Augusto Varillas, Manuel Acosta Ojeda, Rafael Hernández, Julio Pacora, Oscar Huayta, Marco Antonio Jaime, José Saavedra. Foto: Alejandro Legaspi (color). Sonido: Francisco Adrianzén, Fernando Espinoza. Música: Arturo Ruiz del Pozo. Edición: Grupo Chaski. Jefe de Producción: María Barea. Formato Original: 16 mm. Duración: 85 minutos. Cines: Tacna, Plaza, City Hall, Metropolitan, Diamante, Callao, San Antonio, Julieta, Latino, Jade, Ambassador. 7 de marzo de 1985.

—*La ciudad y los perros*

Dir: Francisco Lombardi. Guión y Adaptación: José Watanabe, basado en la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Prod: Inca Films S.A. Int: Pablo Serra, Gustavo Bueno, Juan Manuel Ochoa, Luis Alvarez, Eduardo Adrianzén, Liliana Navarro, Miguel Isa, Alberto Isola, Jorge Rodríguez Paz, Ramón García, Aristóteles Picho, Antonio Vega, Lourdes Mindreau, Isabel Duval, David Meléndez. Foto: Pili Flores Guerra (color). Sonido: Guillermo Palacios. Edición: Gianfranco Annichini, Augusto Tamayo San Román. Productor Ejecutivo: Emilio Moscoso, Música: Enrique Iturriaga. Jefe de Producción: Susana Bamonde. Vestuario: Mónica Alpaca. Duración: 144 minutos. Cines: Metro, El Pacífico, Colmena, Orrantia, Diamante, Porteño, San Felipe, Latino, Odeón, Super Hall, Perricholi. 18 de junio de 1985.

*Los 7 pecados capitales y mucho más*

Dir: Carlos Barrios Porras. Guión: Leonidas Zegarra Uceda. Prod: Futuro Films, Leonidas Zegarra. Grabada en video. Int: Ivonne Díaz, Patricia Alquinta, Patricia Keiper. Cines: Colón, Lido, Central, Real 2, Alhambra, Pizarro. 25 de julio de 1985.

*Yawar fiesta*

Dir. y Guión: Luis Figueroa, basado en la novela homónima de José María Arguedas. Prod: Pukara Cine, María Barea. Int: Adelino Vivanco, Jorge

Acuña, Julio Benavente, Oscar Gonzales Guillen, Pedro García, Giliat Zambrano, Basilides Zanalia, Luis Castro García, Ronald Portocarrero, Jorge Cáceres, Carlos Loayza, Lorenzo Zavala Cataño, Miguel Huarca, Walter Loayza, Wilbert Medina, Julio Humancha (danzante). Foto: Julio Lencina, Eulogio Nishiyama (eastmancolor 16 mm.). Sonido: Fernando Espinoza. Musicalización: Kiri Escobar. Edición: Victoria Chicón, Fernando Espinoza. Asistente de Dirección y coguionista: César Pérez. Duración: 100 minutos. Cines: Tacna, Plaza, Diamante, Callao. 24 de abril de 1986.

*Malabrigo*

Dir: Alberto Durant. Guión: Jorge Guerra, Alberto Durant. Prod: Perfo Studio, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico, ZDF de Alemania, Channel Four de Inglaterra. Int: Charo Verástegui, Luis Alvarez, Ricardo Blume, Gianfranco Brero, José María Salcedo, Félix Alvarez, Ramón García, Ricardo Velázquez, Annia Linares, Rafael Delucchi, Bertha Malabrigo. Foto y Cámara: Mario García Joya (color). Sonido: Guillermo Palacios. Escenografía: José Watanabe, Eduardo Cayo. Edición: Justo Vega. Iluminación: Alejandro Higa. Producción: Andrés Malatesta, Emilio Salomón. Asistente de Dirección: Francisco Adrianzén. Duración: 84 minutos. Cines: Colmena, Central, Diamante, Real 2, Alhambra, Ambar, Francisco Pizarro, Visión, Sáenz Peña. 17 de julio de 1986.

*Los shapis en el mundo de los pobres*

Dir: Juan Carlos Torrico. Guión: Carlos Orellana, sobre una idea de Carlos Montenegro. Prod: Asmont Producciones Fílmicas S.A. Int: Jaime Moreyra, Julio Simeón, Lucho Guevara, Julio Agüero, José Loayza, Haydée Cáceres, Amparo Brambilla. Foto y Cámara: Raúl Gallegos. Grabada en video de 1 pulgada. Productor Ejecutivo: Nelson García Miranda. Edición: Milán Zécevich. Ambientación: Carlos Criado. Iluminación: Enrique Tello. Cines: Excelsior, Mantaro, City Hall, Metropolitan, Independencia, Ambassador, Perricholi, Beverly, Maximil, Unión. 11 de setiembre de 1986.

*Profesión: detective*

Dir: José Carlos Huayhuaca. Guión: Reynaldo Ledgard, José Carlos Huayhuaca. Prod: Cinevisión, Cusi Barrio. Int: Orlando Sacha, Eduardo Yépez, Gonzalo Ruiz de Somocurcio, Joceline Katz, Jorge Rodríguez Paz, Jorge García Bustamante, Diana Quijano. Foto: Cusi Barrio, Gianfranco Annichini (color). Cámara: Jorge Vignati, Juan Durán. Sonido: Mario Rivas. Edición: Gianfranco Annichini. Dirección Artística: Martha Méndez. Dirección de Producción: Margarita Morales Macedo. Iluminación: Francisco Angulo. Música: David Aguilar. Laboratorio: Instituto Cubano del Arte e Industria

Cinematográfica. Duración: 90 minutos. Cines: Tacna, Orrantia, Colina, Francisco Pizarro, Concorde, Porteño, Metropolitan, San Felipe, Fantasía, Latino. 23 de octubre de 1986.

*El socio de Dios*

Dir: Federico García. Guión: Roger Rumrill, Federico García. Prod: Cinematográfica Kuntur S.A., Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica. Int: Adolfo Llauradó, Ricardo Tosso, Belisa Salazar, René de la Cruz, Carlos Vértiz, Juan Manuel Ochoa, Jennifer Vásquez, Pablo Fernández, César Urueta, Diana Cabrera, Enrique Almirante, Eslinda Núñez, Manuel Luna. Foto: Rodolfo López (color). Cámara: José Riera. Música: Juan Márquez. Sonido: Ricardo Iztueta. Edición: Roberto Bravo. Jefe de Producción: Pilar Roca. Productores Asociados: Baruch Ivcher, Bernhardt Hoffman, Ernesto Leistenschneider. Duración: 100 minutos. Cines: Metro, Julieta, San Antonio, Sáenz Peña, Visión, Mantaro, Ambar, Capitol. 20 de noviembre de 1986.

*La fuga del chacal*

Dir: Augusto Tamayo San Román. Guión: A. Tamayo San Román, basado en un guión original de Guillermo Niño de Guzmán y Ricardo Bedoya. Prod: Producciones Inca Films S.A., Sideral Films, Francisco J. Lombardi. Int: Jorge García Bustamante, Mónica Domínguez, Toño Vega, Lolita Ronalds, Carlos Cano, Fernando Zevallos, Manuel Montemayor, Alberto Benavides, Mariella Trejos, Juan Manuel Ochoa. Foto: Gianfranco Annichini (color). Cámara: Danny Gavidia. Sonido: Daniel Padilla. Dirección Artística: Alejandro Rossi. Edición: Augusto Tamayo S.R. y Gianfranco Annichini. Iluminación: Ronnie Temoche. Productor Ejecutivo: Emilio Moscoso. Productora Asociada: Clemencia Negrón. Cines: Plaza, Lido, El Pacífico, Diamante, Grau, Callao, Latino. 15 de enero de 1987.

*Fantasías*

Dir: Efraín Aguilar. Guión: Bernardo Batievski, Efraín Aguilar. Prod: Producciones Cinematográficas Nacionales. Int: Adolfo Chuiman, Elmer Alfaro, Alicia Andrade, Patty de la Fuente, Ernesto Cabrejos, Guillermo Rossini, Gisella Valcárcel. Grabada en video. Foto: César Pérez. Sonido: Alberto Arévalo. Jefe de Producción Mónica Alpaca. Escenografía: Martha Méndez. Casting: Efraín Aguilar. Productor Ejec: Bernardo Batievski. Cines: Tacna, San Felipe, Porteño, Metropolitan, Concorde, Fantasía, Pizarro. 5 de febrero de 1987.

*Sonata Soledad*

Dir., Guión y Edición: Armando Robles Godoy. Prod: Taller de Cinematografía, Universidad de Lima, Telecine S.A. Int: Armando Robles Godoy; Verónica Pflucker, Roberto de Rivero, Gabriel Gallegos, Ramiro Valenzuela, Tony Vásquez, Rafael Gordillo, Delba Robles, Elvira de la Puente, Orlando Sacha, José A. Muga, Marcela Robles, Mariano Querol, Fernando Zevallos. Foto y Cámara: Luis Vargas Prada (16 mm, blanco y negro). Asistentes de Cámara: Ichi Terukina, Bárbara Woll, Silvia Chávez, Javier Zapata. Sonido: Alfredo Aguilar, Rita Morales, Ernesto Resurrección. Iluminación: Enrique Tello. Asistente de Dirección: Milán Zécevich. Música: Motivos de L.V. Beethoven, Heitor Villalobos, Carl Orff. Composición musical especial: Fernando Garreaux. Producción: Marcela Robles, Bárbara Woll, Martha Meier, Julia Antolín, Teresa Gordillo, Ramiro Valenzuela. Duración: 90 minutos. Cines: Sala de la Filmoteca de Lima, Museo de Arte - Edubanco. 3 de abril de 1987.

*Misión en los andes*

Dir: Luis Llosa Urquidi. Prod: New Horizons Pictures (E.E.U.U.), Iguana Films S.A. (Perú). Int: Eric Estrada, Robert Vaughn, Lourdes Berninzon, Alfredo Alvarez Calderón, Orlando Sacha, Ramón García. Foto: Cusi Barrio (color). Cámara: Juan Durán. Sonido: Edgar Lostaunau. Dirección Artística: Martha Méndez. Efectos Especiales: Fernando Vásquez de Velasco. Edición: William Flicker. Productor Ejecutivo: Roger Corman. Jefe de Producción: Margarita Morales Macedo. Cines: Tacna, República, Orrantia, Colina, San Felipe, Concorde, Porteño, Odeón, Pizarro, Perricholi, Fantasías, Super Hall, Palomino. 3 de setiembre de 1987.

*Los ronderos*

Dir: Marianne Eyde Schroeder. Guión: Marianne Eyde, Emilio Salomón, Oscar Sánchez. Prod: Kusi Films. Int: Ronderos de Chota, Cajamarca. Foto: Anne Khripounoff (color). Sonido: Ernesto Pinto. Edición: Michele André, Hitler Mego. Asistente de Cámara: Alejandro Higa. Producción Ejecutiva: Emilio Salomón. Producción: Marianne Eyde. Duración: 80 minutos. Cines: Colmena, City Hall, Premier, Metropolitan, Porteño, Francisco Pizarro, Perricholi. 29 de octubre de 1987.

*El rey*

Dir. y Guión: Juan Carlos Torrico. Prod: Películas del Pacífico, Juan Carlos Torrico. Int: Carlos Criado, Julio Marcone, Antonio Aguinaga, Bélgica Rodas, Augusto Varillas, Vico y su Grupo Karicia. Foto: Franco Bernetti (color). Cámara: Jordi Abusada. Sonido y Edición: María Ruiz. Música: Víctor Carrasco. Arreglos Musicales: Víctor Porta. Escenografía: Herbert Rodríguez. Asesor Narrativo: Cromwell Jara. Coreografía: Daniel Palomino. Producción

Ejecutiva: María Ruiz. Jefe de Producción: Cristina Quesada. Duración: 105 minutos. Cines: Plaza, El Pacífico, Alhambra, Diamante, Mantaro, Conquistador, City Hall, Idolo, Grau, Super Hall, Latino, Metropolitan, Callao, Conde de Lemos. 19 de noviembre de 1987.

*Todas las sangres*

Dir: Michel Gómez. Adaptación: Michel Gómez, basado en la novela homónima de José María Arguedas. Prod: Andrés Alencastre, Jean Ives Laurent, Mendel Winter, Alvos Film, RTBF, Top Realization. Int: Rafael Deluchi, Andrés Alencastre, Juan Manuel Ochoa, Oswaldo Sibirichi, Pilar Brescia, Eugenia Ende, Denis Hart, Julio Vega, Carlos Velázquez, Pablo Tezén, Edgar del Pozo. Foto: Juan Durán (color). Sonido: Baudoin Benelmans, Edgar Lostaunau. Edición: Jean Pierre de Cugis, Richard Spinosa. Dirección Artística: Esteban Mejía. Música: Víctor Miranda. Jefe de Producción: Andrés Alencastre. Duración: 112 minutos. Cines: Metro, Central, Ambar, San Isidro, Julieta, Unión, Visión, Capitol, Sáenz Peña. 10 de noviembre de 1988.

—*La boca del lobo*

Dir: Francisco J. Lombardi. Guión: Giovanna Pollarollo, Augusto Cabada. Prod: Gerardo Herrero, Tornasol Films (Madrid), Francisco J. Lombardi, Producciones Inca Films S.A. Int: Gustavo Bueno, Toño Vega, José Tejada, Gilberto Torres, Berta Pagaza, Antero Sánchez, Aristóteles Picho, Fernando Vásquez. Foto: José Luis López Linares (color). Edición: Juan San Mateo. Música: Bernardo Bonessi. Dirección Artística: Martha Méndez. Sonido: Daniel Padilla. Producción Ejecutiva: Emilio Moscoso. Productores Asociados: Javier López Blanco, Felipe Degregori. Duración: 123 minutos. Cines: Tacna, Excelsior, El Pacífico, Odeón, Porteño, Concorde, Diamante, Orrantia, Pizarro, Fantasía. 1 de diciembre de 1988.

*Juliana*

Dir: Fernando Espinoza, Alejandro Legaspi. Guión: René Weber. Prod: Grupo Chaski, Stefan Kaspar, ZDF (RFA). Int: Rosa Isabel Morfino, Julio Vega, Guillermo Esqueche, Maritza Gutti, Edwin Centeno, David Zúñiga, Elio Osejo, Josué Cruz, Edwin Alarcón, José Ballumbrosio, Miguel Ballumbrosio. Foto: Danny Gavidia (color). Sonido: Mario Rivas, Daniel Padilla. Casting: Silvia Kantor. Música: José Bárcenas. Edición: Roberto Aponte. Duración: 90 minutos. Cines: Colmena, Alcázar, República, Roma, City Hall, Metropolitan, Premier, Monarca, Palomino, Conde de Lemos, Las Palmeras. 23 de marzo de 1989.

*Calles peligrosas*

Dir: Luis Llosa Urquidi. Prod: New Horizons Pictures (E.E.U.U.), Iguana Films S.A. (Perú). Int: Orlando Sacha, Jorge García Bustamante, David Carradine, Diana Quijano, Alfredo Alvarez Calderón, Peter Nelson, Michael Shanner, Sherilyn Fenn. Foto: Cusi Barrio (color). Cámara: Juan Durán. Sonido: Edgar Lostaunau. Dirección Artística: Fernando Gagliuffi. Efectos Especiales: Fernando Vásquez de Velasco. Vestuario: Patricia Maguill, Roxana Madueño. Maquillaje: Narda Aguinaga. Producción Ejecutiva: Margarita Morales Macedo. Cines: Plaza, Portofino, Orrantia, Roma, Diamante, Premier, Jade, Grau, Latino, Unión, Super Hall, Callao. 27 de abril de 1989.

*Lima 451*

Dir. y Guión: Rafael Zalvidea. Prod: Tumi Films S.A., Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica. Int: Jaime Lértora, Jossie Lindley, Belisa Salazar, Juan Piqueras. Foto: Pablo Martínez (color). Asistente de Cámara: Antonio Rodríguez. Edición: Lina Baniela. Sonido: Carlos Fernández. Música: Juan Pereyra. Micro: Rodolfo Plaza. Producción Ejecutiva: Mónica Brown, Roberto Bonilla. Duración: 61 minutos. Cines: Julieta, Eva. 15 de marzo de 1990.

*Chabuca Granda... confidencias*

Dir: Martha Luna. Investigación y Guión: Martha Luna, Fernando Vivas. Prod: Luna Producciones. Documental. Con la participación de: Pablo Milanés, Mercedes Sosa, Armando Manzanero, Alberto Cortez, Los Chalchaleros, Carlos, Teresa y Eduardo Fuller Granda, Oscar Avilés, Susana Baca, Amador Ballumbrosio, Vicente Barich "Vinko", Elena Bustamante, Daniel Camino, Mario Cavagnaro, Félix Casaverde, Magda Figuerola, Alvaro Lagos, Juana Loyola, Alicia Maguiña. Augusto Polo Campos, Toya Succar, "Caitro" Soto. Foto: Danny Gavidia, Francisco Salomón, Juan Durán, Jorge Vignati (color). Sonido: Edgar Lostaunau, Guillermo Palacios, Eduardo Cayo. Iluminación: Alejandro Higa. Asistente de Cámara: Guillermo Pin, Alejandro Higa, Eugenio Prado. Jefe de Producción: Silvia Kantor. Edición: Augusto Tamayo San Román, Victoria Chicón. PostProducción: Rosella Bálsamo. Duración: 61 minutos. Cines: Colmena, Grau. 12 de abril de 1990.

*Ni con Dios ni con el Diablo*

Dir. y Guión: Nilo Pereira del Mar. Prod: Urpi Producciones Cinematográficas y JBA Production (Francia) con la participación del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación, el Ministerio Francés de Relaciones exteriores y Channel Four (Londres). Int: Marino León de la Torre, Patricia Cabrera, Ricardo Combi, Reynaldo Arenas, Diana Escobar, Ivonne Frayssinet,

Eduardo Cesti, José María Salcedo. Foto: Nilo Pereira del Mar (color). Cámara: Juan Durán. Sonido: Eduardo Cayo. Escenografía y Vestuario: Lidia Denegri. Iluminación: Eugenio Prado. Edición: Hitler Mego. Asistente de Dirección: Roberto Bonilla. Música: Raúl Pereira del Mar. Producción Ejecutiva: Mónica Brown. Duración: 90 minutos. Cines: Tacna, Excelsior, Orrantia, City Hall, Julieta, Ambar, Porteño, Odeón, Conde de Lemos. 26 de abril de 1990.

*La manzanita del diablo*

Dir: Federico García Hurtado. Guión: Federico García, Guillermo Guedes, basado en un argumento elaborado a partir de una idea de Julio Ramón Ribeyro. Prod: Cinematográfica Kuntur S.A., Pilar Roca. Int: Tania Helfgott, Antonio Arrué, Diana Quijano, Ricardo Tosso, María Laura Ibarra, Pablo Fernández, Ana María Miranda, Eduardo Adrianzén, Ernesto Cabrejos, Jury Rojas, Alvaro Sánchez, Fernando Vásquez, Hugo Rivas, Fernando Málaga. Foto: Rodolfo López, Danny Gavidia (color). Cámara: Luciano Talledo. Sonido: Germinal Hernández, Javier Figueroa. Iluminación: Francisco Angulo. Edición: Roberto Bravo. Composición Musical (tema central): Jorge Aragón. Interpretación Musical: Tania Helfgott, Vientos del Pueblo. Duración: 90 minutos. Cines: Metro, Venecia, Orrantia, El Pacífico, San Felipe, Capitol, Premier, Porteño, Odeón, Latino, Unión. 10 de mayo de 1990.

*Caídos del cielo*

Dir: Francisco Lombardi. Guión: Giovanna Pollarollo, Augusto Cabada, Francisco Lombardi, Gerardo Herrero, parcialmente basado en el relato "Los gallinazos sin plumas" de Julio Ramón Ribeyro. Prod: Inca Films, Televisión Española, Tornasol Films, Gerardo Herrero. Int: Gustavo Bueno, Marisol Palacios, Carlos Gassols, Elide Brero, Delfina Paredes, David Zúñiga, Edgar Centeno, Oscar Vega, Diana Quijano, Rafael Garay, Nelson Ruiz, Mónica Domínguez, Ruth Revoredo, Gianfranco Brero, Hernán Romero, Paul Martín, Jorge Chiarella. Foto y Cámara: José Luis López Linares (color). Sonido: Daniel Padilla. Edición: Alberto Arévalo. Dirección Artística: Martha Méndez. Productor Ejecutivo: Emilio Moscoso. Productor Asociado: Felipe Degregori. Cines: Metro, Colmena, El Pacífico, City Hall, Odeón, Premier, Roma, San Isidro, Callao. 1 de noviembre de 1990.

*Alias La gringa*

Dir: Alberto Durant. Guión: José Watanabe, Alberto Durant, José María Salcedo. Prod: Perfo Studio, T.V. Española, Channel Four (Inglaterra), Ministerio Francés de Relaciones Exteriores, ICAIC, Sociedad Estatal del Quinto Centenario (España). Int: Germán Gonzales, Gonzalo de Miguel, Elsa Olivero, Orlando Sacha, Juan Manuel Ochoa, Enrique Victoria, Daniel

Kanashiro, Ramón García, Aristóteles Picho, Julio Marcone. Foto: Mario García Joya (color). Sonido: Guillermo Palacios. Escenografía: José Watanabe. Edición: Gianfranco Annichini. Música: Pochi Marambio. Producción: Andrés Malatesta, Emilio Salomón. Iluminación: Alejandro Higa. Casting: Luis Peirano. Duración: 93 minutos. Cines: Tacna, Excelsior, República, El Pacífico, Orrantia, City Hall, Pizarro, Visión, Odeón, Latino, Fantasía, Porteño. 19 de setiembre de 1991.

*¿... Y dónde está el muerto?*

Dir. Joaquín Vargas, Rafael Caparrós. Prod. Leonidas Zegarra Uceda, Futuro Films. Int.: Ivonne Frayssinet, Enrique Victoria, Ricardo Fernández, Teddy Guzmán, Lupe Soria, Oscar Vega, Humberto Cavero, Nilda Muñoz, Pablo Fernández, Benjamín Ureta, Carlos Cano, Haydée Cáceres. Foto: Franco Bernetti. Grabado en Video. Música: Juan Salas. Año de Producción: 1985. Cines: Mantaro, Eva, Lido, Callao, Super Hall, Unión. 9 de abril de 1992.

*Nunca más, lo juro (1993)*

Dir. y Guión: Roberto Bonilla. Prod: Industria Andina del Cine, Grupo Chaski, Filmaciones Pueblo. Int: Lolita Ronalds, Sergio Galliani, Carlos Alcántara, Baldomero Cáceres, Hernando Cortez, Camila Mc Lennan, Silvia Gálvez, Rafael Delucchi, Luis Abanto Morales, Luis Alberto Benavides, Claudia Dammert, Daniel Camino D.C., Angel Calvo, Coco Marusix, Xavier Temple. Foto: Francisco Salomón. Sonido: Mario Rivas. Iluminación: Gonzalo Tapia. Dirección Artística: Esteban Mejía. Casting: Daniel Camino D.C. Asistente de fotografía: Eugenio Prado. Vestuario: Mari Carmen Herrera. Script: Judith Vélez. Producción: Mónica Brown. Cines: Tacna, República, El Pacífico, Arenales Ambar, Junín. 26 de noviembre de 1992.

*Reportaje a la muerte (1993)*

Dir: Danny Gavidia. Guión: José Watanabe. Producción: Casablanca Films (Esther Alvarez de Gavidia, Juan Gavidia, Stefan Kaspar). Int: Diego Bertie, Marisol Palacios, Aristóteles Picho, Carlos Gassols, Martha Figueroa, Juan Suelpres, Charo Verástegui, Bruno Odar, David Elkin, Luis Ramirez, Carlos Cano, Mario Velásquez, Julio Vega. Foto: Eduardo Dávila. Sonido: Francisco Adrianzén. Montaje: Gianfranco Annichini. Música: Micky González. Decorados: José Watanabe. Duración: 95 minutos. 13 de mayo de 1993.

*Todos somos estrellas (1993)*

Dir.: Felipe Deg egori. Prod.: Torre de Babel, Producciones Cine-

matográficas S.A. Guión: Ronnie Temoche. Int.: Ivonne Barriga, Milena Alva, Rebeca Ráez, Elide Brero, Hernán Romero, Mariella Balbi, Katia Condos, Ricardo Velásquez, Julián Legaspi, Ricardo Fernández, Dante Herrera. Foto: Eduardo Dávila. Dirección artística: Martha Méndez. Montaje: Luis Barrios. Música: Micky González. Laboratorio: Bolívar Films, Caracas. Cines: Adan, Alcázar, Julieta. 25 de junio de 1993.

*La vida es una sola (1993)*

Dir. y Guión: Marianne Eyde. Prod.: Kusi Films. Int.: Milagros del Carpio, Aristóteles Picho, Rosa María Olórtegui, Jiliat Zambrano, Javier Maraví, Rose Cano, Augusto Medina, Wilfredo Morveli, Pablo Qquispe Chura, Gladys Taipe, Rubén Azcue, comuneros de la Comunidad Campesina de Ccachin, Cusco. Foto y Cámara: César Pérez. Sonido: Rosa María Oliart. Montaje: Michele André. Música: Esteban Ttupa y comuneros de la Comunidad Campesina de Ccachín. Duración: 84 minutos. Cines: Metro, Alcázar. 29 de octubre de 1993.

*Sin compasión (1994)*

Dir.: Francisco Lombardi. Guión: Augusto Cabada y Francisco Lombardi. Prod.: Inca Films, Cibby 2000, Fundación Hubert Bals. Con el apoyo del Gobierno del Distrito Federal de México y la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano. Int.: Diego Bertie, Adriana Dávila, Jorge Chiarella, Hernán Romero, Ricardo Fernández, Mariela Trejos. Foto: Pili Flores Guerra. Cámara: Micaela Cajahuaringa. Dirección Artística: Cecilia Montiel. Montaje: Luis Barrios. Música: Daniel Padilla. 5 de mayo de 1994.

## No estrenadas

*Páginas heroicas*

Dir: Carvallo, según historia suya. Prod: Atahualpa Films y Compañía Cinematográfica Peruana. Foto: Stagnaro. Prohibida por la Junta Censora. Año de producción: 1926

*Alerta en la frontera*

Dir: Kurt Hermann. Prod: Nacional Films. Documental. Foto: Manuel Trullen y Pedro Valdivieso. Sonido: Manuel Cabanillas. Asistente de Sonido: Julio Barrionuevo. Música: Marcha Zarumilla. Laboratorio: Carlos Valdivieso. Asistente: Manuel Valdivieso. Duración: 90 minutos. Prohibida por la Censura. Año de Producción: 1941.

*Chiaraq'e, batalla ritual*

Dir: Luis Figueroa. Guión: Luis Figueroa y Ricardo Valderrama. Prod: Perucinex. Documental. Foto: Jorge Vignati. Música: Folclore Andino. Con la colaboración de las Comunidades Campesinas de Kanas, Cusco. Duración: 95 minutos. Prohibida por la censura. Año de Producción: 1975.

*Expropiación*

Dir: Mario Robles Godoy. Guión: Mario Robles Godoy, Mario Pozzi Escot. Prod: Mario Abate, C.A. Venezuela, Perucinex S.A. Int: Habitantes de La Oroya, Goyllarisquizga, Paragasha. Foto: Mario Robles Godoy, Mario Pacheneda, Carlos Méndez, Walter Véliz (color). Edición: Mario Robles, Walter Véliz. Música: Arturo Ruiz del Pozo. Duración: 98 minutos. Año de Producción: 1977.

*Casire*

Dir: Marianne Eyde. Texto: Marianne Eyde. Prod: Kusi Films, Documental. Foto: Marianne Eyde (color). Edición: Sylvie Moat, Michel André. Sonido: Edgar Lostaunau. Música: Tradicional de la Región de Casire. 16 mm. Duración: 62 minutos. Año de Producción: 1979-1980.

*El sol de los muertos*

Dir. y Guión: Jeff Musso, basado en la novela homónima de Louise Darios. Prod: Lilia Films International. Int: Mercy Bustos, Heriberto Cachay, Humberto Cavero, Martha Crosby, Salvador Gonzales, Eugenia

Gardella, Amelia Machiavello. Foto: Pedro Valdivieso. Cámara: Pierre Maury, Luciano Talledo, David Bustillos. Sonido: Daniel Barrientos, Juan Araníbar. Música: Marcel Russi, Jeff Musso. Asistente de Cámara: Luis Coloma. Productores Asociados: Productora Films, Eduardo Arenaza M. Año de Producción: 1982.

## Introducción a una bibliografía sobre el cine peruano en libros y folletos


Martínez Torres, Augusto [y ]
Pérez Estremera, Manuel

*Nuevo cine latinoamericano.* Barcelona. Editorial Anagrama, 1973.

Palacios More, René [y ]
Pires Mateus, Daniel

*El Cine latinoamericano*. Madrid. Sedmay Ediciones. 1976.

Hennebelle, Guy [y ]
Gumucio Dagrón, Alfonso

*Les Cinémas de l'Amerique Latine.* París. Lherminier. 1981.

Paranagua, Paulo Antonio

*Cinema na America Latina*. Porto Alegre. Edt. LPM. 1984.

Paranagua Paulo Antonio

*Dictionnaire du Cinema*. París. Libraire Larousse. 1986. pág.. 505.

En la entrada sobre Perú se reseña de modo sucinto la evolución histórica del cine en el país.

Schumann, Peter B.

*Historia del cine latinoamericano.* Buenos Aires. Editorial Legasa. 1987.

Huayhuaca, José Carlos

*El enigma de la pantalla*. Lima. Universidad de Lima. 1989.

Lozano M., Balmes (Editor)

*El cine peruano visto por críticos y realizadores.* Lima. Cinemateca de Lima. 1989.

| | |
|---|---|
| Núñez Gorriti, Violeta | *Pitas y alambre.* Lima. Editorial Colmillo Blanco. 1990. |
| Perla Anaya, José (Editor) | *Realidad legal de las comunicaciones.* Lima. DEYCO. 1990. |
| Luque Vergara, Armando | *El Noticiario Perú: el ochenio de Odría.* Lima. Montes Gráficas. 1990. Folleto. |
| Benavente García, Adelma [y] Gutiérrez Vásquez, Carlos | *La escuela cusqueña de cine.* Cusco. Cuadernos del Instituto Americano de Arte. 1991. |
| Perla Anaya, José | *Censura y promoción en el cine.* Lima. DEYCO. Instituto Peruano de Derecho de las Comunicaciones. Universidad de Lima, Facultad de Ciencias de la Comunicación y Unión Latina. 1991. |
| Varios | *Antología del cine latinoamericano.* Valladolid. 36 Semana Internacional de Cine de Valladolid/España. 1991. |
| Varios | *Cine latinoamericano* 1896-1930. Caracas. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. 1992. |
| Carbone, Giancarlo | *El cine en el Perú 1897-1950. Testimonios.* Lima. Universidad de Lima. 1992. |
| Carbone, Giancarlo | *El cine en el Perú 1950-1972. Testimonios.* Lima. Universidad de Lima. 1993. |

## Textos generales en revistas y diarios.


| | |
|---|---|
| Tapia, Miguel Angel | "Cine en el Perú". Lima. *Expreso.* 21 de enero de 1965. |
| Delboy, Alfonso | "Cine y fracaso. Intimidad: Triste Lección". Lima. "7 Días del Perú y del Mundo", Suplemento de *La Prensa.* 14 de marzo de 1965. |
| León Frías, Isaac | "¿Existe el cine peruano?" Lima. *Peruanidad, Revista Cultural* No. 5. 1966. |
| Varios | "Encuesta sobre la realidad del cine nacional". Lima. *Hablemos de Cine* No. 2627. Juniojulio de 1966. La encuesta continuó en las ediciones No. 28 de agosto de 1966 y No. 29 de setiembre de 1966. |
| La Torre, Alfonso | "El cine peruano". Lima. "Dominical" de *El Comercio.* 9 de febrero de 1969. |
| Lombardi, Francisco | "Cine peruano". Lima. "Suceso", suplemento dominical de *Correo.* 19 de octubre de 1969. |
| León Frias, Isaac | "Hacia una historia del cine peruano". Lima. *Hablemos de Cine* No. 5051. Noviembre-diciembre de 1969, enero-febrero de 1970. |

| | |
|---|---|
| Pinilla Sánchez Concha, Enrique | "Panorama del cine peruano". Lima. *Cultura y Pueblo* No. 1314. 1969. |
| León Frías, Isaac | "Cine nacional: aquí no ha cambiado nada". Lima. *Hablemos de Cine* No. 65. 1973. |
| León Frías, Isaac | "La marcha del cine peruano: incertidumbre". Lima. *Hablemos de Cine* No. 66. 1974. |
| Perla Anaya, José | "El cinematógrafo en el Perú". Lima. "Dominical" de *El Comercio.* 22 de setiembre de 1974 y 6 de octubre de 1974. |
| Bolaños Mir, Enrique | "La cinematografía en el Perú". Lima. *La Prensa.* 8 de febrero de 1975. |
| León Frías, Isaac | "Situación del cine peruano". Lima. *Correo.* 19 de abril de 1975. |
| Hinojosa, Gonzalo | "Cine peruano, cuestión de fondo". Lima. *La Prensa.* 12 de junio de 1975. |
| León Frías, Isaac | "Cine peruano al encuentro de su identidad". Lima. *Correo.* 14 de junio de 1975. |
| Blanco, Desiderio y otros | "El realizador frente a su obra". Lima. *Medios*, revista del Centro de Teleducación de la Universidad Católica. 1977. |
| León, Domingo | "Aportes de Robles Godoy al problema del cine". Lima. "Dominical" de *El Comercio.* 15 de mayo de 1977. |
| León Frías, Isaac | "La incierta imagen del cine peruano". Lima. *Diners* No. 31. Setiembre de 1977. |
| Bullitta, Juan M. | "Cine nacional: inodoro, incoloro, insípido". Lima. *Hablemos de cine* No. 69. 1977 1978 |
| De Cárdenas, Federico | "Una constatación y una r espuesta". Lima. *Hablemos de cine* No. 69. 1977 1978. |

León Frías, Isaac — "La búsqueda de una voz propia en el largometraje peruano". Lima. *Hablemos de Cine* No. 69. 1977-1978.

De Cárdenas, Federico — "75 años de cine en el Perú". Lima. *La Prensa*. 25 de setiembre de 1978.

De Cárdenas, Federico — "Largometraje: meta de una industria". Lima. *La Prensa*. 11 de noviembre de 1978.

Varios — "Informe especial sobre cine peruano". Lima. "Garcilaso" No. 100, suplemento cultural de *Ojo*. 1978.

Sánchez, María Elvira — "¿Existe un cine peruano?" Lima. *Caretas* No. 561 y 562. 16 de julio de 1979 y 23 de julio de 1979.

Reyes, Jorge — "Cine peruano. Hacia una alternativa". Lima. *El Diario de Marka*. 7 de octubre de 1980.

Robles Godoy, Armando — "El cine peruano". Lima. *El Comercio*. 2 de febrero de 1981.

Varios — "El Cine peruano entre realidad y deseo". Lima. *Hablemos de Cine* No. 7374. Junio de 1981.

De Cárdenas, Federico — "Cine peruano: La larga marcha". Lima. *La Revista* No. 5. Julio de 1981.

Huayhuaca, José Carlos — "Para hacer cine, ir al cine". Lima. *Quehacer* No. 12. Setiembre de 1981.

De Cárdenas, Federico — "En los diez años del cine peruano". Lima. *El Observador*. 28 de marzo de 1982.

Varios — "La verdad del cine nacional". Lima. *La República*. 28 de mayo de 1983.

Ledgard, Melvin — "Los nuevos pasos del cine peruano". Lima. *El Observador*. 29 de mayo de 1983.

León Frías, Isaac — "¿Predicando en el desierto?" Lima. *Hablemos de Cine* No, 77. Marzo de 1984.

Lozano Morillo, Balmes — "Batallas del cine peruano. Acerca de la crítica y las películas de referente andino". Lima. *Tierradentro* No. 2. 1984.

León Frías, Isaac — "Situación y perspectivas del cine peruano". Lima. *Hoy.* 24 de setiembre de 1985.

Varios — "Encuentros cercanos con el cine nacional". Lima. "Hipocampo", suplemento de *La Crónica.* 1986.

Tumi, Francisco — "Una aventura llamada cine". Lima. *Sí.* 8 de junio de 1987.

Bedoya, Ricardo — "La obsesión económica". Lima. *Debate* No. 48. Diciembre de 1987.

Llanos, Rogelio — "Cronología del cine peruano 1897-1987". Lima. *Cambio* No. 47. 1987

Bedoya, Ricardo — "El sueño de la imagen propia". Lima. *Sí.* 28 de marzo de 1988.

Huayhuaca, José Carlos — "Los últimos films". Lima. *Posible* No. 15. Agosto-setiembre 1989.

Robles Godoy, Armando — "La cinematografía ¿una industria?" París. *Corto Circuito* No. 11. Abril de 1990.

Vivas Sabroso, Fernando — "El largometraje peruano: autores y tendencias". París. *Corto Circuito* No. 11. Abril de 1990.

De Cárdenas, Federico — "La difícil lucha por sobrevivir". Lima. "Culturas", suplemento de *La República.* 29 de julio de 1990.

León, Rafael (Editor) — "Cine nacional. La comezón de muchos años". Lima. "Por la Libre", suplemento de *Página Libre.* 28 de octubre de 1990.

Gutiérrez, Susi — "Cine nacional: drama en largometrajes". Lima. "Punto Aparte", suplemento de *El Peruano.* 4 de noviembre de 1990.

Bedoya, Ricardo — "Cine nacional y mercado". Lima. *Sí*. 30 de julio de 1991.

Bedoya, Ricardo — "Cine nacional: elección del público". Lima. *Sí*. 4 de agosto de 1991

Nuñez del Pozo, Irela. — "Después de la caída". Lima, "Revista", suplemento de *El Peruano*. 9 de agosto de 1991.

Huayhuaca, José Carlos — "Cine peruano: ¿lo que el viento se llevó?" Lima. *Expreso*, suplemento especial del 30 aniversario. Octubre de 1991.

Salazar, Federico — "Cine inmoral". Lima. *Ojo*. 20 de noviembre de 1991.

Herrera Vassallo, Kharla — "Recuerdos del futuro". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano*. 5 de diciembre de 1991.

Anónimo — "Cine en el Perú: proyectos y cambios de rumbos en 1992". Lima. *El Peruano*. 2 de enero de 1992.

García de Pinilla, Rafaela — "La crisis del cine en el Perú". Lima. *El Comercio*. 11 de enero de 1992.

Tafur, Juan Carlos — "Los cineastas mendicantes". Lima *Expreso*. 5 de febrero de 1992.

Lucioni, Mario — "El difícil nacionalismo del cine peruano del 60". Lima. *El Peruano*. 27 de marzo de 1992.


## El periodo mudo


De Ega, Juan — "Lo que dice una butaca de cine". Lima. *Mundial* No. 124. 15 de setiembre de 1923.

Anónimo — "Las aventuras de Luis Pardo". Lima. *Cines y Estrellas*. 8 de setiembre de 1927.

Anónimo — "Las hazañas de Luis Pardo". Lima. *Cines y Estrellas.* 15 de setiembre de 1927.

Anónimo — "Una hazaña de valor y audacia". Lima. *Cines y Estrellas.* 22 de setiembre de 1927.

Anónimo — "El carnaval del amor". Lima. *Cines y Estrellas.* 22 de diciembre de 1929.

Anónimo — "Estudios y laboratorios de cinematografía peruana". Lima. *Films Selectos* No. 4. 20 de agosto de 1932.

Anónimo — "Creación de la escuela cinemática ambulante". Lima. *Films Selectos* No. 18. 3 de diciembre de 1932.

Basadre, Jorge — *Historia de la República del Perú,* Tomo XVI. Lima. Editorial Universitaria. 1970.

Zanutelli, Manuel — "El cine en Lima, ese enero de 1897". Lima. *El Comercio.* 2 de mayo de 1970.

León Frías, Isaac — "Los comienzos del cine peruano". Lima. *Diners* No. 32. Agosto de 1978.

Blanco Sánchez, Ann Margaret — "La llegada del cine al Perú y sus primeros catorce años de exhibición". Tesis de Bachillerato. Lima. Universidad de Lima. 1981.

Quintana Sánchez, Milagros — "Historia del cine Colón 1914-1980". Tesis de Bachillerato. Lima. Universidad de Lima. 1981.

Bendezú Arroyo, José — "Los inicios del cine en el Perú". Caracas. *Crónicas del Cine,* Segunda Epoca No. 78. 1983.

Peñaherrera, Liliana — "Un documento histórico: la fotografía en el Perú (1895-1919)". Memoria para optar el grado de Bachiller en Historia. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1983.

De la Puente Arbaiza, Lourdes — "La publicidad cinematográfica en el medio impreso en el Perú". Tesis de Bachillerato. Lima. Universidad de Lima. 1984.

Maric Arata, María Cecilia — "Los primeros treinta años de cine en el Perú". Tesis de Bachillerato. Lima. Universidad de Lima. 1984.

López Martínez, Héctor — *Los 150 años de El Comercio*. Lima. Empresa Editora El Comercio. 1986.

León Frías, Isaac — "60 Años de Luis Pardo". Lima. *Caretas*. 14 de diciembre de 1987.

Paucar, Carlos — "Yo fui Luis Pardo, Señores..." Lima. "VSD", suplemento de *La República*. 22 de enero de 1988.

Bedoya, Ricardo — "Recuento del silencio". Lima. "Negro y Blanco", suplemento dominical de *El Universal*. 7 de octubre de 1990.

Núñez del Pozo, Irela — "Historia de amor y conflictos fronterizos". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano*. 14 de marzo de 1991.

Lucioni, Mario — "Pedro Sambarino, un pionero transhumante". Lima *El Refugio* Nº 3. Junio de 1992.

## Años treinta y cuarenta

Sills, Allan — "Cinemática peruana". Lima. *El Comercio*. 24 de octubre de 1937.

Sills, Allan — "Nuevo esfuerzo". Lima. *El Comercio*. 19 de diciembre de 1937.

Sills, Allan — "Cine y teatro". Lima. *El Comercio*. 23 de enero de 1938.

Sills, Allan — "En pro de nuestro cine". Lima. *El Comercio*. 6 de febrero de 1938.

Celuloide — "Una prueba más". Lima. *El Comercio*. 23 de marzo de 1938.

| | |
|---|---|
| Sills, Allan | "Criollismo Fílmico". Lima. *El Comercio.* 5 de junio de 1938. |
| Everet | "Venturita López Piris y *Almas en derrota*". Lima. *El Comercio.* 16 de julio de 1938. |
| Sills, Allan | "Un nuevo aporte". Lima. *El Comercio.* 24 de julio de 1938. |
| Sills, Allan | "Un aporte más". Lima. *El Comercio.* 21 de agosto de 1938. |
| Sills, Allan | "Un año más de brega". Lima. *El Comercio.* 28 de agosto de 1938. |
| Celuloide | "En torno a nuestro cine". Lima. *El Comercio.* 5 de junio de 1939. |
| Anónimo | "Promete ser un éxito la nueva película de Huascarán S.A." Lima. *Revista América.* Julio de 1944. |
| Bravo Pinto, Arturo | "¿Cine nacional? Cine aún de ensayo". Lima. *El Exhibidor.* 28 de julio de 1945. |
| Anónimo | "La lunareja". Lima. *Revista Cines.* Julio de 1946. |
| Anónimo | "Ratto Films". Lima. *Cabuide* No. 8687. Agosto-setiembre de 1947. |
| Anónimo | "Como se hace un noticiero nacional". Lima. *El Comercio,* edición de la tarde. 8 de enero de 1948. |
| Guerra, Víctor | "Manuel Trullen y los pioneros del cine cultural del Perú". Lima. *La Tribuna.* 23 de julio de 1967. |
| Vargas Sifuentes, José | "Largometraje: había que hacer de todo". Lima. *La Crónica.* 25 de octubre de 1974. |
| Vargas Sifuentes, José | "La época de oro". Lima. *La Crónica.* 26 de octubre de 1974. |
| Varios | "Programa del festival nacional de cine de 1985". Lima. Asociación de Cineastas del Perú (mimeografiado). 1985. |

Bedoya, Ricardo — "Erase una vez el cine". Lima. *Sí.* 7 de agosto de 1989.

Bedoya, Ricardo — "Cine peruano e historia". Lima. "Negro y Blanco", suplemento dominical de *El Universal.* 28 de octubre de 1990.

Núñez del Pozo, Irela — "Cuando todo era cine". Lima. *El Peruano* 14 de febrero de 1991.

Ugarte Chamorro, Guillermo — "Muy señora nuestra". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano.* 14 de enero de 1992.

Toledo, Gonzalo — "La carcajada de Alex Valle". Lima. *El Comercio.* 18 de febrero de 1992.


## Escuela del Cusco


Arguedas, José María — "Películas de gesta". Lima. *La Crónica.* 17 de noviembre de 1957.

Analista — "El cóndor, el toro, la estrella de nieve". Lima. *El Comercio.* 20 de noviembre de 1957.

Salazar Bondy, Sebastián — "Documentales que prometen un cine". Lima. *La Prensa.* 20 de noviembre de 1957.

Anónimo — "La fiesta de las nieves". Lima. *La Prensa.* 21 de junio de 1960.

Freyre, Luz — "Kukuli". Lima. "7 Días del Perú y del Mundo", suplemento dominical de *La Prensa.* 6 de noviembre de 1960.

Anónimo — "Kukuli". Lima. *La Crónica.* 13 de noviembre de 1960.

Anónimo — "Kukuli". Lima. *Cultura Peruana* No. 159161. 1961.

| | |
|---|---|
| Barrionuevo, Alfonsina | "Kukuli". Lima. *Caretas.* 1961. |
| Fernán, Fernando | "Kukuli". Lima. "7 Días del Perú y del Mundo" suplemento dominical de *La Prensa.* 16 de abril de 1961. |
| Salazar Bondy, Sebastián | "La creación del cine peruano". Lima. *El Comercio.* 18 de abril de 1961. |
| Anónimo | "Kukuli". Lima. *La Crónica.* 22 de junio de 1961. |
| Arnillas, Pablo | "Perú presenta *Kukuli*". Lima. *Ultima Hora.* 12 de julio de 1961. |
| Capasso, Claudio | "Kukuli". Lima. Suplemento "Dominical" de *El Comercio.* 19 de julio de 1961. |
| Capasso, Claudio | "Kukuli". Lima. Suplemento Extraordinario por Fiestas Patrias de *El Comercio.* 28 de julio de 1961. |
| C.C. | "Kukuli". Lima. *El Comercio.* 28 de julio de 1961. |
| Anónimo | "Estrenó el Municipal *Kukuli*". Arequipa. *El Pueblo.* 17 de setiembre de 1961. |
| Anónimo | "*Kukuli,* Un triunfo del cine nacional". Arequipa. *Noticias.* 25 de setiembre de 1961. |
| Anónimo | "Milenario poema de amor". Lima. *Expreso.* 3 de noviembre de 1961. |
| Sadoul, Georges | "Découverte Inca et Mongole". París. *Les Lettres Françaises.* Julio de 1964. |
| Delboy, Alfonso | "Jarawi". Lima. "7 Días del Perú y del Mundo", suplemento dominical de *La Prensa.* 1 de mayo de 1966. |
| La Torre, Alfonso | "Jarawi". Lima. *Expreso.* 14 de mayo de 1966. |
| Bullitta, Juan M. | "Jarawi". Lima. *Hablemos de Cine* No. 2627. Juniojulio de 1966. |

Guevara Torres, Guillermo — "Entrevista a Manuel Chambi". Lima. *Crónicas de Cine* No. 2. Mayo-junio de 1970.

Bendezu Arroyo, José — "Arguedas, la escuela cusqueña y el retorno a los orígenes". Lima. *Crónicas de Cine* No. 34. Enero-febrero de 1971.

Anónimo — "Manuel Chambi, valiosa obra cinematográfica". Lima. *Sí.* 7 de diciembre de 1987.

Vargas, Pompeyo — "Bodas de oro de Eulogio Nishiyama". Lima. *El Peruano.* 21 de diciembre de 1990.

## Coproducciones

García Riera, Emilio — *Historia documental del cine mexicano* Tomo IX. México. Ediciones Era. 1978.

García Riera, Emilio [y] Macotela, Fernando — *La guía del cine mexicano.* México. Editorial Patria. 1984.

Katz, Ephraim — *The International Film Encyclopedia.* Londres. Macmillan. 1984.

Amador, María Luisa [y] Ayala Blanco, Jorge — *Cartelera Cinematográfica 1960-1969.* México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1986.

Hardy, Phil [y ] Willemen, Paul — *The Encyclopedia of Horror Movies.* Nueva York. Harper & Row, Publishers. 1986.

Martín, Jorge Abel — *Diccionario de realizadores argentinos contemporáneos.* Buenos Aires. Instituto Nacional de Cinematografía. 1987.

## Legislación cinematográfica


Delboy, Alfonso — "Una ley para el cine". Lima "7 Días del Perú y del Mundo", suplemento dominical de *La Prensa*. 3 de diciembre de 1967.

Anónimo — "Sobre la ley de cinematografía". Lima. *Hablemos de Cine* No. 40. Marzo-abril de 1968.

Anónimo — "Ley de fomento de la industria cinematográfica: ¿al servicio de quién?" Lima. *Hablemos de Cine* No. 63. Enero, febrero, marzo de 1973.

De Cárdenas, Federico — "Cineastas y exhibidores: ¿Paz?". Lima. *La Prensa*. 1 de julio de 1980.

Varios — "Ley de Cine: Puntos de vista". Lima. *El Comercio*. 1 de febrero de 1981.

De Cárdenas, Federico — "Triunfos y problemas de nuestro cine de corto y largo metraje". Lima. *La Prensa*, Página Editorial. 1 de febrero de 1981.

Caballero Pérez, Alfredo — "Análisis preliminar de la legislación sobre cine en el Perú". Tesis de Bachillerato. Lima. Universidad de Lima. 1985.

De Cárdenas, Federico — "¿Qué pide el cine nacional?" Lima. *Hoy*. 6 de octubre de 1985.

Anónimo — "Ley de cine: para mirarnos mejor". Lima. *La República*. 24 de octubre de 1987.

Robles Godoy, Armando — "Exposición de motivos". Lima. "Dominical", suplemento de *El Comercio*. 20 de diciembre de 1987.

Durant, Alberto — "El derecho de vernos". Lima. *Toma 2*, revista de la Asociación de Cineastas del Perú, No. 1. Marzo de 1988.

Robles Godoy, Armando — "La gran ilusión". Lima. *El Comercio.* 4 de setiembre de 1988.

Anónimo — "Cineastas siguen esperando". Lima. *El Comercio.* 17 de setiembre de 1988.

Anónimo — "No parece actual". Lima. *El Comercio.* 18 de setiembre de 1988.

Anónimo — "Sociedad de industrias en desacuerdo". Lima. *El Comercio.* 24 de setiembre de 1988.

Anónimo — "Proponen creación de fondo de fomento e instituto del cine". Lima. *El Comercio.* 25 de setiembre de 1988.

González, Eddie — "Nueva ley de cinematografía ¿otro esperpento legal?" Lima. *Expreso.* 31 de mayo de 1990.

Tafur, Juan Carlos — "Los privilegios del ecran". Lima. *Expreso.* 6 de julio de 1991.

Anónimo — "Mercantilismo cinematográfico". Lima. *Expreso.* 19 de julio de 1991.

Nuñez del Pozo, Irela — "Analizan relaciones entre estado y cine en el Perú". Lima. *El Peruano.* 6 de diciembre de 1991.

Anónimo — "El cine peruano y su exterminador 1". Lima. *La República.* 19 de diciembre de 1991.

Muñoz Medina, Raquel — "En el laberinto". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano.* 19 de diciembre de 1991.

Brown Gutierrez, Mónica — "COPROCI: fomento a la producción en el Perú". Ponencia en el Coloquio Internacional sobre Legislaciones de Cine. Mimeografiado. Lima: Unión Latina. Enero de 1992.

García Miranda, Nelson — "La ley de cine en el Perú". Ponencia en el Coloquio Internacional sobre Legisla-

ciones de Cine. Mimeografiado. Lima. Unión Latina. Enero de 1992.

Perla Anaya, José — "Efectividad de la norma legal cinematográfica peruana". Ponencia en el Coloquio Internacional sobre Legislaciones de Cine. Mimeografiado. Lima. Unión Latina. Enero de 1992.

## Cortometrajes

León Frías, Isaac — "Inodoro, incoloro, insípido". Lima. *Hablemos de Cine* No. 5051. Noviembre-diciembre de 1969, enero-febrero de 1970.

Bartet, Leyla — "El cortometraje peruano y su lenguaje o la torre de Babel". Lima. *Expreso.* 6 de junio de 1974.

León Frías, Isaac — "El Take Off del cortometraje nacional". Lima. *Postdata* No. 8. Diciembre de 1974.

Anónimo — "Cine peruano ¿borrón y cuenta Nueva?" Lima. *Hablemos de Cine* No. 67. 1975.

León Frías, Isaac — "¿Qué pasa con los mejores cortos?" Lima. *Correo.* 21 de abril de 1975.

León Frías, Isaac — "No existe un cine documental peruano". Lima. *Correo.* 27 de abril de 1975.

Alat — "Eguren y Barranco de Sinclair". Lima. *Expreso.* 4 de mayo de 1975.

Zisman, Alex — "Arturo Sinclair y una evaluación". Lima. *Correo.* 7 de mayo de 1975.

Hinojosa, Gonzalo — "Nelson García habla de las fieras". Lima. *La Prensa.* 8 de mayo de 1975.

Zisman, Alex — "Liberación sin rodeos a través de un corto". Lima. *Correo.* 9 de mayo de 1975.

Bullitta, Juan M. "Los marcianos llegaron ya. Lima". *Correo.* 2 de julio de 1975.

Varios "Entrevista con Nelson García". Lima. *Hablemos de Cine* No. 67. 1975.

Varios "Entrevista con Francisco Lombardi". Lima. *Hablemos de Cine* No. 67. 1975.

Varios "Entrevista con Arturo Sinclair". Lima. *Hablemos de Cine* No. 67. 1975.

Varios "Entrevista con Nora de Izcue". Lima. *Hablemos de Cine* No. 67. 1975.

García, Nelson "Entrevista con Jorge Vignati". Lima. *Hablemos de Cine* No. 68. 1976.

Varios "Diccionario del cortometraje peruano (I)". Lima. *Hablemos de Cine* No. 70. Abril de 1979.

Varios "Diccionario del cortometraje peruano (II)". Lima. *Hablemos de Cine* No. 71. Abril de 1980.

Campos, Javier "CETUC: texto y contexto". Lima. *Marka* No. 176. 23 de octubre de 1980.

De Cárdenas, Federico "CETUC: abundancia en la pobreza". Lima. *Marka* No. 227 (primera parte) y 228 (segunda parte). 22 y 30 de octubre de 1981.

Bullitta, Juan M. "El corto peruano en el festival de CETUC". Lima. *Cine Club.* Noviembre de 1981.

Pollarollo, Giovanna "María del Desierto". Lima. *La Tortuga* No. 2. Mayo de 1982.

Ledgard, Melvin "El Festival del CETUC: Polémico e importante a la fuerza". Lima. *El Observador.* 4 de noviembre de 1982.

De Cárdenas, Federico "CETUC: cómo un espejo". Lima. *Utópicos* No. 23. Enero de 1983.

| | |
|---|---|
| Huayhuaca, José Carlos | "Cine peruano: ¿qué nos está pasando?" Lima. *Utópicos* No. 23. Enero de 1983. |
| Wiener, Christian | "Autopsia provisional". Lima. *Utópicos* No. 23. Enero de 1983. |
| Oxandabarat, Rosalba | "Concurso nacional de cine". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento dominical de *El Diario de Marka.* 11 de diciembre de 1983. |
| Wiener, Christian | "Séptimo festival del CETUC (1981)". Lima. *Cine Club* No. 45. Diciembre de 1983. |
| Wiener, Christian | "Octavo festival del CETUC (1982)". Lima. *Cine Club* No. 45. Diciembre de 1983. |
| Huayhuaca, José Carlos | "Gianfranco Annichini: de la soledad al neotribalismo". Lima. *Hablemos de Cine* No. 77. Marzo de 1984. |
| Frank, Joceline | "Jóvenes de película". Lima. *Caretas.* 4 de abril de 1988. |
| Bedoya, Ricardo | "Corto laureado". Lima. *Sí.* 12 de marzo de 1990. |
| Bustamante, Emilio | "Hay que mandarse a buscar nuevas formas. Entrevista a Gianfranco Annichini". Lima. *El Peruano.* 15 de noviembre de 1990. |
| Alayza, Luis | "Sobre el corto nacional". Lima. *Ojo.* 9 de mayo de 1991. |
| Stewart Garay, Alberto | "El cortometraje en crisis". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano.* 9 de mayo de 1991. |
| Anónimo | "Cine peruano: La batalla por el corto". Lima. *La República.* 11 de mayo de 1991. |
| Bedoya, Ricardo | "Defensa del cortometraje peruano". Lima. *Ojo.* 23 de mayo de 1991. |

Alayza, Luis — "El corto nacional y su larga agonía". Lima. *Ojo*. 30 de mayo de 1991.

Bedoya, Ricardo — "La guerra del corto: capítulo final". Lima. *Ojo*. 6 de junio de 1991.

Nuñez del Pozo, Irela — "Todos los cortos". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano*. 20 de junio de 1991.

Stewart Garay, Alberto — "Un cortometrajista en la presidencia". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano*. 22 de junio de 1991.

Bedoya, Ricardo — "Cortometraje al corazón". Lima. *Sí*. 30 de junio de 1991.

Anónimo — "Aldo Salvini: una voluntad alucinada". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano*. 12 de agosto de 1991.

Bustamante, Emilio — "Cine hoy para vivir mañana". Lima. *El Refugio* No. 2. Octubre de 1991.

Varios — "El capitán salvini". Lima. *El Refugio* No. 2. Octubre de 1991.

Anónimo — "Nueva homada. Nuevo grupo de cineastas sale a la luz". Lima. "Somos", suplemento de *El Comercio*. 21 de marzo de 1992.


## Cine de episodios


Pimentel, Cinthia — "Cuentos inmorales". Lima. "Variedades", suplemento de *La Crónica*. 18 de junio de 1978.

Bedoya, Ricardo — "Cuentos inmorales". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo*. 3 de diciembre de 1978.

Chiarella Kruger, Jorge — "Un cine nacional maduro". Lima. "Dominical" de *El Comercio*. 10 de diciembre de 1978.

Quispe Correa, Alfredo — "Cuentos morales". Lima. *La Prensa.* 14 de diciembre de 1978.

Salcedo, José María (Rotor) — "El cine peruano busca su identidad". Lima. *Correo.* 17 de diciembre de 1978.

De Cárdenas, Federico — "Cuentos inmorales y el cine peruano". Lima. *La Prensa.* 18 de diciembre de 1978.

Varios — "Cuentos inmorales". Lima. *Hablemos de Cine* No. 70. Abril de 1979.

De Cárdenas, Federico — "Aventuras prohibidas". Lima. "La Imagen", suplemento de *La Prensa.* 1 de junio de 1980.

León Frías, Isaac — "Aventuras prohibidas". Lima. *Caretas* No. 601. 2 de julio de 1980.

Bullita, Juan M. — "Aventuras prohibidas". Lima. *Hablemos de Cine* No. 72. Noviembre de 1980.

De Cárdenas, Federico — "Dos rayas al tigre". Lima. *El Observador.* 6 de diciembre de 1981.

Ledgard, Reynaldo — "Una raya más al tigre". Lima. *Hablemos de Cine* No. 76. Febrero de 1983.

Vera Cruz, Walter — "Una raya más al tigre". Lima. *Cine Club* No. 45. Diciembre de 1983.


## Comercio cinematográfico


Pataro, Carlos [y] otros — "Producción, distribución y exhibición en el Perú". Separata. Lima. Comisión de Promoción Cinematográfica. Primer Seminario Nacional de Producción Cinematográfica. 1975.

De Cárdenas, Federico — "Los achorados y el porno". Lima. La Revista número 7. Marzo de 1982.

Patiño Maldonado, Miguel — "¿Vamos al biógrafo?" Lima. *El Comercio.* 10 de mayo de 1984.

Patiño Maldonado, Miguel — "Recuerdos que se pierden". Lima. *El Comercio.* 11 de mayo de 1984.

Patiño Maldonado, Miguel — "Desaparecidos o transformados". Lima. *El Comercio.* 12 de mayo de 1984.

Robertson, Patrick — *Guinness Film Facts and Feats.* 2nd. Edit. Middlesex Endfield, Great Britain. 1985.

Adrianzen, Francisco — "Los cineastas se reúnen". Lima. *Quehacer* No. 44. Diciembre 1986 enero 1987.

Bedoya, Ricardo — "El cine que vemos y el cine nacional". Lima. *Quehacer* No. 44. Diciembre 1986 enero 1987.

Zamalloa, César — "La taquilla y el cine nacional". Lima. *Quehacer* No. 44. Diciembre 1986 enero 1987.

Bedoya, Ricardo — "Un largo y ardiente conflicto". Lima. *Sí.* 12 de junio de 1989.

Vivas Sabroso, Fernando — "El cine que nos hacen ver". Lima. *Quehacer* No. 62. Diciembre 1989 enero 1990.

Blume, Ricardo — "El excelsior de Miraflores". Lima. *El Comercio.* 30 de agosto de 1990.

Nuñez del Pozo, Irela — "Nueva orientación del público". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano.* 15 de agosto de 1991.

Nuñez del Pozo, Irela — "César Barreto: toda una vida difundiendo el cine". Lima. *El Peruano.* 24 de marzo de 1992.

## Cine amazónico

Varios — "Cine y selva". Iquitos. *Shupihui*, Revista Trimestral de Estudios Teológicos de la Amazonia. Vol. VI. No. 18. Abril junio 1981.

Blume, Ricardo — "Cine amazónico". Lima. *El Comercio*. 30 de agosto de 1984.

## Directores

Antín, Manuel

Delboy, Alfonso — "Intimidad de los parques". Lima. "7 Días del Perú y del Mundo", suplemento dominical de *La Prensa*. 21 de febrero de 1965.

Rodríguez — "Intimidad de los parques". Lima. *La Tribuna*. 28 de febrero de 1965.

La Torre, Alfonso — "Intimidad de los parques". Lima. *Expreso*. 8 de marzo de 1965.

Bernardo, Arias

León Frías, Isaac — "Allpa'kallpa ¿bufonada o denuncia?" Lima: *Correo*. 7 de agosto de 1974.

## Bonilla, Roberto

Anónimo — "A fines de mayo estrenarán film nacional *Nunca más, lo juro*". Lima. *El Comercio*. 18 de enero de 1992.

## Degregori, Felipe

León Frías, Isaac — "Abisa a los compañeros". Lima. *Caretas* No. 583. 14 de enero de 1980.

De Cárdenas, Federico — "Abisa a los compañeros". Lima. "La Imagen, suplemento de *La Prensa*. 20 de enero de 1980.

León Frías, Isaac — "Abisa a los compañeros" Lima. *Hablemos de Cine* No. 72. Noviembre de 1980.

## De Izcue, Nora

Anónimo — "¿Existe un cine peruano?" Lima. *Caretas*. Julio de 1979.

Anónimo — "Hablan tres realizadores peruanos". Lima. *El Observador*. 31 de marzo de 1982.

Oxandabarat, Rosalba — "El viento del ayahuasca". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento de *El Diario de Marka*. 10 de julio de 1983.

De Cárdenas, Federico — "El viento del ayahuasca". Lima. *El Observador*. 24 de julio de 1983.

León Frías, Isaac — "El viento del ayahuasca". Lima. *Hablemos de Cine* No. 77. Marzo de 1984.

García de Pinilla, Rafaela — "Color de mujer". Lima. *El Comercio.* 25 de octubre de 1990.

## Durant, Alberto

Bedoya, Ricardo [y]
Campos, Javier — "Habla Alberto Durant". Lima. *Testimonio.* 5 de abril de 1982.

De Cárdenas, Federico [y]
Ledgard, Melvin — "Ojos de perro". Lima. *El Observador.* 8 de abril de 1982.

Oxandabarat, Rosalba — "Ojos de perro". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento de *El Diario de Marka.* 11 de abril de 1982.

De Cárdenas, Federico — "Ojos de perro". Lima. *Hablemos de Cine* No. 76. Febrero de 1983.

Guerra, Edgardo — "Ojos de perro". Lima. *Cine Club* No. 45. Diciembre de 1983.

León Frías, Isaac — "Malabrigo". Lima. *Caretas.* 21 de julio de 1986.

Vivas Sabroso, Fernando — "Malabrigo puerto de almas perdidas". Lima. "Hipocampo", suplemento de *La Crónica.* 27 de julio de 1986.

Angeles, César — "Llegó La Gringa". Lima. *Sí.* 14 de mayo de 1990.

Rodríguez, Rosita [y]
Bustamante, Emilio — "Alberto 'Chicho' Durant". Lima. *El Refugio* No. 1. 1991.

Anónimo — "Memorias de la cárcel". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano.* 8 de agosto de 1991.

Anónimo — "Alberto Durant y la ley de la cárcel". Lima. "Somos", suplemento de *El Comercio*. 14 de setiembre de 1991.

Ramos, César — "Alias La Gringa". Lima. "Semana 7", suplemento cultural de *Expreso*. 14 de setiembre de 1991.

Bedoya, Ricardo — "La fuga de La Gringa". Lima. *Sí*. 23 de setiembre de 1991.

León Frías, Isaac — "Alias La Gringa". Lima. *Caretas*. 23 de setiembre de 1991.

García de Pinilla, Rafaela — "Alias La Gringa". Lima. *El Comercio*. 25 de setiembre de 1991.

Núñez del Pozo, Irela — "El gran escape. Alias La Gringa". Lima. "Revista", suplemento de *El Peruano*. 26 de setiembre de 1991.

De Cárdenas, Federico — "Alias La Gringa". Lima. "Domingo", suplemento de *La República*. 29 de setiembre de 1991.


## Eyde, Marianne


Tumi, Francisco — "Justicia campesina". Lima. *Sí*. 19 de octubre de 1987.

León Frías, Isaac — "Los ronderos". Lima. *Caretas*. 26 de octubre de 1987.

Anónimo — "Marianne y las rondas". Lima. "Somos", suplemento de *El Comercio*. 31 de octubre de 1987.

Anónimo — "Los ronderos". Lima. *Cambio*. 5 de noviembre de 1987.

Bedoya, Ricardo — "Héroes y villanos". Lima. *Sí*. 9 de noviembre de 1987.

## Figueroa, Luis (Ver también Escuela del Cusco)


Anónimo — "Que el ritmo de la película tenga el ritmo de la vida. Habla Luis Figueroa". Lima. *Cinematógrafo* No. 1. Julio de 1974.

Tupac Yupanqui, Demetrio — "Lucho Figueroa: cinco minutos de intermedio". Lima. *La Crónica.* 29 de setiembre de 1974.

Rodríguez, César — "Los perros hambrientos". Lima. *Correo.* 25 de diciembre de 1976.

De Cárdenas, Federico — "Los perros hambrientos y el cine nacional". Lima. "La Imagen", suplemento de *La Prensa.* 2 de enero de 1977.

Vento, Raúl — "Así se filmó *Los perros hambrientos*". Lima. "Variedades", suplemento de *La Crónica.* 2 de enero de 1977.

León Frías, Isaac — "Los perros hambrientos". Lima. *Caretas* No. 511. 20 de enero de 1977.

Paranagua, Paulo Antonio — "Quelques Films Ibériques et LatinoAmericains". París. *Positif* No. 228. Marzo de 1980.

León Frías, Isaac — "Yawar Fiesta". Lima. *Caretas.* 5 de mayo de 1986.

Vivas Sabroso, Fernando — "Yawar Fiesta". Lima. "Hipocampo", suplemento de *La Crónica.* 4 de mayo de 1986.

Núñez del Pozo, Irela — "Kukuli o el rescate del lenguaje épico andino". Lima. *El Peruano.* 18 de marzo de 1992.

## Flores Guerra, José Luis (ver también Cine de episodios)


Anónimo — "Flores y los 'marginados' hacen su propio film". Lima. *El Comercio.* 3 de diciembre de 1978.

Ramos, Pilar — "Pili Flores Guerra". Lima. *La Crónica* Tercera Edición. 6 de enero de 1979.

Flores Guerra, José Luis — "Confesiones sobre *Cuentos inmorales*". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo.* 26 de noviembre de 1979.

Castillo Garay, Manuel — "El hombre y la luz". Lima. *Cine Club* No. 3. Noviembre de 1981.


## García, Federico


Bullitta, Juan M. — "Kuntur Wachana". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo.* 18 de diciembre de 1977.

Alat — "Kuntur Wachana". Lima. *Expreso.* 25 de diciembre de 1977.

De Cárdenas, Federico — "Kuntur Wachana". Lima. "La Imagen", suplemento de *La Prensa.* 1 de enero de 1978.

Rumrill, Roger — "Laulico". Lima. *Correo.* 23 de abril de 1980.

Dávila Herrera, Carlos — "Laulico". Lima. *Correo.* 29 de abril de 1980.

Bedoya, Ricardo [y]

Tejada, Mario — "Laulico". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo.* 4 de mayo de 1980.

De Cárdenas, Federico — "Laulico". Lima. "La Imagen", suplemento de *La Prensa.* 4 de mayo de 1980.

| | |
|---|---|
| Oxandabarat, Rosalba | "Huayanay". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento de *El Diario*. 16 de noviembre de 1980. |
| Anónimo | "Huayanay: La censura de una parte". Lima. *El Diario*. 17 de noviembre de 1980. |
| García Miranda, Nèlson | "Laulico". Lima. *Hablemos de Cine* No. 72. Noviembre de 1980. |
| De Cárdenas, Federico | "El caso Huayanay: testimonio de parte". Lima. "La Imagen", suplemento de *La Prensa*. 3 de mayo de 1981. |
| Elmore, Peter | "Melgar habla de Melgar". Lima. *El Observador*. 17 de enero de 1982. |
| Huayhuaca, José Carlos | "El dilema del lenguaje o el compromiso: el cine de Federico García". Lima. *Hablemos de Cine* No. 75. Mayo de 1982. |
| Varios | "Encuentro con Federico García". Lima. *Hablemos de Cine* No. 75. Mayo de 1982. |
| Ledgard, Melvin | "Melgar el poeta insurgente". Lima. *El Observador*. 18 de noviembre de 1982. |
| Oxandabarat, Rosalba | "Melgar el poeta insurgente". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento de *El Diario de Marka*. 28 de noviembre de 1982. |
| De Cárdenas, Federico | "Melgar". Lima. *El Observador*. 6 de diciembre de 1982. |
| Ledgard, Melvin | "Melgar el poeta insurgente". Lima. *Hablemos de Cine* No. 76. Febrero de 1983. |
| García, Federico | "El cine, hoy". Lima. *Talleres de Comunicación* No. 1. 1983. |

| | |
|---|---|
| Wiener, Christian | "Melgar, García y el cine del campo a la ciudad". Lima. *Cine Club* No. 45. Diciembre de 1983. |
| Lévano, César | "El cine cuzqueño. De Kukuli a Tupac Amaru". Lima. *La República.* 1 de julio de 1984. |
| León Frías, Isaac | "Tupac Amaru". Lima. *Caretas.* 1 de octubre de 1984. |
| Vivas Sabroso, Fernando | "El socio de Dios". Lima. "Hipocampo", suplemento de *La Crónica.* 23 de noviembre de 1986. |
| Bazalar, Marco | "Film peruano aborda mito de la virginidad". Lima. *La República.* 2 de marzo de 1989. |
| Anónimo | "Fico García estrena su séptimo film". Lima. *El Comercio.* 28 de abril de 1990. |
| García Sanabria, Rafaela | "La manzanita del diablo". Lima. *El Comercio.* 1 de mayo de 1990. |
| Bedoya, Ricardo | "La manzanita del diablo". Lima. *Sí.* 14 de mayo de 1990. |
| De Cárdenas, Federico | La manzanita del diablo". Lima. *La República.* 27 de mayo de 1990. |

Gómez, Michel

| | |
|---|---|
| Tumi, Francisco | "El regreso de Arguedas". Lima. *Sí.* 7 de noviembre de 1978. |
| Anónimo | "Película nacional todas las sangres estrenan hoy". Lima. *El Comercio.* 10 de noviembre de 1988. |
| Bedoya, Ricardo | "¿Todas las sangres?". Lima. *Sí.* 21 de noviembre de 1988. |

| | |
|---|---|
| León Frías, Isaac | "Todas las sangres". Lima. *Caretas.* 21 de noviembre de 1988. |
| García de Pinilla, Rafaela | "Todas las sangres". Lima. *El Comercio.* 24 de noviembre de 1988. |

Grupo Chaski

| | |
|---|---|
| Oxandabarat, Rosalba | "Miss universo en el Perú (Y en Biarritz)". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento dominical de *El Diario de Marka.* 16 de octubre de 1983. |
| Ledgard, Reynaldo | "Miss universo en el Perú". Lima. *Hablemos de Cine* No. 77. Marzo de 1984. |
| Freyre, Maynor | "Gregorio: une el campo y la ciudad". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento dominical de *El Diario de Marka.* 30 de diciembre de 1984. |
| Alat | "Los Gregorios, el nuevo rostro del Perú". Lima. "Sábado", suplemento de *La República.* 3 de marzo de 1985. |
| Peñaherrera, Liliana | "Historia de petisos". Lima. *Caretas.* 4 de marzo de 1985. |
| Anónimo | "Gregorio". Lima. *El Diario de Marka.* 10 de marzo de 1985. |
| J.CH.K. | "Gregorio". Lima. *El Comercio.* 10 de marzo de 1985. |
| León Frías, Isaac | "Gregorio". Lima. *Caretas.* 11 de marzo de 1985. |
| E.P. | "Gregorio, lo mejor del cine peruano". Lima. *El Comercio.* 12 de marzo de 1985. |
| Alat | "Gregorio y el país sediento". Lima. *La República.* 16 de marzo de 1985. |

| | |
|---|---|
| Arteaga, Armando | "Gregorio bien vale una crítica". Lima. *Expreso.* 21 de marzo de 1985. |
| Delboy, Alfonso | "Gregorio". Lima. *Expreso.* 24 de marzo de 1985. |
| Anónimo | "Queremos hacer hablar a los marginados del Perú". Lima. *El Diario de Marka.* 27 de marzo de 1985. |
| Ramos, Pilar | "Gregorio". Lima. *La Crónica.* 12 de abril de 1985. |
| Anónimo | "Cine nacional". Lima. *El Diario de Marka.* 14 de abril de 1985. |
| Maguiña Delgado, Rafael | "Estrenan *Gregorio*". Trujillo. *La Industria.* 16 de mayo de 1985. |
| Manga, Selene | "El grupo nacional Chaski y su última producción cinematográfica: *Gregorio*". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo.* 6 de octubre de 1985. |
| Martos, Marco | "El cine nacional". Lima. *Hoy.* 22 de diciembre de 1985. |
| Anónimo | "Chaski, la búsqueda de una opción en el cine". Lima. *El Nacional.* 9 de enero de 1986. |
| G.C. | "*Gregorio* triunfador en Europa". Lima. *La República.* 14 de enero de 1986. |
| Anónimo | "El 'voluntariado militante' en Chaski y la dramaturgia del pueblo". Lima. *La República.* 2 de febrero de 1988. |
| Romero, Arturo | "Juliana, Nuevo Film de Chaski". Lima. "VSD", suplemento de *La República.* 22 de abril de 1988. |
| Anónimo | "Juliana". Lima. *El Comercio.* 21 de enero de 1989. |
| Malaga, Oscar | "Una chica en Berlín". Lima. *Caretas.* 6 de marzo de 1989. |

Anónimo — "*Juliana* la rebelde Lima". Lima. "Somos", suplemento de *El Comercio*. 25 de marzo de 1989.

De Cárdenas, Federico — "Juliana: el cine nacional y la infancia marginada". Lima. *La República*. 26 de marzo de 1989.

Anónimo — "Juliana, la cultura de la dominación". Lima. *El Diario*. Abril de 1989.

Anónimo — "Juliana". Lima. *Caretas*. 3 de abril de 1989.

Huayhuaca, José Carlos (ver también Cine de episodios).

Anónimo — "Humor e ironía de dos cuentistas inmorales". Lima. *Oiga* No. 43. 1978.

Huayhuaca, José Carlos — "Confesiones sobre cuentos inmorales". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo*. 26 de noviembre de 1978.

Anónimo — "Huayhuaca y el sicoanálisis de la burguesía limeña". Lima. *El Comercio*. 28 de noviembre de 1978.

Selegna, Ana Rosa — "A La búsqueda de un cine peruano". Lima. *La Razón*. 1 de octubre de 1986.

Bedoya, Ricardo — "Huayhuaca o la pasión de investigar la vida ajena". Lima. *Quehacer* No. 43. Octubrenoviembre de 1986.

Bedoya, Ricardo — "Profesión: detective". Lima. *Quehacer* No. 43. Octubrenoviembre de 1986.

Bravo, Hugo — "Profesión: cineasta". Lima. "Dominical", suplemento de *El Comercio*. 5 de octubre de 1986.

Vivas Sabroso, Fernando — "Ironía y provocación en el cine nacional". Lima. "Hipocampo", suplemento de *La Crónica*. 26 de octubre de 1986.

De Cárdenas, Federico — "Profesión: detective". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento de *La Razón*. 26 de octubre de 1986.

Vivas Sabroso, Fernando — "¿Hacia dónde va el cine nacional?" Lima. "Hipocampo", suplemento de *La Crónica*. 2 de noviembre de 1986.

Bedoya, Ricardo — "¿Qué pasó con *Profesión: detective*?" Lima. *Quehacer* No. 44. Diciembre de 1986enero de 1987.

Tumi, Francisco — "Una Carmen de carne y hueso". Lima. *Sí*. 21 de setiembre de 1987.

Kantor, Oscar

Anónimo — "La farsa de Nemesio". Lima. *Hablemos de Cine* No. 49. Setiembreoctubre de 1969.

Lombardi, Francisco — "Nemesio". Lima. *Correo*. 9 de noviembre de 1969.

Bedoya, Ricardo [y]

Tejada, Mario — "Estación de amor". Lima. *Hablemos de Cine* No. 76. 1974.

Vera, Inés — "Estación de amor". Lima. *La Crónica*. 7 de agosto de 1974.

Blanco, Desiderio — "Estación de amor". Lima. *Imagen por imagen*. Universidad de Lima. 1987.

Blanco, Desiderio — "Nemesio". Lima. *Imagen por imagen*. Universidad de Lima. 1987.

## Llosa, Luis (ver también Cine de episodios).


| | |
|---|---|
| Anónimo | "Misión en los andes: ¿cine peruano?" Lima. *La República.* 30 de agosto de 1987. |
| Anónimo | "Misión, cámara, acción". Lima. *Caretas.* 31 de agosto de 1987. |
| Alat | "*Misión en los andes*: invención y realidad". Lima. *La República.* 30 de agosto de 1987. |
| León Frías, Isaac | "Misión en los andes". Lima. *Caretas.* 7 de setiembre de 1987. |
| Bedoya, Ricardo | "Misión sin pretensiones". Lima. *Sí.* 21 de setiembre de 1987. |
| Anónimo | Calles peligrosas: el mundo del futuro. Lima. *El Comercio.* 9 de abril de 1988. |
| Anónimo | "Alerta roja". Lima. *Caretas.* 28 de marzo de 1988. |
| Anónimo | "*Variety* destaca labor de Luis Llosa" . Lima. *El Comercio.* 18 de diciembre de 1988. |
| Anónimo | "Director peruano Luis Llosa recibe elogios en E.E.U.U." Lima. *El Comercio.* 11 de febrero de 1989. |
| Berckemeyer Pardo, Mariana | "Orlando Sacha: camino por calles peligrosas". Lima. "Dominical" *de El Comercio.* 26 de febrero de 1989. |
| Bedoya, Ricardo | "El futuro desastre". Lima. *Sí.* 1 de mayo de 1989. |
| Pinilla, Enrique | "Calles peligrosas". Lima. *El Comercio.* 17 de mayo de 1989. |
| Anónimo | "Jorge García filma fuego en el Amazonas". Lima. "Vivir", suplemento de *El Universal.* 16 de setiembre de 1990. |

Anónimo — "Llosa filma en Australia". Lima. *El Comercio*. 14 de noviembre de 1991.

## Lombardi, Francisco (ver también Cine de episodios)

Andrade, Maruja [y] Tejada Mario — "Muerte al amanecer ¿un paso hacia el cine nacional?" Lima. "Suceso", suplemento de *Correo*. 24 de octubre de 1976.

De Cárdenas, Federico — "El mar, la isla, los viajeros". Lima. "La Imagen", suplemento de *La Prensa*. 22 de mayo de 1977.

Bullitta, Juan M. — "Muerte al amanecer". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo*. Junio de 1977.

De Cárdenas, Federico — "Muerte al amanecer: el cine peruano que ahora nace". Lima. "La Imagen", suplemento de *La Prensa*. 6 de junio de 1977.

León Frías, Isaac — "El ritual de la muerte como ritual social". Lima. *Caretas* No. 520. 9 de junio de 1977.

De Cárdenas, Federico — "Una idea cierta del cine peruano". Lima. "La Imagen", dominical de *La Prensa*. 19 de junio de 1977.

Anónimo — "Lombardi y el ritual de la borrachera criolla". Lima. *El Comercio*. 26 de noviembre de 1978.

Lombardi, Francisco — "Confesiones sobre Cuentos inmorales". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo*. 26 de noviembre de 1978.

Céspedes, David — "Entrevista a Francisco Lombardi". Trujillo. *La Industria*. 6 de febrero de 1979.

| | |
|---|---|
| Bedoya, Ricardo | "Muerte de un magnate". Lima. *Correo.* 29 de junio de 1980. |
| Portugal, José Antonio | "Muerte de un magnate". Lima. "Equis X" No. 198. 25 de junio de 1980. |
| Adrianzén, Pancho | "La segunda muerte de Pancho Lombardi". Lima. *Marka* No. 161. 26 de junio de 1980. |
| De Cárdenas, Federico | "Muerte de un magnate". Lima. "La Imagen", suplemento de *La Prensa.* 26 de junio de 1980. |
| Ledgard, Reynaldo | "Muerte de un magnate". Lima. *Hablemos de Cine* No. 72. Noviembre de 1980. |
| Miró, César | "El cine como aventura". Lima. *El Observador.* 1 de octubre de 1983. |
| Ledgard, Melvin | "La fauna limeña al cine". Lima. *El Observador.* 2 de octubre de 1983. |
| De Cárdenas, Federico | "Maruja en el infierno". Lima. *El Observador.* 9 de octubre y 16 de octubre de 1983. |
| Oxandabarat, Rosalba | "Maruja en el infierno". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento de *El Diario de Marka.* 9 de octubre de 1983. |
| Niño de Guzmán, Guillermo | "Maruja en el infierno". Lima. *Oiga.* 10 de octubre de 1983. |
| Arteaga, Armando | "Maruja en el infierno". Lima. *Expreso.* 16 de octubre de 1983. |
| Alat | "Lombardi en el infierno". Lima. *La República.* 23 de octubre de 1983. |
| Delboy, Alfonso | "Maruja en el infierno". Lima. *Expreso.* 23 de octubre de 1983. |
| Velarde, Hernán | "Maruja en el infierno". Lima. *Expreso.* 23 de octubre de 1983. |

| | |
|---|---|
| Cabada, Augusto | "Maruja en el infierno". Lima. *Hablemos de Cine* No. 77. Marzo de 1984. |
| Varios | "Diálogo polémico con Francisco Lombardi". Lima. *Hablemos de Cine* No. 77. Marzo de 1984. |
| De Cárdenas, Federico | "Diálogo con Francisco Lombardi". Lima. *Debate* No: 33. Julio de 1985. |
| Bravo, Hugo | "La ciudad y los perros". Lima. "Dominical" *de El Comercio.* 28 de julio de 1985. |
| Blume, Ricardo | "Una película notable". Lima. *El Comercio.* 1 de agosto de 1985. |
| Arteaga, Armando | "La ciudad y los perros". Lima. *Expreso.* 25 de agosto de 1985. |
| Blanco, Desiderio | "Muerte al amanecer". Lima. *Imagen por imagen.* Universidad de Lima. 1987. |
| Anónimo | "La boca del lobo". Lima. *Caretas.* 3 de octubre de 1988. |
| Bedoya, Ricardo | "Encuentro de lobos". Lima. *Sí.* 14 de noviembre de 1988. |
| Anónimo | "Sendero de suicidios". Lima. *Caretas* No. 1032. 14 de noviembre de 1988. |
| Balbi, Mariella | "La boca del lobo, una historia sobre la violencia". Lima. *La República.* 27 de noviembre de 1988. |
| Caquipoma, Argamedón | "La boca del lobo". Lima. *Cambio* No. 40. 1 de diciembre de 1988. |
| De Cárdenas, Federico | "Es la mejor acabada de mis películas". Lombardi habla de *La boca del lobo.* Lima. "Culturas", suplemento de *La República.* Primer domingo de diciembre de 1988. |
| Urrutia, Carlos | "La boca del lobo". Lima. *La República.* 4 de diciembre de 1988. |

| | |
|---|---|
| Bedoya, Ricardo | "Una oscura realidad". Lima. *Sí.* 5 de diciembre de 1988. |
| Miró Quesada, Roberto | "La boca del lobo". Lima. *La República.* 9 de diciembre de 1988. |
| Díaz Reyes, Miguel | "Se pueden hacer muchas cosas pero falta dinero": Giovanna Pollarollo de *La boca del lobo.* Lima. "Culturas", suplemento de *La República.* Segundo domingo de diciembre de 1988. |
| León Frias, Isaac | "La boca del lobo". Lima. *Caretas* No. 1036. 12 de diciembre de 1988. |
| Varios | "En la boca del lobo". Lima. *Debate* No. 53. Noviembrediciembre de 1988. |
| Niño de Guzmán, Guillermo | "La boca del lobo". Lima. *El Comercio.* 18 de enero de 1989. |
| Anónimo | "Lombardi y la campaña contra *La boca del lobo*". Lima. *Quehacer* No. 57. Febreromarzo de 1989. |
| Paranagua, Paulo Antonio | "Francisco Lombardi et le Nouveau Cinema Peruvien". París. *Positif* No. 338. Abril de 1989. |
| Alcóver, Norberto | "La boca del lobo". Bilbao. *Cine para leer 1989.* Ediciones Mensajero. 1990. |
| Cornejo, María Elena | "Caídos pero premiados". Lima. *Caretas.* 10 de setiembre de 1990. |
| Orbegozo, Manuel Jesús | "Francisco Lombardi: un director de película". Lima. "Dominical" de *El Comercio.* 16 de setiembre de 1990. |
| Vargas Romero, Oscar | "Creo que ya empezamos a vivir una época terrible". Lima. *La República.* 18 de setiembre de 1990. |
| Bedoya, Ricardo | "Caídos del cielo". Lima. *Sí* No. 194. 4 de noviembre de 1990. |

De Cárdenas, Federico — "Me gustaría acercarme a lo clásico" Francisco Lombardi habla de caídos del cielo. Lima. "Domingo", suplemento de *La República*. 4 de noviembre de 1990.

De Cárdenas, Federico — "Caídos del cielo". Lima. "Domingo", suplemento de *La República*. 11 de noviembre de 1990.

Vivas, Fernando — "Caídos del cielo". Lima. "Negro y Blanco", suplemento de *El Universal*. 11 de noviembre de 1990.

León Frías, Isaac — "Caídos del cielo". Lima. *Caretas* No. 1134. 12 de noviembre de 1990.

Hulerig Villegas, Enrique [y]

Rabi do Carmo, Alonso — "Entrevista con Francisco Lombardi". Lima. *El Peruano*. 10 de diciembre de 1990.

Paranagua, Paulo Antonio — "C'etait Avant le Cholera". París. *Positif* No. 362. Abril de 1991.

Luna, Martha

León Frías, Isaac — "Chabuca negada". Lima. *Caretas*. 16 de abril de 1990.

De Cárdenas, Federico — "Confidencias". Lima. *La República*. 22 de abril de 1990.

Musso, Jeff

Tulard, Jean — *Dictionnaire du Cinéma. Les Realisateurs*. París. Editions Robert Laffont. 1982.

De Cárdenas, Federico — "Dos cintas peruanas". Lima. *El Observador*. 6 de febrero de 1983.

Beylie, Claude — *Dictionnaire du Cinema*. París. Librairie Larousse. 1986.


## Pereira del Mar, Nilo


De Cárdenas, Federico — "Ni con Dios ni con el Diablo". Lima. *La República*. 6 de mayo de 1989.

Anónimo — "Dos rostros". Lima. *Caretas*. 23 de abril de 1990.

Bedoya, Ricardo — "Historia de nuestros días". Lima. *Sí*. 7 de mayo de 1990.

Cornejo, María Elena — "Puntada con Nilo". Lima. *Caretas*. 7 de mayo de 1990.

León Frías, Isaac — "Ni con Dios ni con el Diablo". Lima. *Caretas*. 7 de mayo de 1990.


## Reyes, Jorge


Anónimo — "Cine nacional: tiempo de espera". Lima. *Cine Club* No. 3. Noviembre de 1981.

Paranagua, Paulo Antonio — "La familia Orozco". París. *Positif* No. 257258. Julioagosto de 1982.

Anónimo — "La familia Orozco". Lima. Folleto de mano editado por Cooperativa de Crédito Santa Elisa No 39. Febrero de 1983.

De Cárdenas, Federico — "La familia Orozco". Lima. *El Observador*. 4 de setiembre de 1983.

Oxandabarat, Rosalba — "La familia Orozco". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento dominical de *El Diario de Marka*. 11 de setiembre de 1983.

Cabada, Augusto — "La familia Orozco". Lima. *Hablemos de Cine* No. 77. Marzo de 1984.


## Robles Godoy, Armando


De Cárdenas, Federico [y] León Frías Isaac — "Armando Robles Godoy: director peruano". Lima. *Hablemos de Cine* No. 4. 1 de abril de 1965.

Buona, Eugenio — "Ganarás el pan". Lima. *Expreso*. 8 de julio de 1965.

Zamora, Arnaldo — "Sobre *Ganarás el pan*". Lima. "7 Días del Perú y del Mundo", suplemento dominical de *La Prensa*. 11 de julio de 1965.

Varios — "Ganarás el pan". Lima. *Hablemos de Cine* No. 11. 15 de julio de 1965.

Delboy, Alfonso — "En la selva no hay estrellas". Lima. "7 Días del Perú y del Mundo", suplemento dominical de *La Prensa*. 18 de diciembre de 1966.

Varios — "*En la selva no hay estrellas* en un polémico debate". Lima. *Hablemos de Cine* No. 33. Enerofebrero de 1967.

Robles Godoy, Armando — "Selva sin estrellas". Lima. *Hablemos de Cine* No.33. Enerofebrero de 1967.

Orbegozo, Manuel Jesús — "Largo metraje a Robles Godoy". Lima. "Dominical de *El Comercio*. Agosto de 1967.

| | |
|---|---|
| La Torre, Alfonso | "El cine de Robles Godoy". Lima. *Copé* Volumen 1, No. 1. 1970. |
| León Frías, Isaac | "La muralla verde". Lima. *Hablemos de Cine* No. 53. Mayojunio 1970. |
| Giarizzo, Sal | "The Green Wall". Editorial. *See Magazine.* Enero de 1971. |
| Giddins Gary | "La muralla verde es sobresaliente". Los Angeles. *The Hollywood Reporter.* 24 de mayo de 1972. |
| Wilson Robert y Gretchen | "The Green Wall". *Audience.* Mayo de 1972. |
| Michener Charles | "Fábula de serpientes". *Newsweek.* 19 de junio de 1972. |
| Ebert Roger | "The Green Wall". Chicago. *Chicago Sun Times.* 30 de junio de 1972. |
| Champlin Charles | "Green Wall". Los Angeles. *Los Angeles Times.* 22 de setiembre de 1972. |
| Anónimo | "Los fantasmas de *Espejismo*". Lima. *Caretas.* Agosto de 1973. |
| H.B. | "Espejismo". Lima. *El Comercio.* 30 de agosto de 1973. |
| Bravo, Hugo | "Espejismo". Lima. "Dominical". de *El Comercio.* 2 de diciembre de 1973. |
| Figueroa, Gabriel | "*Espejismo* y la angustia del subdesarrollo". Lima. *El Comercio.* 4 de setiembre de 1973. |
| Oviedo, José Miguel | "*Espejismo* vista por uno de la platea". Lima. *Caretas* No. 483. 4 de setiembre de 1973. |
| Geu Rivera, Augusto | "Universo de *Espejismo* y su valor". Lima. "Dominical" de *El Comercio.* 16 de setiembre de 1973. |
| Lama, Luis | "Espejismo" de A. Robles Godoy. Lima. *Hablemos de Cine* No. 66. 1974. |

| | |
|---|---|
| Blanco, Desiderio | "Espejismo". Lima. *Imagen por imagen*. Universidad de Lima. 1977. |
| Anónimo | "Hablan tres realizadores peruanos". Lima. *El Observador*. 31 de marzo de 1982. |
| Geu Rivera, Augusto | "Sonata Soledad". "Dominical" *de El Comercio*. 29 de marzo de 1987. |
| León Frías, Isaac | "Sonata Soledad". Lima. *Caretas*. 6 de abril de 1987. |
| Bedoya, Ricardo | "Sonata Soledad". Lima. *Sí*. 20 de abril de 1987. |
| Tauro del Pino, Alberto | "Robles Godoy, Armando". Barcelona. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Peisa. 1987. |
| De Cárdenas, Federico | "Espejismo revisitado". Lima. *La República*. 24 de enero de 1988. |
| Bedoya, Ricardo | "Imágenes mimadas". Lima. *Sí*. 25 de enero de 1988. |
| Cabada, Augusto | "Espejismo". Lima. *El Comercio*. 27 de enero de 1988. |
| Varios | "Robles Godoy, una vida de película". Lima. *Página Libre*. 3 de octubre de 1990. |
| Anónimo | "La muralla verde o el vacío estilo de Robles". Lima. *El Peruano*. 22 de marzo de 1992. |
| Rouillon, José Luis | |
| De Cárdenas, Federico | "Dos cintas peruanas". Lima. *El Observador*. 6 de febrero de 1983. |

Oxandabarat, Rosalba — "Un clarín en la noche". Lima. "El Caballo Rojo", suplemento de *El Diario de Marka*. 13 de febrero de 1983.

García Miranda, Nelson — "Un clarín en la noche". Lima. *Hablemos de Cine* No. 77. Marzo de 1984.

Saa Silva, Roberto

Martínez Pardo, Hernando — *Historia del cine colombiano*. Bogotá. Editora Guadalupe. 1978.

Heinink, Juan B. [y]

Dickson, Robert G — *Cita en Hollywood*. Bilbao. Ediciones Mensajero. 1990.

Sambarino, Pedro

Gumucio Dragon, Alfonso — *Historia del cine boliviano*. México. Filmoteca de la UNAM. 1983.

Susz K., Pedro — *La campaña del Chaco. El ocaso del cine silente Boliviano*. La Paz. Universidad Mayor de San Andrés e Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales. 1990.

Susz K., Pedro — *Filmo-videografía boliviana básica*. La Paz. Editorial Cinemateca boliviana. 1991.

## Santana, Alberto


Ossa Coo, Carlos — *Historia del cine chileno.* Santiago de Chile. Editora Nacional Quimantú Limitada. 1971.

Trelles Plazaola, Luis — *Cine sudamericano (Diccionario de realizadores).* Santo Domingo. Universidad de Puerto Rico. 1986.


## Tamayo San Román, Augusto (ver también Cine de episodios)


Tamayo San Román, Augusto — "Confesiones sobre *Cuentos inmorales*". Lima. "Suceso", suplemento de *Correo.* 26 de noviembre de 1978.

Anónimo — "Humor e ironía de dos cuentistas inmorales". Lima. *Oiga* No. 43. 1978.

Anónimo — "Tamayo: El cine, Lima y su gente". Lima. *El Comercio.* 1 de diciembre de 1978.

De Cárdenas, Federico — "Una fuga con brío. Augusto Tamayo y *La Fuga del Chacal*". Lima. "Estilo", suplemento de *La República.* Enero de 1987.

León Frías, Isaac — "El Chacal ataca". Lima. *Caretas.* 12 de enero de 1987.

Llanos, Rogelio — "Simple Chacal". Lima. *Cambio* No. 41. 29 de enero de 1987.


## Torrico, Juan Carlos


Vivas Sabroso, Fernando — "Los Shapis se descubren". Lima. "Hipocampo", suplemento de *La Crónica.* 21 de setiembre de 1986.

Bedoya, Ricardo — "Los Shapis en el mundo de los pobres". Lima. *La Razón*. 1 de octubre de 1986.

Anónimo — "El rey". Lima. *El Comercio*. 14 de noviembre de 1987.

León Frías, Isaac — "El rey". Lima. *Caretas*. 30 de noviembre de 1987.

Bedoya, Ricardo — "Crónica de la informalidad". Lima. *Sí*. 7 de diciembre de 1987.

Cabada, Augusto — "El rey". Lima. *El Comercio*. 12 de diciembre de 1987.

Bustamante, Emilio — "Ahora sí quiero hacer un largometraje mío". Lima. *El Peruano*. 7 de febrero de 1991.

## Villarán, Ricardo

Di Nubila, Domingo — *Historia del cine argentino*. Vol. I. Buenos Aires. Editorial Cruz de Malta. 1959.

Ugarte Chamorro, Guillermo — "Ausencia de Ricardo Villarán, autor teatral peruano". Lima. *El Comercio*. 20 de mayo de 1960.

Couselo, Jorge Miguel — "Informe sobre el cine argentino mudo". Mimeo. Ponencia Sobre el Cine Olvidado de América Latina. México. Junio de 1982.

Ugarte Chamorro, Guillermo — "Ricardo Villarán, dramaturgo peruano". Lima. *La Crónica*. 11 de setiembre de 1982.

Couselo, Jorge Miguel y otros — *Historia del cine argentino*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

Zalvidea, Rafael

León Frías, Isaac

"Lima 451". Lima. *Caretas*. 19 de marzo de 1990.

# Filmografías de realizadores de largometrajes

Aguilar, Efraín

1987 Fantasías

Akoskin, Salvador

1972 Dos caminos

Alvarez Herve, Luis

1930 La huérfana de Ate

Antín, Manuel (sólo películas dirigidas en el Perú)

1965 Intimidad de los parques

Arias, Bernardo (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1974 | Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra |
| 1975 | El inquisidor |

Artieda, Carlos

| | |
|---|---|
| 1938 | El niño de la puna |

Barea, María

| | |
|---|---|
| 1992 | Antuca |

Barrios Porras, Carlos

| | |
|---|---|
| 1985 | Los 7 pecados capitales y mucho más |

Batievski, Bernardo

| | |
|---|---|
| 1972 | Cholo |

Bonilla, Roberto

| | |
|---|---|
| 1992 | Nunca más, lo juro |

Caparrós, Rafael

| | |
|---|---|
| 1992 | ¿... Y dónde está el muerto? (codirigida con Joaquín Vargas) |

Carvallo (otras informaciones desconocidas)

1926 Páginas heroicas

Cordova, Aquiles

1967 Tres vidas

Cornejo Villanueva, Enrique

1927 Luis Pardo

Crevenna, Alfredo B. (sólo películas dirigidas en el Perú)

1967 Seguiré tus pasos
1967 La venus maldita
1968 Pasión oculta

Davison, Tito (sólo películas dirigidas en el Perú)

1971 Natacha
1975 San Martín de Porres

Degregori, Felipe

1980 Abisa a los compañeros

De Izcue, Nora

| | |
|---|---|
| 1983 | El viento del ayahuasca |

Delfín, Paul

| | |
|---|---|
| 1973 | Los nuevos |

Derteano, Roberto Charles

| | |
|---|---|
| 1934 | Cosas de la vida |
| 1938 | Corazón de criollo |
| 1939 | Padre a la fuerza |

De Simone, Tom (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1969 | Milagro en la selva (codirigida con Andy Janczk) |

Durant, Alberto

| | |
|---|---|
| 1982 | Ojos de perro |
| 1986 | Malabrigo |
| 1991 | Alias La Gringa |

Eyde, Marianne

| | |
|---|---|
| 1979-1980 | Casire (no estrenada) |
| 1987 | Los ronderos |
| 1992 | Florinda |

Fernández Jurado Guillermo (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1967 | Taita Cristo |

Figueroa, Luis

| | |
|---|---|
| 1961 | Kukuli (codirigida con Eulogio Nishiyama y César Villanueva) |
| 1975 | Chiaraq'e, batalla ritual (censurada) |
| 1976 | Los perros hambrientos |
| 1986 | Yawar Fiesta |

Flores Guerra, José Luis

| | |
|---|---|
| 1978 | El Príncipe (episodio del largometraje Cuentos Inmorales) |

Galletini, Carlos (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1983 | Compre antes que se acabe |

García Hurtado, Federico

| | |
|---|---|
| 1977 | Kuntur Wachana (Donde Nacen los Cóndores) |
| 1980 | Laulico |
| 1981 | El caso Huayanay: testimonio de parte |
| 1982 | Melgar, el poeta insurgente |
| 1984 | Tupac Amaru |
| 1986 | El socio de Dios |
| 1990 | La manzanita del diablo |
| 1992 | La lengua de los zorros |

Garland, Guillermo

| | |
|---|---|
| 1931 | Bajo el cielo peruano. |

Gómez Urquiza, Zacarías (sólo películas dirigidas en el Perú)

1964 Operación ñongos

Gómez Zanoli, Michel

1988 Todas las sangres

Grupo Chaski

1985 Gregorio
1989 Juliana

Guerrini, Armando

1936 Buscando olvido (codirigida con Sigifredo Salas)

Hermann, Kurt D.

1941 Alerta en la frontera (censurada)
1941-1942 La vida del cadete peruano

Huayhuaca, José Carlos

1978 Intriga familiar (episodio del largometraje Cuentos Inmorales)
1980 La Historia de Fiorella y el hombre araña (episodio del largometraje Aventuras prohibidas)
1986 Profesión: detective

Iglesias, Florentino

| | |
|---|---|
| 1930 | La última lágrima |
| 1938 | El destino manda |

Janczk, Andy (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1969 | Milagro en la selva (codirigida con Tom de Simone) |

Kantor, Oscar (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1968 | El embajador y yo |
| 1969 | Nemesio |
| 1974 | Estación de amor |
| 1981 | Casa pensión (episodio del largometraje Una raya más al tigre) |

Llosa, Luis

| | |
|---|---|
| 1980 | Doble juego (episodio del largometraje Aventuras prohibidas) |
| 1987 | Misión en los andes (título en inglés: Hour of the Assassin) |
| 1989 | Calles peligrosas (título en inglés: Crime Zone) |
| 1991 | Fuego en el Amazonas |
| 1992 | Sniper |

Lombardi, Francisco

| | |
|---|---|
| 1977 | Muerte al amanecer |
| 1978 | Los amigos (episodio del largometraje Cuentos inmorales) |
| 1980 | Muerte de un magnate |

| | |
|---|---|
| 1983 | Maruja en el infierno |
| 1985 | La ciudad y los perros |
| 1988 | La boca del lobo |
| 1990 | Caídos del cielo |

Longhi, Enzo (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1928 | La Perricholi |
| 1929 | Machu Picchu |

Luna, Martha

| | |
|---|---|
| 1990 | Chabuca Granda... confidencias |

Mariscal, Alberto (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1967 | Bromas S.A. |

Martínez Solares, Gilberto (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1968 | Las sicodélicas |

Metzguer, Miguel

| | |
|---|---|
| 1930 | Dios, hombre y satanás |

Miró, César

| | |
|---|---|
| 1947 | Cómo atropellas cachafaz |
| 1948 | Una apuesta con satanás |

Morales, Luis A. (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1945 | A río revuelto |

Muñoz, Pepe

| | |
|---|---|
| 1939 | Santa Rosa de Lima |

Musseto, Mario

| | |
|---|---|
| 1930 | La banda del zorro |

Musso, Jeff (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1983 | Brigada blanca |
| 1985 | El sol de los muertos |

Nishiyama, Eulogio

| | |
|---|---|
| 1961 | Kukuli (codirigida con Luis Figueroa y César Villanueva) |
| 1966 | Jarawi (codirigida con César Villanueva) |

Orona, Vicente (sólo películas dirigidas en el Perú)

1968 El tesoro de Atahualpa

Pereira del Mar, Nilo

1990 Ni con Dios ni con el Diablo

Pessina, Orlando

1969 Interpol llamando a Lima

Propzkin, Vladen
consignado en algunas fuentes como TROSHKIN Vladen
(sólo películas dirigidas en el Perú)

1972 Por las tierras de Tupac Amaru

Reyes, Jorge (sólo películas dirigidas en el Perú)

1983 La familia Orozco

Robles Godoy, Armando

1965 Ganarás el pan
1966 En la selva no hay estrellas
1970 La muralla verde
1973 Espejismo
1987 Sonata soledad

Robles Godoy, Mario

1977 Expropiación

Roca Rey, Bernardo

1946 La lunareja

Roselló, José María

1958 La muerte llega al segundo show

Rosenthal, Kurt y Trauttman, Christine

1981 Chaparro siempre paga (episodio del largometraje Una raya más al tigre)

Rouillón, José Luis

1983 Un clarín en la noche

Saa Silva, Roberto (sólo películas dirigidas en el Perú)

1939 El vértigo de los cóndores

Salas, Sigifredo (sólo películas dirigidas en el Perú)

1936 Buscando olvido (codirigida con Armando Guerrini)

| | |
|---|---|
| 1938 | Su último adiós |
| 1938 | De carne somos |
| 1938 | Gallo de mi galpón |
| 1938 | El guapo del pueblo |
| 1938 | Palomillas del Rímac |
| 1939 | Almas en derrota |
| 1939 | Tierra linda |
| 1940 | Los conflictos de cordero |
| 1940 | Barco sin rumbo |

Salomón, Francisco

| | |
|---|---|
| 1981 | Sábado chico (episodio del largometraje Una raya más al tigre) |

Samaniego, Atilio

| | |
|---|---|
| 1970 | Los montoneros |

Sambarino, Pedro (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1930 | El carnaval del amor |

Santana, Alberto (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1929 | Los abismos de la vida |
| 1929 | Como Chaplin |
| 1930 | Mientras Lima duerme |
| 1930 | Alma peruana |
| 1930 | Las chicas del Jirón de la Unión |
| 1933 | Yo perdí mi corazón en Lima |
| 1934 | ¿Como serán vuestros hijos? |
| 1934 | Resaca |

Taboada, Carlos Enrique (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1966 | A la sombra del sol |

Tamayo San Román, Augusto

| | |
|---|---|
| 1978 | Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio (episodio del largometraje Cuentos Inmorales) |
| 1980 | Strip (episodio del largometraje Aventuras prohibidas) |
| 1987 | La fuga del Chacal |
| 1988 | Desierto infernal (coproducción con Estados Unidos no estrenada. Título en inglés: Welcome to Oblivion) |

Torrico, Juan Carlos

| | |
|---|---|
| 1986 | Los Shapis en el mundo de los pobres |
| 1987 | El rey |
| 1992 | Asia, el culo del mundo |

Ugarte, Luis

| | |
|---|---|
| 1922 | Camino de la venganza |

Vargas, Joaquín

| | |
|---|---|
| 1992 | ¿Y...dónde está el muerto (codirigida con Rafael Caparrós) |

Villanueva, César

| | |
|---|---|
| 1961 | Kukuli (codirigida con Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa) |
| 1966 | Jarawi (codirigida con Eulogio Nishiyama) |

Villarán, Ricardo (sólo películas dirigidas en el Perú)

| | |
|---|---|
| 1937 | La bailarina loca |
| 1937 | Sangre de selva |
| 1937 | De doble filo |
| 1938 | La falsa huella |
| 1938 | El miedo a la vida |
| 1939 | Esa noche tuvo la culpa |
| 1944 | Penas de amor |

Volkert, Jorge

| | |
|---|---|
| 1977 | La nave de los brujos |

Wong Rengifo, Antonio

| | |
|---|---|
| 1936 | Bajo el sol de Loreto |

Zalvidea, Rafael

| | |
|---|---|
| 1990 | Lima 451 |

Zegarra Uceda, Leonidas

| | |
|---|---|
| 1973 | De nuevo a la vida |

UNIVERSIDAD
BIBLIOTECA
DE LIMA

## Cronología del cine peruano desde 1972

1972. El gobierno militar presidido por el General Juan Velasco Alvarado promulga el Decreto Ley No. 19327, de Promoción a la Industria Cinematográfica, conocida como Ley de Cine.

1973. Se reglamenta la Ley de Cine. La exhibición obligatoria para los cortos y largometrajes peruanos se hace efectiva: se exhiben los primeros cortos, "Vía satélite en vivo y en directo" de Armando Robles Godoy entre ellos. En el curso de la década se harán cerca de 500 cortos. Estreno de *Espejismo*, el primer largo que se beneficia con el régimen creado por la Ley. La Junta de Supervigilancia de Películas prohibe *Ultimo tango en París*.

1974. Las empresas distribuidoras norteamericanas restringen la importación de películas. Corren rumores acerca de una presunta estatificación del negocio cinematográfico. Aparece un nuevo reglamento de censura. La Junta de Supervigilancia de Películas pasa de ser administrada por el Sector Educación al Sistema Nacional de Información (luego llamado Sistema Nacional de Comunicación Social). La Comisión de Promoción Cinematográfica, Coproci, el órgano del Estado encargado de velar por la aplicación de la Ley de Cine es transferido al Sistema Nacional de Información.

1975. Se perciben los vacíos de la legislación. La producción del corto se torna intensa, su recuperación económica llega a ser cuatro veces superior a su valor de producción y la saturación amenaza. Ingresan a cartelera dos coproducciones con exhibición obligatoria: *El inquisidor* (con Argentina) y *San Martín de Porres* (con México). Dado el ínfimo nivel de calidad

de ambas películas, la decisión de Coproci causa escándalo. El General Francisco Morales Bermúdez reemplaza a Juan Velasco Alvarado en el poder y se inicia la "segunda fase" del gobierno militar.

1976. Se censuran dos largometrajes: *Chiara'qe, batalla ritual* de Luis Figueroa y *Expropiación* de Mario Robles Godoy, que se exhibe en el Film Forum de Berlín y en el Festival de San Sebastián. Se estrena *Los perros hambrientos* de Figueroa que se mantiene tres semanas en cartelera de estreno y recibe notable acogida en sus exhibiciones en el interior del país. Destaca un corto: *En la orilla* de Jorge Suárez.

1977. Bajo convocatoria oficial, se reúnen directores, técnicos, productores, críticos y profesores en un seminario que busca hacer el balance de lo realizado en los cinco años de actividades cinematográficas transcurridos desde la promulgación de la Ley. Se emiten recomendaciones que no son escuchadas por el Estado y se clama por un fondo financiero para la producción. Se funda la Asociación de Cineastas del Perú. Se estrenan los primeros largos de Francisco Lombardi (*Muerte al amanecer*) que registra 550,000 espectadores en su recorrido comercial y Federico García (*Kuntur Wachana*), que recibe el premio de la Crítica Internacional en el Festival de Moscú.

1978. El cortometraje en un impase. Se produce un cuello de botella que estrangula la producción: hay más cortos que salas donde exhibirlos. Se dicta el estatuto de COPROCI. El cine será una actividad manejada desde el Ministerio de Industria. La Asociación de Cineastas del Perú propone formalmente la creación de un fondo de financiamiento de la producción cinematográfica, como solución a la crónica escasez de recursos financieros para el cine. Suceso público del primer filme de episodios: *Cuentos inmorales*.

1979. Año de gran actividad: se filman 110 cortos y 7 largos. Destaca un corto: *Crónica de dos mundos* de José Antonio Portugal. Sin embargo, el promedio de recaudación de un cortometraje durante su recorrido por las salas se reduce significativamente.

1980. Restablecimiento del régimen democrático. Se inicia el mandato de Fernando Belaunde Terry derrocado por los militares doce años antes. Inicio de la vigencia de la Constitución Política del Perú, aprobada por la Asamblea Constituyente en 1979. Abolición de la censura cinematográfica. Primeras acciones violentas del grupo maoísta Sendero Luminoso.

1981. Porno duro (hard core) en Lima. Se inician las funciones de trasnoche con el estreno de una cinta francesa, *Prostitución clandestina* de Alain Payet. Largos nacionales del año: *El caso Huayanay, testimonio de parte* y *Una raya más al tigre.* Se clasifican 129 cortos. El control administrativo del cine peruano vuelve al Sistema Nacional de Comunicación Social (antes Sistema Nacional de Información).

1982. Primer largo de Alberto Durant, *Ojos de perro.* Tres cortos destacados: "María del desierto" de Gianfranco Annichini, "El enigma de la pantalla" y "El último show" de José Carlos Huayhuaca. *La familia Orozco* de Jorge Reyes se exhibe en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes.

1983. Boom falaz del largometraje. Se estrenan 6 largos. El Grupo Chaski presenta "Miss universo en el Perú".

1984. Se clasifican sólo 38 cortos. Exito de *Tupac Amaru.*

1985. *Gregorio* convoca un gran número de espectadores. Lo mismo ocurre con *La ciudad y los perros,* que participa también en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes. Se inicia el mandato de Alan García Pérez, que preside el primer gobierno del Partido Aprista, fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre sesenta años antes.

1986. Se constituye una Comisión para redactar un proyecto de ley general de cinematografía. La conforman miembros del gremio, desde realizadores hasta exhibidores. El gobierno aprista se compromete a sacar a la luz esa norma legal. Se crea la Filmoteca de Lima Museo de Arte Edubanco. Ultima edición de *Hablemos de Cine.* Cinco largos en crisis: *Yawar Fiesta, Malabrigo, Los Shapis en el mundo de los pobres, Profesión: detective* (sorpresivo y rotundo fracaso comercial) y *El socio de Dios.*

1987. La Comisión encargada de redactar el anteproyecto de ley general de cinematografía entrega al Poder Ejecutivo el resultado de su trabajo. *Misión en los Andes* de Luis Llosa es vista por 454,000 espectadores y se ubica en el tercer lugar de recaudaciones del año, después de *Retroceder nunca rendirse jamás* (con 699,279 espectadores) y *Halcón* (con 651,862 espectadores).

1988. Polémica sobre *La Boca del lobo.* La película trata por primera vez en el cine peruano el enfrentamiento entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas y Policiales Peruanas. El Parlamento deja al anteproyecto de ley general de cinematografía en hibernación. Cortos destacados: "Una novia en Nueva York" de Annichini, "Estigma" de Martha Luna.

1989. El Grupo Chaski estrena su segundo largo, *Juliana.* Nuevo suceso de público. La jerarquía eclesiástica solicita el veto a la exhibición de *La última tentación de Cristo.* Gracias a artimañas burocráticas se impide el estreno de la cinta de Martin Scorsese. Estudios de la Asociación de Cineastas del Perú determinan que el costo mínimo de producción de un largometraje asciende a US $ 250,000. También informan que a partir de una asistencia equivalente a los 200,000 espectadores un distribuidor de películas extranjeras puede considerar exitoso su negocio. En ese caso, su recaudación ascendería a US $ 122,000, aproximadamente.

1990. La Ley del Equilibrio Financiero del Presupuesto del Estado para 1991 rebaja la tasa del Impuesto a los Espectáculos Públicos no Deportivos, que grava al cine, en 20 %. Automáticamente, los productores cinematográficos ven reducida su participación en el dinero dejado por el público en la taquilla (que ascendía al 25 % del total del Impuesto en el caso de cortos y al 100 % en el caso de largos) en una proporción importante. El corto deja de ser viable económicamente. Indicador económico siniestro: 7,000 % de inflación anual. Se clasifican sólo 29 cortos. Subsisten 179 salas en todo el país. *Caídos del cielo* supera en número de espectadores a *Batman* (de Tim Burton, 1989) y *Dick Tracy* (de Warren Beatty, 1990) y gana el primer premio del Festival Internacional de los Films del Mundo de Montreal, Canadá.

1991. Se disgregan los integrantes originales del Grupo Chaski. El cortometraje en colapso. La administración de la actividad cinematográfica pasa al Sector del Ministerio de Educación. María Barea dirige su primer largo, *Antuca. Alias La Gringa* de Alberto Durant se ubica en el tercer lugar de la lista de películas con mayor número de espectadores en el año y logra superar algunos records de recaudación. Se agudiza el cierre de salas cinematográficas, sobre todo las de "barrio". Se inician los rodajes de *Nunca más, lo juro* de Roberto Bonilla y *Asia, el culo del mundo* de Juan Carlos Torrico. El 31 de diciembre de 1991 se cuentan 79 salas en Lima. La inflación se reduce a 139.2 % en el año. El 55% de los peruanos cuenta con un aparato de televisión a su disposición. Se consolida el repunte de los distribuidores especializados en la importación de *explotation movies.* La película con mayor número de espectadores en el año es *León, peleador sin ley* (Lionheart, 1990) con Jean Claude Van Damme de Ubifilms. Le sigue *Fuerza Delta 2* de la distribuidora Venus.

1992. El cortometraje ve elevada su participación en el impuesto municipal. A partir de 1992, será del 75 % del tributo que, con una tasa del 10 %, grava el valor de cada entrada. Se realiza el Coloquio Internacional sobre Legislaciones de Cine, organizado por Unión Latina. La Ley de Cine

cumple 20 años de vigencia. La Asociación de Cineastas informa que en esas dos décadas se han realizado 900 cortos (730 documentales, 140 de ficción y 30 de animación). Dos empresas ofrecen el servicio de televisión por cable en Lima. El valor promedio de una entrada al cine en Lima es de US$ 1.20. Subsisten un centenar de salas cinematográficas en el interior del país. Son ellas las más afectadas por la expansión del negocio de arrendamiento de videos. El 99% de los títulos que se ofrecen en alquiler sobre soporte electromagnético son grabaciones realizadas al margen de licencias, autorizaciones, cesiones de derechos, depósitos legales, pago de regalías. En una palabra, al margen del régimen de los derechos de autor. Muchas de esas copias se exhiben a lo largo del territorio nacional en pequeñas salas familiares llamadas minicines que se abren al público, que puede ver así títulos que aún no se han exhibido en su localidad y a un precio menor.

En abril, Alberto Fujimori cierra el Congreso Nacionl y se convierte en mandatario omnímodo. Se estrena sin el beneficio de la exhibición obligatoria, *¿... Y dónde está el muerto?*, luego de varios años de haber sido grabada en video. En mayo se realiza el I Congreso Nacional de Cinematografía, donde se evalúa la actividad del cine en el Perú desde 1972. *Variety* en su edición del 23 de marzo de 1992, informa: al mes de enero de 1992 existen 400,000 aparatos de video en el Perú, de los que el 70% pertenecen al formato VHS; hay 3 millones de aparatos de TV en color; el 90% de las copias de video que circulan son piratas; subsisten 215 cines en el Perú; el promedio del precio de la entrada al cine es de US$ 2.11.

En diciembre, se derogan los artículos promocionales del Decreto Ley No. 19327, que rigió al cine peruano desde 1972. Como consecuencia de la cancelación de los beneficios legales y de la supresión del sistema de la exhibición obligatoria, los cortometrajes dejan de ser exhibidos en las salas de cine.

1993. Gran desconcierto entre los cineastas, que ven de pronto que su actividad se paraliza. Se estrenan *Reportaje a la muerte, Todos somos estrellas* y *La vida es una sola*, filmadas durante la vigencia de la ley de cine. A esas cintas no se les aplica ya el sistema de exhibición obligatoria, por lo que su estreno se produce mediando acuerdo con los propietarios de las salas de cine. Escisión en el gremio de los cineastas: un grupo de caracterizados miembros de la Asociación de Cineastas decide separarse de esa institución y funda SOCINE. La

Asociación de Cineastas suscribe acuerdos con la Corporación de Exhibidores Cinematográficos, con el fin de restablecer la exhibición de cortos y señalar el marco que regirá el estreno de los largometrajes peruanos. Se acuerda la fijación de un sobreprecio al valor de la entrada a las salas con el fin de retribuir al corto. Los distribuidores de películas se oponen a tales acuerdos y logran su archivamiento.

1994. Aparece el primer número de la revista de cine *La gran ilusión*, publicada por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. En el Congreso Constituyente Democrático se prepara un proyecto de ley de cine. Se estrena *Sin compasión* de Francisco Lombardi. Esperan estreno un grupo de largometrajes filmados años antes, como *La lengua de los zorros* de Federico García, *Antuca* de María Barea, *Asia, el culo del mundo* de Juan Carlos Torrico, *Anda, corre, vuela* de Augusto Tamayo San Román. Se produce la división de varias salas limeñas. Cines amplios como el Alcázar, Orrantia, San Felipe, San Borja, El Pacífico, empiezan trabajos de refacción para convertirse en salas múltiples. Se estrena *El especialista*, cinta norteamericana en la que Luis Llosa dirige a Sharon Stone y Sylvester Stallone. El congreso aprueba una ley de cine que es observada por el Poder Ejecutivo que, a su vez, presenta un proyecto alternativo sobre el asunto, el que se convierte al fin en Ley de Cinematografía.

1995. La nueva ley de cine es reglamentada en el mes de mayo y se produce el registro de los miembros del gremio en los padrones del Registro Nacional de Cinematografía. Se ponen en funcionamiento los primeros mecanismos destinados a darle plena vigencia y aplicación a la nueva legislación.

# INDICE DE LARGOMETRAJES CITADOS


1900 225, 226
8 1/2 171
A la sombra del sol 157, 158
A río revuelto 128
A sangre y fuego 49
A través del país de los Incas 67
Abisa a los compañeros 227
Abismos de la vida, Los 62, 63
Acorazado Potemkin, El 139, 257, 259
Acosado 182
Adiós Filipinas 176
Adorado John 139
Aguirre la ira de Dios 168
Alejandro Nevski 139
Alemania, año cero 279
Alemania, madre pálida 279
Alerta en la frontera 125
Alias La Gringa 268-270, 408
Alma peruana 64, 89
Almas en derrota 93, 101
Allá en el sur 80
Allá en el trapiche 110
Allá en el Rancho Grande 104, 105, 112
Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra 181, 195, 300
Amargo fin, El 164
Amor en los Andes 167
Ana Bolena 48, 60
Anarkos 110
Anatomía de un asesinato 162
Annabelle Lee 161
Antonio Das Mortes 164
Antuca 408
Aquel cine argentino... 30 años sonoros, 1933-1963 182
Armiño negro 134, 142
Au Pays du Scalp 121
Asia, el culo del mundo 408
Aura o las violetas 49
Avenida de Las Américas 301
Aventura de los paraguas asesinos, La 300

| | |
|---|---|
| Aventuras prohibidas | 204,271 |
| Azul profundo | 169 |
| Badlands | 237 |
| Baguala, La | 103 |
| Bailarina loca, La | 92,93,108 |
| Bajo el cielo peruano | 68 |
| Bajo el sol de Loreto | 118 |
| Balada del soldado, La | 139 |
| Banda del Zorro, La | 67 |
| Barco sin rumbo | 93, 100 |
| Batman | 408 |
| Beau Geste | 48 |
| Ben Hur | 58 |
| Boca del lobo, La | 228, 230, 233, 233, 238-243, 246, 247, 295,301, 407 |
| Boda diabólica | 161 |
| Brigada blanca | 197 |
| Brigadoon | 282 |
| Brindis de sangre | 238 |
| Braodway Melody, The | 86 |
| Bromas S.A. | 157, 265 |
| Buenos Aires, 1915 | 182 |
| Burden of Dreams | 168 |
| Buscando al señor Goodbar | 241 |
| Buscando olvido | 88, 89, 92, 106 |
| Busco mi destino | 167 |
| Cabra marcado para morir | 281 |
| Caídos del cielo | 228, 230, 232, 236, 237, 243-249, 301, 408 |
| Calles de fuego | 273 |
| Calles peligrosas | 243, 263, 264, 272 |
| Camino de la venganza | 44, 45, 64, 79 |
| Campanas de Capistrano, Las | 110 |
| Cantor de jazz, El | 70 |
| Capitán Calaverón, El | 85 |
| Capullos marchitos | 47 |
| Carnaval del amor, El | 67, 106 |
| Carroza de oro, La | 162 |
| Casire | 219 |
| Caso Huayanay, El: testimonio de parte | 211-215, 219, 220, 224, 407 |
| Castigo al traidor | 182 |
| Cifra impar, La | 182,300 |
| Circe | 182 |
| Circo, El | 57,112 |
| Ciudad y los perros, La | 228, 230, 232, 233, 238-243, 247, 407 |

| | |
|---|---|
| Cocobolo | 142 |
| Color de la granada, El | 148 |
| Como Chaplin | 63, 65, 91 |
| Cómo atropellas Cachafaz | 127, 179 |
| Cómo serán vuestros hijos | 65, 89 |
| Compre antes que se acabe | 196, 300 |
| Conflictos de cordero, Los | 93 |
| Conquista de la selva, La | 68, 82 |
| Continente perduto | 180 |
| Corazón aymara | 67 |
| Corazón de criollo | 110, 111 |
| Corruptores, Los | 182 |
| Cosas de la vida | 88, 89 |
| Creo en Dios | 85 |
| Cría cuervos | 139 |
| Cuatro jinetes del Apocalipsis, Los | 47 |
| Cuatro pícaros bomberos, Los | 300 |
| Cuentos de Canterbury, Los | 198, 256 |
| Cuentos inmorales | 204, 228, 231, 263, 406 |
| Cuervo | 300 |
| Culpa, La | 300 |
| Curusu, el terror del Amazonas | 143 |
| Chabuca Granda... Confidencias | 293, 294, 296, 303 |
| Chiaraq'e, batalla ritual | 196, 203, 405 |
| Chicas del Jirón de la Unión, Las | 65, 106 |
| Chinatown | 268 |
| Cholo | 196 |
| Dama de las camelias, La | 48, 51 |
| De carne somos | 93 |
| De doble filo | 93, 106, 108 |
| De nuevo a la vida | 195, 196, 301 |
| Decamerón, El | 257 |
| Demiere Jeunesse | 196 |
| Desencanto, El | 280 |
| Desierto infernal | 272 |
| Destino manda, El | 110, 111 |
| Diario de un cura rural, El | 141 |
| Dick Tracy | 408 |
| Dios, hombre y Satanás | 67, 70 |
| Dios necesita de hombres | 140 |
| Dodes'ka-den | 249 |
| Don Segundo Sombra | 182 |
| Dos caminos | 196 |
| Drums Along the Mohawk | 216 |
| Eclipse, El | 159 |

| | |
|---|---|
| Edad de oro, La | 153 |
| Embajador y yo, El | 160, 265 |
| En la selva no hay estrellas | 170 |
| En pos del oro | 47, 57 |
| En un pingo Pangaré | 103 |
| Enemigo principal, El | 168 |
| Esa noche tuvo la culpa | 93 |
| Esmeraldas de Illa Tiki, Las | 143 |
| Espejismo | 170-178, 195, 405 |
| Esplendor en la hierba | 206 |
| Esposas imprudentes | 47 |
| Estación de amor | 195 |
| Estado de sitio | 198, 256, 257 |
| Expropiación | 196, 406 |
| Falsa huella, La | 93, 103, 106 |
| Familia Orozco, La | 225, 226, 407 |
| Familia Pichilín, La | 170 |
| Fantasías | 261, 301 |
| Fantasma de la opera, El | 47 |
| Fata Morgana | 168 |
| Fedora | 165 |
| Fiesta salvaje, La | 169 |
| Fitzcarraldo | 168 |
| Flor de durazno, La | 48 |
| Flor de Irupe, La | 182 |
| Francotirador, El | 216 |
| French Cancan | 139 |
| Fuego del pecado, El | 196 |
| Fuego, El | 139 |
| Fuerte apache | 238 |
| Fuerza Delta 2 | 408 |
| Fuga del Chacal, La | 262, 263 |
| Furtivos | 139 |
| Gabinete del doctor Caligari, El | 49 |
| Gallo de mi galpón | 93, 98, 100, 103, 106, 109 |
| Ganarás el pan | 170, 183 |
| Génesis de un pueblo, La | 47 |
| Golondrina | 49 |
| Gorriones | 103 |
| Gregorio | 275-279, 295 |
| Guapo del pueblo, El | 93, 98, 106 |
| Gun Crazy | 237 |
| Halcón | 407 |
| Héroes de ocasión | 256 |
| High Jungle | 169 |

| | |
|---|---|
| Hija de los Dioses, La | 42 |
| Hijo del botero, El | 48 |
| Hijo del riachuelo, El | 103 |
| Hijo del Zorro, El | 47 |
| Hijos de Tupac Amaru | 203 |
| Hijos del paraíso, Los | 143 |
| Hiroshima, Mi amor | 171 |
| Hombre que burló a la mafia, El | 165 |
| Hombre que sería rey, El | 165 |
| Horas marcadas | 182 |
| Hotel Terminus | 169 |
| Huérfana de Ate, La | 67, 70, 81 |
| Huérfanas de la tempestad | 47 |
| I Sogni Muoino All'Alba | 180 |
| If... | 238 |
| Imperio del Sol, El | 143, 153, 180 |
| Inca Cuzco | 68 |
| Inquisidor, El | 196, 300, 405 |
| Interpol llamando a Lima | 160, 196 |
| Intimidad de los parques | 158, 159 |
| Invasores, Los | 162 |
| Jarawi | 145, 150, 152, 153 |
| Joker | 285 |
| Juan Manuel de Rosas | 182 |
| Juegos prohibidos | 140 |
| Juliana | 275-279, 408 |
| Kaspar Hauser | 168 |
| King Kong | 169 |
| Koyaanisqatsi | 169 |
| Kukuli | 144, 145, 150, 151, 181, 217 |
| Kuntur Wachana | 208-211, 215, 220, 224, 266, 406 |
| Ladrón de Bagdad, El | 47 |
| Last Movie, The | 167 |
| Laulico | 214, 215 |
| Lecho nupcial, El | 60 |
| León, Peleador sin ley | 408 |
| Lima 451 | 293, 296, 297 |
| Limitación, La | 182 |
| Línea general, La | 58 |
| Locura de amor | 139 |
| Los de la mesa 10 | 300 |
| Luis Pardo | 51, 52, 67, 70, 106, 221 |
| Lunareja, La | 126, 127, 179, 221 |
| Lustrabotas, El | 278 |
| Macho y hembra | 47 |

Madame Dubarry 60
Madre querida 104
Malabrigo 267, 268, 271, 407
Malicia 206
Manto sagrado, El 137
Manuelita Rosas 103
Manzanita del Diablo, La 243, 265, 266
Marcia Trionfale 238
Marcha de valientes 162
María Poey de Canelo 103
Maridos ciegos 47
Maruja en el infierno 228, 230, 232, 236-239, 242, 246, 247
Más allá de la gloria 165
Masculino femenino 176
Melgar, el poeta insurgente 60, 222
Memorias del subdesarrollo 164
Mi secretaria está loca, loca, loca 159
Miedo a la vida, El 93, 99
Mientras Lima duerme 63, 91
Mil y una noches, Las 198, 256
Milagro en la selva 161
Milagro en Milán 278
Milonguita 48, 80
Misión en los Andes 263, 264, 272, 407
Monsieur Le Fox 110
Montoneros, Los 196, 221
Morir en Madrid 257, 259
Muerte al amanecer 228-234, 239, 246, 406
Muerte cansada, La 49
Muerte de un magnate 228, 230, 233-235, 239, 242, 246-248
Muerte llega al segundo show, La 135, 154-156
Mujer del puerto, La 62
Muñeca, La 48
Muralla verde, La 170-178, 300
Nanook 47
Natacha 161
Nave de los brujos, La 303
Nemesio 160, 196, 265
Ni con Dios ni con el Diablo 293, 295, 296, 297
Nibelungos, Los 49
Nido de ratas 241
Niño de la puna, El 110, 111, 117, 121
Noche, La 171

Nuevos, Los 195, 196
Nunca más, lo juro 408
Ojos de perro 266, 267, 271, 407
Olvidados, Los 257
Operación ñongos 157
Ora Ponciano 104
Our Daily Bread 216
Padre a la fuerza 110
Páginas heroicas 46, 49, 50, 51, 80, 126, 221, 257
Paisa 279
Palomillas del Rímac 93, 98, 100, 101, 103, 109
Pandilla salvaje, La 164
Pandora 153
Pantaleón y las visitadoras 257, 271
Pasaron las grullas 139
Pasión llanera 110
Pasión oculta 157
Patagonia 80
Patrulla infernal, La 257
Patrulla perdida, La 238
Penas de amor 103, 128
Perdida en el infierno verde 169
Perricholi, La 60, 61, 66, 221
Perros hambrientos, Los 216-218, 406
Pibe, El 47, 63
Piedra sobre piedra 167, 168
Plebeyo, El 143
Poncho del olvido, El 103
Por las tierras de Tupac Amaru 303
Por mi patria 48
Powaqqatsi 169
Presidio, El 110
Prima Angélica, La 139
Proceso, El 175
Profesión: detective 264, 257, 407
Prostitución clandestina 407
Puente de San Luis Rey, El 86
Puritano, El 196
Qué verde era mi valle 140
R.A.S. 238
Raulito, La 277
Rebelde sin causa 162
Religiosa, La 139
Resaca 87, 88, 106
Resplandece el sol 141

| | |
|---|---|
| Retroceder nunca, rendirse jamás | 407 |
| Revista de Hollywood, La | 86 |
| Rey, El | 261, 262 |
| Riachuelo | 80 |
| Río Lobo | 164 |
| Robinson Crusoe | 196 |
| Rompiendo las cadenas | 257 |
| Ronda, La | 257 |
| Ronderos, Los | 218, 219, 220 |
| Rubiales, Las | 85 |
| Rueda del matrimonio, La | 47 |
| Sabotaje en la selva | 142, 143 |
| Salario del miedo, El | 271 |
| Saló o los 120 días de Sodoma | 257 |
| San Bernardo | 164 |
| San Martín de Porres | 196, 405 |
| Sangre de pueblo | 49 |
| Sangre de selva | 93, 106, 108 |
| Sangre y arena | 47 |
| Sangre y la semilla, La | 182 |
| Santa Rosa de Lima | 110, 121 |
| Sátiro, El | 300 |
| Se acabó el curro | 300 |
| Secreto de los Incas, El | 143 |
| Secreto oculto en el mar | 264 |
| Seguiré tus pasos | 157, 158 |
| Sendas torcidas | 237 |
| Shapis en el mundo de los pobres, Los | 261, 407 |
| Sicodélicas, Las | 157, 158 |
| Siete pecados capitales y mucho más, Los | 261, 301 |
| Silencio, El | 257 |
| Simplemente María | 161 |
| Sniper | 274 |
| Socio de Dios, El | 222, 407 |
| Soga, La | 140 |
| Sol de los muertos, El | 196 |
| Soledad | 180 |
| Sólo se vive una vez | 237 |
| Sombras de gloria | 110 |
| Sombras del mal | 174 |
| Sonata soledad | 170, 173, 177, 251 |
| Sorpresas, Las | 300 |
| Soufriere, La | 168 |
| Su último adiós | 88 |
| Su último secreto | 85 |

Sumurun 49
Superagentes contra todos, Los 300
Superagentes y la gran aventura del oro, Los 300
Sylvia Scarlett 277
Taita Cristo 159
También los enanos empezaron pequeños 168
Tango 86
Tango en el cine, El 182
Televisor, El 182
Tesoro de Atahualpa, El 157, 158, 272
Tierra Linda 93, 100, 107
Todas las sangres 226, 227, 297
Todo ou la Vie la Mort Dans les Andes 169
Todo por un puchero 49
Tol'able David 216
Torturados 182
Traigan la cabeza de Alfredo García 198
Tres vidas 160, 196
Tristezas de Satán, Las 48
Tupac Amaru 60, 215, 22-224, 266, 407
Ultima lágrima, La 67, 81, 110
Ultima tentación de Cristo, La 241, 258, 408
Ultimo rey de los Incas, El 169
Ultimo secreto de Sherlock Holmes, El 165
Ultimo tango en París 198, 256, 257, 405
Ultimos días de Pompeya, Los 33
Un clarín en la noche 218-220
Un gallo con espolones 157
Un robo en la sombra 103
Un soltero en apuros 182
Un viaje por el sur del Perú y parte de Bolivia 36
Una apuesta con Satanás 127, 179
Una mujer en París 47
Una raya más al tigre 205, 206, 407
Una vez una esperanza atravesó los campos y las ciudades 301
Varieté 49
Venerables todos, Los 182
Vengador del futuro, El 273
Verdejo gasta un millón 180
Verdejo gobierna en Villaflor 180
Vértigo 163
Vértigo de los cóndores, El 110, 117
Viaje, El 170
Viaje a Italia 162, 176

Vida de Brian, La 257
Vida del cadete peruano, La 126
Viejo y el mar, El 143
Viento del Ayahuasca, El 203, 301
Viñas de la Ira 225
Vive la Liberté 196
¿...Y dónde está el muerto? 409
Y era una noche de carnaval 61
Yagua, The 121
Yawar Fiesta 181, 216-218, 220, 407
Yo pecador 143
Yo perdí mi corazón en Lima 65, 89
Zorba el griego 259

# INDICE ONOMASTICO


Xavier Abril 58, 59, 71
Mario Acha 251, 302
Julie Adams 167
Martín Adan 59
Enrique Adolph 130, 136
José B. Adolph 249
Francisco Adrianzén 249; 252, 289, 290, 301, 307
Amalia Aguilar 155
Efraín Aguilar 261, 301
Salvador Akoskin 196
Gerardo Alarco 258
Luis Alayza Argumedo 250
Enrique Alberti 130
Ciro Alegría 216
Julio Alemán 175
Andrés Alencastre 144
Enrique Alexander 128, 129, 138
W. H. Alexander 23, 72, 74
Mario Almada 157
Pedro Almodóvar 253
Juan Manuel y Alfonso L. Alonso Allende 55
Santiago Alvarez 167
Alfredo Alvarez Calderón 75
Andrés Alvarez Calderón 75
Carlos Alvarez Calderón 75
Nicolás Alvarez Calderón 32, 75
Rosa María Alvarez Gil 291, 307
Luis Alvarez Herve 67
Woody Allen 165, 281
Salvador Allende 301
Rene Allió 220
Tupac Amaru 221
Barthelemy Amengual 278
Lindsay Anderson 238
Paco Andreu 128
Theo Angelopoulos 220
Gianfranco Annichini 280, 281, 407
Manuel Antín 158, 159, 182, 300
Michelangelo Antonioni 159, 171
Jorge C. Aprile 107

Andrés Aramburú Salinas 46
Julio César Arana 222
Jorge Luis Arboleda 250
Teresa Arce 44
Reynaldo Arenas 222, 224, 274
Rodolfo Areu 63, 65
Imperio Argentina 91
José María Arguedas 145, 181, 200, 217, 226, 301
Bernardo Arias 181, 195, 196, 300
Sonia Arispe 260
George Arliss 222
Juan Armengol 31, 32, 34, 46, 75, 78
Alicia Armstrong de Vicuña 60
Luis Arnillas 145
Thomas Arnot 72
Carlos Artieda 110
Antero Aspíllaga 110
Oscar Aspíllaga 110, 121
Patricia Aspíllaga 161
Ramón Aspíllaga 139
Jorge Ayala Blanco 227
Isak Babel 210
J. S. Bach 192
Luis Banchero Rossi 235
J. L. Barandiarán 128, 139
Luis Barandiarán 285
Klaus Barbie 169
María Barea 274, 408
Dora Baret 159
Alberto Baroné 31
Jean Louis Barrault 197
Luis Barreda Murillo 144
Carlos Barreto 54, 55
Cusi Barrio 265, 273
Julio Barrionuevo 120, 125
Carlos Barrios Porras 261, 301
Luis Barrios 194
Paul Bartel 273
Roland Barthes 164
Jorge Basadre 25, 58, 59, 74, 94, 96, 102
Bernardo Batievski 196, 301
Mario Bava 162
Mario Bavestrello 207
Warren Beatty 408
Harry Beaumont 86

Jacques Becker 162
Ricardo Bedoya 165, 249
Rodolfo Bedoya 191
Justo Béjar 144
Fernando Belaunde Terry 137, 159, 187, 280, 406
Marco Bellochio 238
Enzo Bellomo 161
Carlos Benavides 139
Francisco Bendezú 250
José Bendezú Arroyo 181, 252, 300
Raúl Beraún 134
Tom Berenger 274
Enrique Bergier 141
Ingmar Bergman 164, 257, 258
Henri Bergson 172
Enrique Bermúdez 132
Belisario Bernales 250
Franco Bernetti 299
Francisca Bertini 56, 63
Bernardo Bertolucci 198, 225, 226
Luc Besson 169
Ismael Bielich 125
Juan Bielovucic 35
María Aurelia Bisutti 196
Desiderio Blanco 120, 163, 207, 249, 251
Les Blank 168
John Blomfield 143
Federico Blume y Corbacho 38, 39, 76
Ricardo Blume 159
Humphrey Bogart 204, 271
Ives Boisset 238
Luis Bolaños Peralta 128, 138, 139, 151, 258
José Bolívar 128, 302
Simón Bolívar 221
Francisco Bolognesi 34
Atilio Bonilla 259
Roberto Bonilla 408
Leonardo Bonzi 180
José Luis Borau 139
Leopoldo Botto 90
Pierre Bouhin 169
Francois Bourricaud 103
Lucien Bouvier 75
Segundo Boy Mercado 128
Arcady Boytler 62

Héctor Boza Letelier 250
Charles Brabin 86
Anne Bramard-Lagny 169
Hugo Bravo 163, 249
Juliancito Bravo 158
Catherine Breillat 292
Herbert Brenon 48
Robert Bresson 141, 283
Francisco Briton Díaz 55
Richard Brooks 164, 241, 248
Kevin Brownlow 220
Felipe Buendía 300
Gustavo Bueno 194, 243, 245
Juan M. Bullitta 162, 249, 252, 302
Luis Buñuel 153, 164, 179, 257, 283, 292
Burbank 23
Pedro Burbank 65, 110, 121, 135
Tim Burton 408
E. A. Bury 142
Emilio Bustamante 253
Enrique Bustamante y Ballivián 80
José Bustamante y Ballivián 48, 80
José Luis Bustamante y Rivero 132
Juan Bustillo Oro 71
Percy Buzaglo 75
Augusto Cabada 194, 238, 243, 245, 307
Patricia Cabrera 296
Andrés A. Cáceres 25
Manuel Cáceres 93
Pedro Cáceres 110, 121
Michael Cacoyannis 259
Andrés Caicedo 165
Raimundo Calcagno 159
J. Calero Paz 129
Mansueto Canaval 75
Manuel Candamo 29
Virginia Candamo de la Puente 50
Cantinflas (Mario Moreno) 112
Alfonso Cao 139
Claudio Capasso 141
Leos Carax 253
Jorge Cárcovich 128
Rosa Carmina 155
Nicanor Carmona 255
Marcel Carné 143

David Carneiro 132
Oswaldo Carpio 274
Sue Carrol 85
Cecilia Cartagena 301
Carvallo 49
Constantino Carvallo 165, 250
Enrique Casajuana 30
Mario Caserini 33
Clarita Castaña 291
Ramón Castilla 136
Manuel Castillo 253
Enrique Castro 136
Mario Castro Arenas 155
Felix Humberto Castro Principe 54
Alberto Cavalcanti 121
César Cavallero 302
Rosa Cavero 38
André Cayatte 229
Juan Antonio Caycho 191
Blaise Cendrars 57
Michel Ciment 164
Michael Cimino 216
Eduardo Ciotola 253
Alfonso Cisneros 92
Gloria Cisneros 44
Federico Clarice 41
Rene Clement 140
Lila Cobo 108
J. Codalú 130
Joel y Ethan Coen 253
Enrique Congrains Martín 236
Jean Conia 130
Merian C. Cooper 82
Francis Coppola 273
Aquiles Córdova 160, 161, 196
Roger Corman 263, 272, 273
Enrique Cornejo Villanueva 51, 52, 106
Alfonso Corona Blake 143
Julio Cortázar 158, 282
Alberto Cortez 294
Hernando Cortez 138
Guillermo Cortez Núñez 134
Nelo Cosimi 96, 103
Aurelio Costa Vaccaro 28, 74, 90, 91, 128
Constantin Costa-Gavras 198

Vittorio Cottafavi 162
Jean Pierre Coursodon 263
Jorge Miguel Couselo 102, 121
Eduardo Coutinho 280
Mario Craveri 143, 153, 180
Alfredo B. Crevenna 157
Donald Crisp 47
Fernand Crommelynick 57
Juan Croniqueur 56
F. L. Crosby 27
Alan Crosland 70
George Cukor 277
Rudolph Cusman 142
Ed Cuve 53
Amadée Chabot 158
Los Chalchaleros 294
Manuel Chambi 144-153, 168, 187, 200, 218, 251, 259, 300
Martín Chambi 146, 149
Víctor Chambi 144
Charles Chaplin 47, 57, 58, 63
Jaime Chávarri 280
Santiago Chiesa 139
Alberto Choy 249
Carlos Hugo Christensen 134, 142
Adolfo Chuiman 301
Grigori Chujrai 139
Winston Churchill 68
Leo Dan 160
Joe Dante 273
José Dapello 133, 135, 136
Tito Davison 161, 183, 196
Manuel de Amat y Junient 60
Federico de Cárdenas 162, 207, 249, 302
Francisco de Filippis Novoa 48
Fernando de Fuentes 104
Luis de Galinsoaga 53
Julio de Grazia 197
Nora de Izcue 202, 251, 253, 300
Germán de la Fuente Chávez 54, 55
Fernando de la Jara 259,2 60
León de la Mothe 110
Nicanor de la Sotta 49
Mariano José de Larra 94
Dino de Laurentiis 169

Eugenio de Liguoro 133, 180
Pablo de Madalengoitia 141
Gonzalo de Miguel 269
Cecil B. de Mille 47, 85
Jorge de Nissolz 24
Juan de Orduña 139
Pedro de Osma 38
Nicolás de Piérola 23, 25, 34, 42
Juana B. de Porras 50
José de San Martín 221
Vittorio de Sica 278, 279
Tom de Simone 161
Fernando de Szyslo 153, 154
Marqués de Wavrin 121
Felipe Degregori 227, 301
Hugo del Carril 109
Ana del Valle 108
Jean Delannoy 140, 163
Alfonso Delboy 142, 163, 249
Paul Delfín 195
Guillermo Delgado 34
Miguel M. Delgado 111
Washington Delgado 258
Richard Demarcy 216
Lucas Demare 109
Jonathan Demme 273
Roberto Charles Derteano 88, 110
Aurelio Díaz Ufano 75
Saturno Díaz Ufano 75
Charles Dickens 277
Vicente Di Doménico 49
William Dieterle 223
Domingo Di Núbila 9
Francisco Diumenjo 88, 89, 92, 93, 114, 119
Fausto Dodero 31, 35
Jean Douchet 162
Alexander Dovjenko 151, 210
Doctor Doyen 254
Antonio Drago 86, 128
Carl T. Dreyer 192, 283
Alberto Dubois 159, 182
Alejandro Dumas 221
Ewald André Dupont 49
Alberto Durant 52, 253, 266-271, 406
Josefina East 38

Nicolás Echevarría 220
Manuel Edelman 130
Thomas A. Edison 23, 24, 27, 28, 29, 72
Carlos Ego Aguirre 108
Atom Egoyan 292
José María Eguren 192
Serguei M. Eisenstein 58, 137, 139, 257, 322
Augusto Elmore 249
Jorge Escudero 128
Manuel Esperón 143
Pedro Espinel 106, 193
Fausto Espinoza 168, 302
Fernando Espinoza 274, 275
Marianne Eyde 218, 219,3 01
Douglas Fairbanks 47, 52
Paul Fejos 121
Simón Feldman 300
Federico Fellini 57, 171
Edwige Fenech 286
A. Fernández 130
José Fernández 135
Guillermo Fernández Jurado 159, 182
Jorge Fernández Maldonado 208
A. Fernández Noguera 47
Carlos Ferrand 199, 300
José Agustín "Negro" Ferreyra 70
Louis Feuillade 67
Teófilo Fiege 74, 86, 90, 91, 110, 121, 128
Orestes Fierro 36
Hermanos Figari 130
Luis Figueroa 137, 144, 145, 153, 181, 182, 187, 203, 216-218, 251, 299, 406
Judith Figueroa 181
Pía Findelberg 63, 64
Carlos Fermín Fitzcarrald 25
Robert Flaherty 47, 146, 283
Erick Fleming 169
Ricardo L. Flores 75
José Luis "Pili" Flores Guerra 204, 245
John Ford 140, 141, 162, 216, 225, 238, 258
C. Frances Jenkins 72
Leopoldo Frégoli 28, 75
Pierre Fresnay 197
William Friedkin 271
Alberto Fujimori 298, 409

Samuel Fuller 162, 165, 167, 258
Fernando Gagliuffi 273, 283
Alejandro Galindo 262
Jesús y Eduardo Galindo 143
Mercedes Gallager de Parks 50
Raúl Gallegos 199
Carlos Galletini 197, 300
Alfredo Gallo Best 157
Federico Gamboa 64
Abel Gance 58
Federico García 60, 109, 166, 203, 208-216,221-225, 226, 235, 265, 266, 301, 406
Joaquín García 121
Pedro García Irigoyen 34
Federico García Lorca 179, 294
Nelson García Miranda 164, 192, 193, 252
Alan García Pérez 407
Emilio García Riera 9
Rafaela García Sanabria 250, 251
Aurelio García y Lastres 75
Héctor García y Lastres 32, 33, 75
Inca Garcilaso de la Vega 281
Carlos Gardel 48
Ava Gardner 153
Beverly Garland 143
Guillermo Garland 60, 125, 133
Celso Garrido Lecca 210
Luis Garrido Lecca 299
Edgardo Gascón 157
Carlos Gassols 245
Danny Gavidia 194, 290, 291, 307
Octavio Getino 170
Augusto Geu Rivera 251, 259
Luigi Giampietri 42
Percy Gibson 142, 163, 249
Jean Luc Godard 162, 163, 176
Raúl Godoy 75
Christian Goebel 75
Humberto Goggi 46
Juan Pablo Goicochea 86
Jorge Goitizolo 34, 35, 38, 76, 77
Zacarías Gómez Urquiza 143, 157
Michel Gómez Zanoli 226, 301
Cesáreo González 129
Eddie González 250

| | |
|---|---|
| Germán González | 269 |
| E. González Cadavid | 120 |
| José González Málaga | 249 |
| Antonio González Norris | 164 |
| Ricardo González Vigil | 164 |
| Maxim Gorki | 249 |
| Chabuca Granda | 160, 294 |
| Enrico Grass | 135, 136, 137, 143, 153, 180 |
| Paul Grellaud | 90 |
| Lita Grey | 58 |
| David W. Griffith | 47, 48, 283 |
| Edward H. Griffith | 85 |
| Hector Gross | 159 |
| Grupo Chaski | 262, 274-279, 290, 295, 407, 408 |
| Grupo Liberación sin Rodeos | 199, 300 |
| Sergei Guerassimov | 226 |
| Edgardo Guerra | 251, 253, 290, 291, 307 |
| Armando Guerrini | 108, 132 |
| Ernesto "Che" Guevara | 289 |
| Pablo Guevara Miraval | 120, 164, 207, 251, 282, 297 |
| Guillermo Guevara Torres | 252 |
| John Guillermin | 169 |
| Eduardo Gutiérrez | 258, 259 |
| Eduardo Gutiérrez | 250 |
| José María Gutiérrez | 254, 257, 271 |
| Miguel Gutiérrez | 225 |
| Tomás Gutiérrez Alea | 164 |
| Francois Guzmán | 180 |
| Alan Hale | 85 |
| Susumu Hani | 167 |
| Ann Harding | 85 |
| Emilio Hart Terré | 299 |
| Phylis Haver | 85 |
| Howard Hawks | 164, 258 |
| Victor Raúl Haya de la Torre | 68, 407 |
| Ernesto S. Hays | 48 |
| Ann Hayward | 169 |
| Hectorín | 53 |
| Tania Helfgott | 266 |
| Jorge Helguero | 32, 33, 46 |
| Monte Hellman | 273 |
| Ernst Hemingway | 143 |
| Javier Heraud | 199, 258 |
| Emilio Herman | 135, 141, 155 |
| Kurt D. Hermann | 125, 126 |

Julio Alfonso Hernández 62, 128
Keneth Herts 142
Werner Herzog 165, 167, 168
Charlton Heston 143
Howard Higgin 85
Walter Hill 273
Teófilo Hinostroza 299
Leon Hirzman 164
Alfred Hitchcock 140, 163, 258
Adolfo Hitler 68
Herbert Hoover 67
Dennis Hopper 167
Jerry Hopper 143
Jorge Huaco 181
José Carlos Huayhuaca del Pino 165, 204-206, 264, 265, 282, 407
César Augusto Huerta 55, 134
Saturnino Huillca 202, 211, 215
John Huston 165, 228, 248, 257, 268
Eduardo Ibarra 90, 113, 129
Florentino Iglesias 55, 67, 110
Rex Ingram 47
Manuel Inurritegui 75
Carolina Invernizio 56
Luis Iturriaga 110, 121
Max Jacob 58
Miklos Jancsó 148, 165, 220, 267
Andy Janczak 161
Alberto Jiménez de Lucio 188, 189, 299
Enrique Jimeno 107
Hermanos Jimeno 86
A. Jobler 24, 28
Terry Jones 257
Jacques Jonger 143
James Joyce 59
Rupert Julian 47
Mikhail Kalatozov 139
Oscar Kantor 160, 182, 195, 205, 251
Silvia Kantor 300
Raj Kapoor 285
Stefan Kaspar 274, 275
Alfredo Kato 249, 250
Elia Kazan 206, 241, 258
Buster Keaton 48
Annete Kellerman 42
Henry King 216

Marcos Kisner 90, 138
Erick Klein 75
Julianne Koepcke 169
Pancho Kolate 54
Henry Koster 137
Stanley Kramer 163
Stanley Kubrick 257
Rodolfo Kuhn 182
Akira Kurosawa 249, 283
Rod La Rocque 85
Alfonso La Torre (Alat) 142, 250
Kurt Land 300
Fritz Lang 49, 237
Juan Languasco de Habich 157
Víctor Laplace 197
Fernando Larrañaga 161
Sol Lasser 143
Juan Lay 130
Jean Paul Le Chanois 163
Richard Leacock 149
Kiko Ledgard 160, 161
Melvin Ledgard 250
Reynaldo Ledgard 165, 250, 264, 283
Rodolfo Ledgard 141
Alejandro Legaspi 274, 275
Augusto B. Leguía 34, 36, 43, 44, 48, 50, 51, 61, 68, 70, 89, 289
Mitchell Leisen 266
Lenin 68
Víctor León 66
Marino León de la Torre 276, 295, 296
Isaac León Frías 120, 162, 187, 249, 251, 283
Renato Lercari 92
Marcial Letona 75
Claude Levi Strauss 164, 225
Albert Lewin 153
Joseph H. Lewis 237
Ceci Li 253
César Linares 164
Max Linder 42, 56
Alicia Lizárraga 97, 108
Luis Loli Roca 141
Francisco Lombardi 109, 164, 166, 192-194, 204,206, 207, 228-249, 251, 266, 283, 301, 406

Enzo Longhi 60, 61, 71
Enrique López Albújar 106, 135
Ventura López Piris 108
Tulio Loza 160, 195, 197
Ernst Lubitsch 47, 48, 49, 60, 266
Mario Lucioni 250
G. Luckács 218
José "Pepe" Ludmir 141, 180
Ordóñez Lugo 55
Sidney Lumet 248
Louis y Auguste Lumiére 24, 28, 72, 75
Martha Luna 293, 294, 307, 407
Víctor Luna 90
Fernando Lund 38, 78
David Lynch 292
Lya Lys 154
Adolfo Llauradó 222
José Llorens Amico 121
Luis Llosa Urquidi 204, 250, 263, 264, 271-274, 407
Leo Mac Carey 256
Ross Mac Donald 264
Guy Madison 169
Lars Magnum Lindgren 139
Dusan Makavejev 282
Terrence Malick 237
José Malsio 153, 154
André y René Mallieux 143
Gerardo Manero 207
Anthony Mann 163, 238
María Manuela 108
Armando Manzanero 294
Georges Marchal 197
Miguel Marías 164
José Carlos Mariátegui 56, 57, 59, 67, 68, 289
Manolo Marinero 164
Alberto Mariscal 157
Georg Marischka 169
Virgilio Marone 47
Jorge Abel Martín 182
Francisco Martínez 302
Jesús Martínez León 164
Hernando Martínez Pardo 9
Gilberto Martínez Solares 157
Ada Marvel 128
Hermanos Marx 256

| | |
|---|---|
| Moe Masseri | 47 |
| Armando Massonier | 254 |
| José Matos Mar | 286 |
| Antonio Matouk | 157 |
| Karl May | 169 |
| Albert y David Maysles | 192 |
| Tom Mc Gwan | 169 |
| John Mc Naughton | 292 |
| Enrique Meier | 145 |
| María Melato | 56 |
| Mariano Melgar | 221 |
| Georges Meliès | 28, 283 |
| Eduardo Mendoza | 249 |
| Pina Menichelli | 63 |
| Christian Metz | 164 |
| Miguel Metzguer | 67 |
| Pablo Milanés | 294 |
| John Milius | 271 |
| J-F Millet | 167 |
| Tomas Millian | 167 |
| Vincente Minnelli | 282 |
| César Miró | 127, 179, 180 |
| Joaquín Miró Quesada | 31 |
| Aurelio Miró Quesada Sosa | 59 |
| Jean Mitry | 8 |
| Gaston Modot | 154 |
| Luis Moglia Barth | 80, 86 |
| Gustavo Mohme | 47, 90 |
| José Mojica | 143, 158 |
| Mario Molina | 253 |
| Marino Molina Cabada | 164 |
| Vicente Molina Foix | 164 |
| Wenceslao Molina | 299 |
| Indro Montanelli | 180 |
| Salvador Montero | 250 |
| Luis Montero Tirado | 75 |
| Ofelia Montesco | 158 |
| Maura Monti | 158 |
| Víctor y Francisco Montori | 75 |
| Carmen Montoya | 60 |
| Luis A. Morales | 128 |
| Manuel Morales | 44, 79, 90 |
| Francisco Morales Bermúdez | 209, 406 |
| Raymundo Morales de la Torre | 50 |
| Edmundo Moreau | 96, 107, 108, 128 |

Jeanne Moreau 159
Guillermo Moreno 252
Rosa Isabel Morfino 277
César Moro 59
Pedro Morote 207
Emilio Moscoso 194, 245, 283
Hernán Moscoso 110, 121
Giorgio Moser 180
Ed Movius 136, 137, 300
Elías Mujica 75
Paul Muni 222, 223
Pepe Muñoz 110
F. W. Murnau 283
Lautaro Murua 277
Mario Musseto 67
Jeff Mussó 197
Gene Nash 161
Darío Navarro 40
Ada Negri 56
Carlos Neuhaus Ugarteche 54
Pedro Neyra 199, 300
Nibbler 54
Fred Niblo 47, 48, 51
Luis Nieto Miranda 144
Guillermo Niño de Guzmán 165, 250
Eulogio Nishiyama 143, 144, 145, 50, 153, 181, 195
Jorge de Nissolz 24, 28
Pedro Novak 299
Irela Núñez del Pozo 250, 253
Margaret O'Brien 161
Manuel A. Odría 132, 137
J. M. Olivera 75
Santiago Ontañón 179
Marcel Ophuls 169
Max Ophuls 257
Carlos Oquendo de Amat 59, 71
Baronesa de Orczy 61
Filomeno Ormeño 106
Juan Orol 104, 155
Vicente Oroná 157
Saúl Orongi 53
Palito Ortega 160
Roberto Ortigas 253
Esperanza Ortiz de Pinedo 96, 108
Fernando Ortiz de Zevallos 38

Carlos Ossa Coo 81
Francisco Otiniano 180
José Miguel Oviedo 143
Rosalba Oxandabarat 250
César Pacheco Vélez 121
Daniel Padilla 194
Jean Painlevé 194
María Esther Palant 251, 302
Ricardo Palma 126
Fernando Palomino 302
Pilar Pallete 143
Serguei Paradjanov 148
Luis Pardo 52, 106
G. Pardo de Zela 142
Felipe/Pardo y Aliaga 94
Delfina Paredes 246
Eloy G. Parra 55
Alejandro Parró 90
Pier Paolo Pasolini 148, 198, 257, 282
Louis Pasteur 223
Susana Pastor 274
Miguel Patiño Maldonado 72
Alain Payet 406
Sam Peckinpah 164, 198
Santiago Pedraglio 249
Mario Peixoto 71
Federico Pendarías 75
Arthur Penn 258, 264
Enrique Peña Barrenechea 59, 71
Walter Peñaloza 141
Nilo Pereira del Mar 293, 295-297, 302
Rodolfo Pereyra 302
Gustavo Pérez Ocampo 144
Anthony Perkins 175
Adolfo Perret 27
Juan Pesantes Ganoza 54
Orlando Pessina 160, 161, 196
Pablo Picasso 59
Aristóteles Picho 269
Felipe Pinglo Alva 106, 110, 143
Enrique Pinilla Sánchez Concha 250, 251
Jorge Piqueras 154
Enrique Planas 250
Joaquín Planas 75
José Poblete 128, 130

Blanca Podestá 103
Edgar Allan Poe 161
Roman Polanski 165, 268
Humberto Polar 207
Luis Polo 302
Giovanna Pollarollo 238, 243, 245, 302
Juan José Pont 29, 30
Jorge Porcel 197
José Antonio Portugal 249, 251, 260, 281, 406
Michael Powell 281
Alicia Pozzi Escot 207
Mario Pozzi Escot 251, 302
Carmen Pradillo 96, 108
Manuel Prado 131, 157, 180
Mariano Ignacio Prado 33
Otto Preminger 162
Georges Promio 28
Vladen Propzkin 303
Jorge Puccinelli 140, 141
Puck 53
Antonia Puro 108
Richard Quine 162
Mariano Quispe 210
Sigfrido Quispe 54
Francisco Rabal 159, 169
Narciso Rada 44
Venancio Rada 40, 127
Narciso Rada Palacios 88
Pedro José Rada y Gamio 50
Vlado Radovich 161, 300
Angela Ramos 67, 289
Pilar Ramos 249
Samson Raphaelson 266
Carlos Ratto 133, 134, 142
Nicholas Ray 162, 237, 258
Amanda Reátegui 153, 154
Godfrey Reggio 169
Minie Reid 38
Max Reinhardt 39
Charles Reisner 48
Jean Renoir 139, 162
Jean Renouard 58
Alain Resnais 159, 162, 171, 174
Luis Revett y Montero 38
Carlos Revolledo 96, 107, 110
Fernando Rey 169

Rodolfo y Ramón Rey 157
Jorge Reyes 225, 226, 301
Miguel Reynel Santillana 140, 187, 258, 283
Oswaldo Reynoso 204
Julio Ramón Ribeyro 236, 243, 246, 265, 266
Ramón Ribeyro 75
Arturo Ripstein 62
Diego Rísquez 220
Julio Riva 130
Sandra Riva 176
Mario Rivas 260
María Rivera 127
Teodoro N. Rivera 46, 54
Jacques Rivette 139
Hal Roach 110
Marcela Robles 199
Armando Robles Godoy 109, 142, 165, 170-178, 183, 187, 188, 195, 242, 251, 300, 406
Mario Robles Godoy 173, 196, 200, 407
Bernardo Roca Rey 126, 179
Ricardo Roca Rey 127
Nelson Rockefeller 112
Blanca Rocha 96
Glauber Rocha 164, 282, 292
Manuel Fausto Rocha 103
Eduardo Rodrigo 32, 33
Rosita Rodríguez 253
Carlos Rodríguez Larraín 162
Enrique Rodríguez Osterling 55
Jorge Rodríguez Paz 231
Carlos Rodríguez Saavedra 250
Eric Rohmer 165
Helena Rojo 176
Fernando Román 154
Vivian Romance 197
José Luis Romero 108
Oscar Romero 222
Alejandro Romualdo 224
Franklin D. Roosevelt 68
Alfonso Rosas Priego 157
José María Roselló 135, 154, 155
Kurt y Christine Rosenthal 205, 283
Francesco Rosi 220
Ricardo Rossell 67
Roberto Rossellini 37, 162, 176, 267, 279

Fréderic Rossif 169, 257
Edmund Rostand 58
Alfonso Rouillón 128, 132
José Luis Rouillón 207, 218, 219, 301
Jacques Rozier 176
Rómulo Rubatto 191, 300
Jean Louis Rubin 287
Fernando Ruiz 252
Jorge Ruiz 137, 181, 299
Raúl Ruiz 281
Gonzalo Ruiz de Somocurcio 205
Edgardo Russo 236
Andrés Ruszkowsky 140
Roberto Saa Silva 110
Rafael Sabatini 61
Eugenia Sabroso 180
Carlos Gabriel Saco 60
Orlando Sacha 161
Georges Sadoul 8, 75, 144, 145, 151, 153, 180
J. Antonio Saker 139
Alejandro Salas 127
Sigifredo Salas 88, 93, 102-109, 111, 119, 132
Augusto Salazar 231, 232
Jorge Salazar 249
Sebastián Salazar Bondy 95, 103, 135, 150, 181
José María Salcedo 270
Francisco Salomón 205
Aldo Salvini 194, 290, 292, 307
Atilio Samaniego 196, 221
Pedro Sambarino 48, 51, 67
Salvatore Samperi 206
Luis Alberto Sánchez 41, 59, 78
José Faustino Sánchez Carrión 136
Luis M. Sánchez Cerro 68, 70, 78
María Isabel Sánchez Concha 38, 39
Helma Sanders Brahms 279
Luis Sandrini 80
Jorge Sanjinés 167, 168, 210, 220
Alberto Santana 61-66, 68, 70, 71, 81, 87, 89, 91, 104, 109, 118, 119
Eduardo Sarlui 285
Ricardo Sarria 153, 154
Carlos Saura 139, 165
Luis Angel Scaglione 60, 66
Vicente Scaglione 60

Martin Scorsese 165, 241, 258, 408
Giussepe Scotese 169
Ridley Scott 273
Carlos Schiaffino 65
Víctor J. Schochet 90
Ernest B. Schoedsack 82
Paul Schrader 165
Hermanos Schwalb 37
Condesa de Segur 61
Manuel Ascensio Segura 94
Max Serrano 64
Alberto Servat 250
Rómulo Sessarego 133
Don Siegel 165
Enrique Silva Orrego 250, 253
Allan Sills 106
Arturo Sinclair 192, 259
Curt Siodmak 143
Vilgot Sjoman 139
Harry Smith 157
Nicolás Smolij 137, 299
Mario Sofficci 109
Fernando Solanas 170
César Solari 88
Gabriel Soria 104
Pepe Soria 96, 108
Hugo Soriano 231, 232
Mercedes Sosa 294
Nibaldo Soto Carbajal 107
Steven Spielberg 260
Marzio Spirito Pacca 136
Ernesto Sprinckmoller de Olazábal 191
Stagnaro 80
Stalin 68
Sylvester Stallone 260
Paul Ludwig Stein 85
R. L. Stevenson 61
Dean Stockwell 167
Andrew L. Stone 110
George Stone 142
Ricardo Walter Stubbs 250
John Sturges 143
Andrés Suárez 58
Jorge Suárez 192, 194, 251, 406
Donald Sutherland 225

Gloria Swanson 47
Hans Jurgen Syberberg 220
Carlos Enrique Taboada 157, 158
Norma Talmadge 48, 51
Augusto Tamayo San Román 165, 204, 206, 262, 263, 272
Bertrand Tavernier 164, 263
Mario Tejada 164, 249, 252, 302
Eduardo Tellería 132, 136
Carlos Tenaud 36
Alfredo Terry 44
Pablo Tezén 234
Guillermo Thomdike 227
Juan Tinoco 253
Federico Tong 88
Antonio Torres 250
Guillermo Torres La Torre 61
Leopoldo Torres Ríos 109
Enrique Torres Tudela 161
Jorge Torrico 136, 261
Juan Carlos Torrico 290, 408
Totó 108
Walter Tournier 253, 283
Fernando Tovar Carrillo 140
Gregorio Traveris 33
Elvira Travesí 161
Gloria Travesí 108
Hermanas Travesí 108
Francois Truffaut 162
Manuel Trullen 88, 89, 92, 93, 103, 114, 119, 126, 127, 128, 132, 136

Luis Ubillús 285
Luis Ugarte 44
Guillermo Ugarte Chamorro 120
Fidel Untiveros 259
Federico Uranga 125, 126
Pedro Ureta 110
Franklin Urteaga Cazorla 132, 135, 136, 189, 299

José Valdivieso 136
Pedro Valdivieso 125, 126
Rodolfo Valentino 47
Benjamín Valverde 43, 78
Alex Valle 96
Alfredo Valle Degregori 250
José María Valle Riestra 38
César Vallejo 57, 59, 81

Enrique Vallvé 145
Jean Claude Van Damme 408
Blanca Varela 154
Felipe Varela La Rosa 92, 104, 113, 114, 125, 126
Washington Varela la Rosa 92, 104, 114
Mario Vargas Llosa 154, 236, 238, 241, 242, 257, 271
Luis Vargas Prada 251
J. M. Vargas Vila 64
Jesús Vásquez 97, 108
Isela Vega 158
Francisco Vegas Seminario 135
Juan Velasco Alvarado 187, 201, 208, 209, 300, 405, 406
José María Velasco Maidana 70
Amador Véliz 130
Manuel Vera 141
Walter Vera Cruz 253
Enrique Verástegui 291
Paul Verhoeven 273
Américo Verme 128
Dante Verme 86
Enrique Victoria 269
King Vidor 216
C. J. Vifquain 23, 72, 73
Jorge Vignati 195, 200
Jean Vigo 236
César Villanueva 145, 150, 153, 181
José Luis Villarán 120
Ricardo Villarán Godoy 93, 96, 102-109, 111, 119, 120, 128
Carmela Villarán Rey 38
Micaela Villegas 60
Monica Vitti 159
Fernando Vivas Sabroso 250, 253
Jorge Volkert 187, 299, 303
Otto Von Bischoffhaussen 75
Eric Von Stroheim 47
Raoul Walsh 47
Henry B. Walthall 86
José Watanabe 236, 238, 243, 245, 270
John Wayne 143
René Weber 274
Orson Welles 174, 175
Wim Wenders 165
Axel Wenner-Gren 121
Eduardo Werthemann 31

Leonard Whitting 222
Robert Wiene 49
Christian Wiener 250, 253
María Wiesse 51, 82
Billy Wilder 165
Honorio Wilson 27
Emil Willimetz 299
Ward Wing 110
Bárbara Woll 251
Peter Wollen 163
Antonio Wong Rengifo 118, 119, 121
Coronel Woodrooffe 75
Margarita Xirgu 179
Eduardo Yépez 205
Nicolás Yovanne 130
Rafael Zalvidea Vásquez 293, 297
Rodolfo Zamalloa 144
Ernesto Zambrano 55
Ernestina Zamorano 110
Manuel Zariquiey 75
José Zavala Rey de Castro 193, 207
Carlos Zavala y Loayza 75
Cesare Zavattini 278
Franco Zeffirelli 222
Ernesto Zegarra 55, 136, 139
Octavio Zegarra 38
Leonidas Zegarra Uceda 191, 195, 251, 252, 300, 301
Fred Zinneman 163
Emile Zola 223
José Zúñiga Letona 210

## Puesta al día

### Ley de cine: entre premios y temores

En diciembre de 1992, en el marco de una reforma liberal de la legislación tributaria peruana, el Poder Ejecutivo derogó los principales artículos promocionales del Decreto Ley No. 19327, la llamada ley de cine, que había regido desde 1972. Los dispositivos suprimidos fueron los que consagraban la entrega del impuesto municipal a los espectáculos públicos a favor de los productores de películas peruanas y aquellos que establecían la exhibición obligatoria de las cintas.

La sorpresiva modificación legal encontró sustento en dos argumentos. El primero sostenía que la exhibición obligatoria de las películas peruanas en las salas del país suponía una violación del derecho constitucional de la libertad de comercio; el otro, veía en tales beneficios una situación irregular, cuando no ilegal. En efecto, los detractores señalaban que la entrega del impuesto en favor de los productores cinematográficos desvirtuaba el objetivo de la ley, que señalaba a las municipalidades del país como beneficiarias del gravamen a los espectáculos.

Desde entonces, la producción fílmica en el Perú quedó sin el amparo legal del que había gozado durante veinte años. La derogación de los dispositivos no tomó en cuenta que la promoción al cine que los estados promueven a nivel planetario tiene una justificación de orden práctico: busca crear las condiciones para que los cines nacionales puedan acceder a un mercado distorsionado por el avasallador predominio del cine norteamericano.

La ley de cine vigente desde 1972 fue, ya lo dijimos, un verdadero *big bang,* que permitió a directores como Francisco Lombardi, Alberto Durant, Luis Llosa, Federico García, Danny Gavidia, Felipe Degregori, el Grupo Chaski, entre otros, iniciar o desarrollar una carrera. Pero también permitió el surgimiento de realizadores de algunos cortos notables. Allí están los nombres de Gianfranco Annichini, José Antonio Portugal o Aldo Salvini, con aciertos en el campo del corto documental o argumental.

La cancelación de los incentivos legales ocasionó la paralización de las actividades fílmicas en el Perú. Los cortos fueron retirados de las salas que los proyectaban y los rodajes previstos se postergaron *sine die.* Y, lástima, ello ocurrió en el momento en que los realizadores de cortos se orientaban en forma mayoritaria hacia el terreno de la ficción, donde se aprecia-

ba ya el ejercicio de diversos estilos y tratamientos fílmicos y el establecimiento de nuevos modos de comunicación con el público.

La producción de largometrajes, a su turno, sumó un problema más a los que venía padeciendo desde tiempo antes: la restricción del mercado y la insuficiencia de fuentes de financiamiento estaban convirtiéndola en una actividad casi inviable.

Como puede suponerse, la decisión del Poder Ejecutivo trajo consigo reacciones diversas y hasta encontradas del propio gremio de cineastas, que no tardó en dividirse. 1993 fue un año crítico, de disensiones al interior del gremio y desconcierto de los cineastas, que vieron de pronto que la actividad fílmica que habían desarrollado con dificultades pero con continuidad, dejaba de ser factible desde el punto de vista económico, cerniéndose entonces las amenazas del paro y del cierre de las empresas.

Enfrentada a esa situación, la Asociación de Cineastas sostuvo que era preciso hallar una solución práctica al problema de la exclusión de los cortos del sistema de exhibición pública. La finalidad urgente era restablecer su programación en las salas, para lo cual entablaron conversaciones con el gremio de los exhibidores. Lideraron esa posición cineastas como Augusto Tamayo San Román, a la sazón presidente de la Asociación de Cineastas, Francisco Lombardi, Alberto Durant, Emilio Salomón, Christian Wiener, entre otros.

Luego de complicadas negociaciones, la Asociación de Cineastas suscribió, durante el segundo semestre de 1993, algunos acuerdos con los propietarios de las salas de cine, destinados a restablecer la exhibición de cortometrajes, los que serían retribuidos por un sobreprecio al valor de la entrada. Cuando los convenios estaban a punto de empezar a ejecutarse, se produjo la oposición de los representantes de los importadores y distribuidores de películas extranjeras, que discrepaban con la fijación del sobreprecio, lo que produjo el bloqueo y archivamiento de los acuerdos.

Un grupo de directores, productores y técnicos, insatisfechos con las estrategias de la Asociación de Cineastas, decidió escindirse de ella, agrupándose en una nueva institución denominada Sociedad Peruana de Directores y Productores Cinematográficos (SOCINE). Ellos consideraron que el camino adecuado para superar el impase era gestionar una nueva legislación para el cine. Ese grupo disidente estuvo integrado por Armando Robles Godoy, Juan Carlos Torrico, Federico García, Pilar Roca, Marianne Eyde, María Ruiz, María Barea y Bárbara Woll.

Empezó entonces una batalla en los pasillos del Poder Legislativo. Las

instituciones representativas de los cineastas elevaron sus propuestas para una nueva legislación promocional ante el Congreso Constituyente Democrático. El congresista Luis Enrique Tord hizo suyo el proyecto de la Asociación de Cineastas. El congresista Mario Paredes Cueva recogió los lineamientos del proyecto de SOCINE. Ambos proyectos se analizaron en la Comisión de Producción del Congreso, presidida por el congresista Celso Sotomarino. Luego de varios meses de un paciente trabajo de conciliación de posiciones encontradas, a mediados de 1994 quedó listo para su aprobación por el pleno un proyecto de nueva ley de cine que contemplaba un fondo financiero para la producción de películas, un sobreprecio a la entrada de los cines con el fin de retribuir a los productores de cortos, y un sistema de exhibición de películas peruanas concertada entre productores y exhibidores.

El proyecto fue aprobado por el pleno del Congreso, pero las reacciones en contra no se dejaron esperar. Exhibidores, distribuidores y periodistas liberales desarrollaron una campaña contra la ley aprobada por el Congreso. El Presidente Alberto Fujimori decidió entonces no promulgar la ley, ejerció su derecho a observar el proyecto y anunció la redacción de un proyecto sustitutorio del Poder Ejecutivo para su discusión en el Congreso.

Al fin, en octubre de 1994, ese proyecto alternativo del Poder Ejecutivo, cuya preparación fue encargada al entonces ministro de educación Jorge Trelles Montero, se aprobó por ambos poderes del Estado, convirtiéndose en Ley No. 26370, Ley de Cinematografía Peruana, publicada en el diario oficial el 23 de octubre de 1994. El reglamento de esa ley fue aprobado en mayo de 1995, quedando así expedita para su aplicación.

La principal novedad de la ley vigente consiste en el reconocimiento oficial de la expresión a través del cine como un hecho cultural y de comunicación. En mérito a eso, el Estado se fija como objetivo fomentar la producción de películas nacionales, procurando sobre todo la promoción de nuevos realizadores.

Para lograr ello, la ley crea un organismo, el CONACINE (Consejo Nacional de la Cinematografía Peruana), dependiente del Ministerio de Educación, que se convierte en el rector de la aplicación de la legislación cinematográfica.

El fomento estatal se traduce en un sistema de concursos que premiarán en forma anual los seis proyectos de largometrajes que se consideren merecedores del estímulo. También premiará cada año a 48 cortos terminados. La calificación de los proyectos presentados y los cortos que participen la hará un jurado de especialistas designado por CONACINE. Los

premios consisten en montos no reembolsables que se destinan a la producción de las cintas. La Ley del Presupuesto de la República debe incluir cada año la partida correspondiente a tales premios dentro del pliego del Ministerio de Educación.

El sistema establecido busca impulsar la filmación de 6 largos y 48 cortos al año. En el caso del largo, los premios no llegan a cubrir el íntegro del presupuesto de producción, pero significan un desembolso importante que facilita al productor completar lo requerido con inversiones internas o provenientes del exterior.

Y aquí radica la principal diferencia de este régimen con el que existió hasta 1992. La ley vigente aborda el problema del cine desde el punto de vista del financiamiento, a diferencia de la anterior, que lo hacía promoviendo la exhibición de los largos acabados o resarciendo al productor de cortos con recursos económicos generados durante su exhibición. Lo que se quiere ahora es sustituir con el aporte del Estado los fondos que se fueron alejando del cine desde finales de los años ochenta.

En efecto, la financiación de buena parte de las películas peruanas realizadas desde 1980, se hizo bajo la fórmula de la coproducción, con el uso de recursos aportados de modo principal por empresas, instituciones o gobiernos europeos. Pero desde 1989 los fondos europeos se "secaron" y el principal problema de los productores peruanos fue encontrar recursos para reemplazarlos. Esfuerzo arduo, pues el cine de América Latina pasó a ocupar un lugar secundario en las prioridades de los antiguos "socios". La ley de cine quiere asegurar la dotación de parte de esos recursos que fugaron, convirtiendo al Estado en un *partner* desinteresado de los productores nacionales.

Los cineastas peruanos acogieron la nueva legislación con positiva unanimidad. Las divisiones del gremio empezaron a cerrarse en 1995 y el trabajo conjunto se impuso. Aunque, en verdad, ese optimismo no logra ocultar más de un temor y las preguntas sobre la perdurabilidad de la legislación se multiplican.

¿Será consistente y permanente la voluntad estatal de apoyar al cine? ¿No sucumbirá esta modalidad de fomento cultural en el próximo ajuste presupuestal? ¿No resulta acaso este régimen legal una excepción al crónico desinterés del Estado peruano por los asuntos culturales? ¿Cuánto tiempo pasará antes que los cineastas sean calificados como privilegiados con premios económicos vistos como inaceptables en épocas de ortodoxia económica?

Esos son los fantasmas que inquietan a aquellos que desean invertir su dinero o su trabajo en el cine peruano. Las respuestas las traerá el futuro.

**Las películas del período**

Cinco largometrajes se estrenaron desde 1992. La fallida *Nunca más, lo juro* (1992) de Roberto Bonilla y *Reportaje a la muerte* (1993) de Danny Gavidia, fueron los primeros trabajos en el campo del largometraje de sus respectivos realizadores. *Todos somos estrellas* (1993) señaló el retorno a la actividad de Felipe Degregori, que sólo había estrenado antes *Abisa a los compañeros* en 1980. *La vida es una sola* (1993) y *Sin compasión* (1994) son cintas que se añadieron a las filmografías de Marianne Eyde y Francisco Lombardi.

*Reportaje a la muerte* era una interesante opera prima. Su realizador, Danny Gavidia (1963), egresado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, era conocido por su actividad en el campo del corto. Sus cintas de corta duración, de interés más bien disparejo, mostraban ya a un director especialmente concernido por desarrollar relatos netos y directos, situaciones sumarias, crescendos de tensión, como lo demostró en cintas como *El muelle* o *Testigo prohibido*.

*Reportaje a la muerte* confirmó su interés por esa línea de desarrollo narrativo y lo hizó narrando una ficción basada en un hecho verídico, un violento motín ocurrido en una prisión limeña en marzo de 1984. Relato que Gavidia y el guionista José Watanabe desarrollaron a dos niveles, el de lo siniestro y el de lo sentimental, el de la acción y el de la reflexión.

El primer nivel, el de lo siniestro, se desenvolvía en el espacio sofocante del penal El Sexto, escenario de una rebelión de reclusos. A la manera entrecortado o sincopada de un informativo televisivo, Gavidia registraba el incremento de la violencia, desde el inicio del motín hasta su resolución, pasando por la captura de los rehenes y las torturas a las que se les sometía.

La dimensión de lo sentimental, a su turno, se desarrollaba en contrapunto con la anterior. Sus protagonistas eran una reportera de TV (Marisol Palacios) y un camarógrafo (Diego Bertie) pero, sobre todo, el ojo de una cámara que difundía "en vivo y en directo" las imágenes del motín a través de toda la ciudad, ramificándolas mediante el "árbol electrónico" de la emisión televisiva. Transmisión que exacerbaba la crueldad de los reclusos, que al sentirse protagonistas de un show en directo, decidían actuar una pieza macabra, de crueldad extrema, con el fin de convencer a las autori-

dades a satisfacer sus requerimientos. En torno a esa cámara, y en el centro de una tensa situación, los personajes principales confesaban sus pensamientos íntimos, recordaban sus problemas personales, mientras que las imágenes de increíble violencia que emitía sin cesar el aparato nos llevaban a la reflexión sobre la actitud ética de los conductores de medios, capaces de sacrifir los principios en el altar del *rating*.

Las secuencias ambientadas en el interior de la cárcel, tensas y dramáticas, estaban dirigidas con seguridad, con una cámara siempre móvil y una fotografía que acentuaba los matices expresionistas de la imagen, privilegiando un cromatismo contrastado y violento de azules y ocres. El *casting* resultó un punto a favor de la cinta. Aristóteles Picho, Juan Suelpres, Gilberto Torres y el conjunto de actores y figurantes encargados de representar a los presidiarios fueron aprovechados en su gestualidad primitiva y en su presencia física, neta, amenazante.

Gavidia acertó en la visualización de la atmósfera de la prisión, privilegiando las texturas de lo ominoso. La secuencia del holocausto de un grupo de reclusos, quemados vivos en su celda, era un eficaz momento de acción fílmica más que un pretexto para la denuncia sobre la situación carcelaria.

A su turno, en el nivel de lo sentimental ganaba preponderancia dramática el debate sobre el dilema moral de informar cuando existe el riesgo de exacerbar la violencia de la situación que es objeto del reportaje periodístico. Asunto que, de alguna manera, fue el centro de gravedad de películas como *Bajo fuego* de Roger Spottiswoode, *El año que vivimos en peligro* de Peter Weir o *Salvador* de Oliver Stone. Pero, de pronto, la inclusión de heterogéneos ingredientes dramáticos y sicológicos, de índole sentimental, a veces irrelevantes, terminaban por obstaculizar la fluidez en el paso de la dimensión factual a la reflexiva, alternancia que hacia la mitad de la proyección se tornaba mecánica.

Afectaba a la película una concepción dramática urgida por ubicar en lugar preferencial la discusión ética apuntada por la anécdota. Pero también la necesidad de dotar de una subjetividad desgarrada a la protagonista, que terminaba más conmovida por sus recuerdos amorosos que por el espectáculo dantesco que presenciaba en el penal. Los aciertos de *Reportaje a la muerte*, en cambio, eran méritos de su realización eficaz, profesional, especialmente certera en los momentos de acción carcelaria.

Felipe Degregori filmó su segundo largometraje trece años después del estreno de su debut con el thriller de "robo y fuga" *Abisa a los compañeros*. En *Todos somos estrellas*, la clave génerica era distinta, pues el

guión de Ronnie Temoche apuntaba hacia el cuadro de costumbres, la comedia satírica, el agridulce drama familiar, en suma, buscaba trazar esa poética sublimada de lo cotidiano y la gente común que caracteriza una franja de la comedia de costumbres de todas las épocas y nacionalidades. A lo que se agregaba el curioso intento de combinar la línea de sensibilidad de un Cesare Zavattini con los ingredientes festivos de un Berlanga.

Al inicio, un conjunto de secuencias de trazo rápido dibujaban el retrato de los Huambachano, una familia limeña de la clase media empobrecida que vive nutriendo todo tipo de sueños compensatorios inducidos por la omnipresencia de la televisión. El choque entre la realidad y lo ilusorio era el centro de la atención del relato, movilizado en torno a las fantasías de una adolescente, "la pequeña", bien encarnada por Ivonne Barriga.

Privilegiando los toques realistas en la ambientación y en la descripción de los personajes, la cinta instalaba una corriente de simpatía y de complicidad con ese mundo cotidiano y verificable, registrado con simplicidad, de modo directo y llano. Simpatía que no perturbaban ni la presencia de los aspectos más odiosos de la estrechez económica o de la frivolidad televisiva.

En efecto, en la mirada blanda y cortés de Degregori no había lugar para el registro de lo grotesco -a la manera de algún autor de la "comedia a la italiana"- , ni para juzgar con acritud o malicia el grado de sumisión colectiva a la pintoresca y banal oferta de la TV. En *Todos somos estrellas,* se imponían la bonhomía, la tolerancia, la amabilidad con todos y con todo, estímulos indispensables para propiciar la identificación del espectador con el mundo y los personajes mostrados.

Los actores respondían bien a ese tono comedido. Nadie cargaba las tintas ni se despuntaba hacia la performance chirriante o caricatural. Diseñado el retrato humano, la TV hacía su ingreso al hogar de los Huambachano. El error de una productora de televisión atraía las fantasías de toda la familia, dispuesta a participar en una emisión capaz de ofrecer la fama instantánea, el estrellato por un día o por unos minutos. Motivo suficiente para alterar el ritmo cotidiano de la casa, pero también su organización y sus perspectivas futuras.

Pero a diferencia de *Reportaje a la muerte,* que ponía a la TV en el banquillo de los acusados, *Todos somos estrellas* adoptaba un punto de vista más indulgente. Las expectativas por la llegada del equipo televisivo eran el pretexto para conjugar situaciones amables o para sonreir con personajes próximos y reconocibles, todos presentados con color pero sin sal.

Sin embargo, en forma progresiva, la puesta en escena se debilitaba, el relato dejaba de fluir y la costura del guión se hacía demasiado evidente. Justo cuando debía apuntarse un clímax de efervescencia y expectativas con la llegada de la TV, se producía un desfallecimiento dramático. El relato no se agitaba con la próxima llegada de las luces de la TV ni se abismaba con la desilución familiar ante el cambio repentino de la programación de "Todos somos estrellas". Las expectativas por el arribo de la TV no se articulaban en un *crescendo* de confusión o agitación, pues estaban filmadas con la misma ligereza de las secuencias previas. La entrada de las cámaras y de la animadora Mary Balboa no llegaba a convertirse en el resorte para el desarrollo efervescente de la ficción, en el equivalente al arribo del convoy de los norteamericanos en *Bienvenido Mister Marshall* de Luis G. Berlanga, referente inequívoco de la acción.

Al final, la "comedia de la vida" cerraba un círculo. Los Huambachano dejaban a un lado las ilusiones, tornándose prácticos; usaban la imaginación para resolver el problema del vestido de la novia del barrio y no para soñar con la rueda de la fortuna televisiva. La comedia terminaba convertida en apólogo.

*La vida es una sola,* tercer largometraje de Marianne Eyde, se estrenó en 1993 después de una increíble travesía que sumó los temores de la fenecida COPROCI -indecisa a la hora de reconocer a la película su derecho de acogerse a la ley de cine- a la derogatoria de los beneficios de la ley de cine. Debió enfrentar también los prejuicios de un sector de la opinión pública.

Se acusó a la cinta de lucir simpatías con el grupo terrorista Sendero Luminoso. Sin embargo, no había en *La vida es una sola,* ni una imagen, diálogo, situación o personaje que pudieran justificar semejante afirmación. Ocurrió que la directora eligió un tratamiento cinematográfico basado en la sucesión de un conjunto de bien concebidos y ejecutados planos-secuencias, destinados a exponer y presentar a la sensibilidad y entendimiento del espectador el modo en el que una comunidad andina es desgarrada por la violencia. No había lugar allí para subrayar o enfatizar una posición ideológica.

A diferencia de la anterior película de Eyde, *Los Ronderos,* en la que el público era conducido a adoptar una posición inducida por una formulación indiscutible, por un postulado de la ficción, aquí la directora nos colocaba como observadores del conflicto, dejando sentir apenas su solidaridad con un grupo humano en riesgo. Solidaridad nunca pregonada, declamada o gritada. Más bien expresada en la seca indignación que pro-

ducía el constatar la injusta situación de un grupo humano, la imaginaria comunidad campesina de Rayopampa, puesta entre dos fuegos, el de Sendero Luminoso y el de las tropas enviadas para combatirlo, a cual más nocivo e irracional.

*La vida es una sola* tomó partido por los campesinos peruanos que desde 1980 vieron arrasadas sus expectativas, comunidades y modos de vida por la violencia. La terrible experiencia de la comunidad era vista a través de los ojos de Florinda, una joven campesina que hacía el aprendizaje simultáneo y forzoso del amor y la muerte.

La película se limitaba a registrar el injusto camino que debía seguir la engañada Florinda para volverse adulta. Como ciertos personajes de Rossellini, ella se convertía en el resumen, la cifra, la expresión de aquellos que lucen su desconcierto ante los lugares devastados y los tiempos difíciles en que les tocó vivir.

La mejor virtud de *La vida es una sola* era sin duda el modo en que presentaba a la comunidad y valorizaba el paisaje andino, visto como un lugar apacible, donde se suceden los ritos y ceremonias colectivas, y a los que llega de sorpresa el grupo armado, dispuesto a destrozar la armoniosa relación de los habitantes con su medio. Una visión ideológica equivalente a la de *Los ronderos,* pero formulada con mayor complejidad y riqueza expresiva. Marianne Eyde mostraba ese paisaje andino y luego las incursiones de Sendero con una cámara siempre en movimiento y encuadres de muy larga duración. Imágenes envolventes, aptas para mostrar las ceremonias del trabajo campesino en la tierra, pero también la ritualidad de los adoctrinamientos senderistas, filmados *in extenso,* dando cuenta de la coreografía y gestualidad calcada de la de los guardias rojos maoístas. La ejecución de tales planos-secuencias fueron logro del camarógrafo César Pérez, colaborador en varias películas del boliviano Jorge Sanjinés.

La cinta adolecía, sin embargo, de dos debilidades. Por un lado, la perjudicaba un desarrollo narrativo insuficiente o atropellado, patente en la parte final, lo que le impedía culminar ciertas situaciones o esbozar con claridad algunos personajes. Por otro lado, afectaba la verosimilitud de la cinta el tosco y sumario diseño del personaje del militar encarnado por Aristóteles Picho. Desdeñando el interés central por el registro neto de hechos y personajes, por la observación de conductas y por la ausencia de sentimentalidad, en ese personaje abundaban los detalles de caracterización sicológica destinados a verificar su patología. La actuación de Picho, de gestos y entonaciones subrayadas, valorizaba esa dimensión del poder abusivo en la frontera del comportamiento anormal.

No obstante ello, *La vida es una sola* es la mejor película de ambientación andina de entre las filmadas en el país desde 1972.

En *Sin compasión*, Francisco Lombardi retomó un motivo que aparece una y otra vez en sus películas: el del fracaso y la forma en que influye en la conciencia de un personaje sensible, pero lleno de contradicciones. Ramón Romano (Diego Bertie), el protagonista, era un perdedor, pero también un ser inteligente que echaba de menos las posibilidades que le negaba el medio social para permitirle aprovechar su talento. Como compensación tentaba las vías del sufrimiento, el dolor, el remordimiento, la automortificación. Pasaba por las pruebas del crimen y la redención como modos de forzar las normas de convivencia de la sociedad que lo menospreciaba y desconocía.

Ramón, encarnación del Raskolnikov de *Crimen y castigo*, fuente de la adaptación hecha por el guionista Augusto Cabada, salía fortalecido de esas tortuosas pruebas, luego de recorrer, como el *Pickpocket* de Robert Bresson, un extraño y sinuoso camino al cabo del cual vive la experiencia paradójicamente liberadora de la prisión y puede hacer planes para el futuro. Repetía, pues, la misma trayectoria masoquista seguida por los protagonistas de *La ciudad y los perros* o *La boca del lobo*.

*Sin compasión* lucía una preocupación plástica inédita en la obra de Lombardi. La irreprochable calidad de la fotografía de Pili Flores Guerra, trabajada a partir de una concepción cromática muy rigurosa, basada en la eliminación de los colores cálidos y en la concentración asimétrica de porciones de luz en un decorado iluminado en clave muy baja, daba la expresión visual adecuada a ese universo ensimismado, en el que la voluntad de poder es una obsesión y en el que no hay lugar para la expansión vital. Lo mismo ocurría con los decorados, en interiores y exteriores, cuyo deterioro evocaba una fuerte carga de fatalidad, cierto expresionismo de pesadilla y una visión penetrante de la decadencia y el desorden social. El cuidadoso diseño artístico de la cinta estuvo a cargo de Cecilia Montiel.

Pero a pesar de esos aciertos de factura, *Sin compasión* resultaba fría, estática, demostrativa, artificial, en exceso explicativa, orientada al simbolismo y la abstracción. La ciudad de Lima, por ejemplo, siempre entrevista a partir de la obsesión de Ramón, aparecía como un microcosmos irrealista, una imagen concentrada e infernal de la promiscuidad social en lo que tiene de más mezquino y sórdido, mutilando las oportunidades de los mejores. Así, Ramón Romano, convertido en un antihéroe con visos de excepcionalidad, recorría un medio urbano que no estaba descrito, como en otras cintas de Lombardi, con intenciones realistas o con el afán de

detallar sus peculiaridades sociales. Las calles de *Sin compasión* podían ser las de Lima o las de cualquier otra ciudad, es decir, se ofrecían como escenarios dispuestos para expresar la dimensión moral del personaje principal y representar su tortuoso recorrido a través del delito y la "justicia" ejercida en nombre de los seres que sufren en el mundo.

Pero así como la ciudad de *Sin compasión* se convertía en una suerte de retrato resumen de las urbes que pueden cobijar a un ser obsesivo como Ramón, los personajes también aparecían descarnados, como sometidos a una radiografía capaz de dejar a la vista sólo sus pasiones, siempre autodestructivas, y sus reflexiones, a menudo retóricas.

Carente de suspenso, de sorpresa, de misterio, la cinta, más que narrar unos sucesos dramáticamente concatenados, se detenía a contemplar al personaje principal en la situación que eligió para sí. La acción se organizaba entonces sobre una acumulación de escenas concebidas para darle a cada uno de los personajes la posibilidad de explicar los motivos de su actuación y las tesis que impulsan sus comportamientos.

Lo que resultaba especialmente notorio y con efecto discursivo en el caso del personaje de Velaochaga (Hernán Romero), suerte de portavoz del punto de vista de la ficción frente al éxito social y económico, ya que este "ganador" aparecía como una especie de imagen negativa, de reflejo invertido de Ramón. Velaochaga, a diferencia del protagonista, gozaba de un estatus social apreciable, lo que no le impedía estar fascinado con el mal, con el poder ejercido contra otros, con la perversidad. Hecho del mismo barro que Romano, Velaochaga terminaba siendo más lúcido, desesperado y fragil que él y, por eso, merecedor de compasión. Lucidez demostrada no tanto en su gesto final en la Plaza de Armas de Lima, como en las explicaciones detalladas, minuciosas, de una insistente oralidad, ofrecidas respecto de su propia conducta. Afán de claridad conceptual subrayado por la caracterización -casi una sumaria tipificación- e indumentaria del actor, concebida a partir de detalles que definían al personaje, de una vez y para siempre, como la representación de la extrema trivialidad del mal.

Un tratamiento cinematográfico como el elegido por Lombardi no es un defecto en sí, como lo saben todos los admiradores de Bresson o de Kieslowski, pero en *Sin compasión* la necesidad de generalizar, de universalizar, de convertir en símbolo la trayectoria de un individuo -que era paria del universo y Cristo sufriente y redentor de los pecados del mundo entero- terminaba por afectar la dinámica interna de la película, a veces desfalleciente, y por hacer de la *stasis* un principio ordenador. En vez de crecer y hacerse más compleja en su desarrollo, *Sin compasión* avanzaba

con alguna morosidad para recalcar el sentido del destino de Romano.

Diego Bertie, protagonista también de *Reportaje a la muerte*, se reveló aquí como un magnífico actor de cine. Su figura fue modificada radicalmente por Lombardi. En realidad, el actor lucía tan descarnado como todos los otros elementos del filme, sobre todo porque el personaje estaba diseñado a partir de la idea de la excepcionalidad. Convencido de ser mejor y más justo, Romano se figuraba cualitativamente superior al ciudadano promedio. La contextura filiforme de Bertie era aprovechada para dar cuenta de esa figuración de superioridad, pero la convicción del actor lograba poner intensidad en los momentos más difíciles de la película, aquellos en los que todo parecía conducir al estallido sentimental, pero que Lombardi logró controlar bajo presión. Por ejemplo, estaba notable en la secuencia en la que se inclinaba, lleno de piedad, ante la joven (Adriana Dávila), para humillarse por todos los pecados del mundo.

# INDICE GENERAL

Prólogo 7
Introducción 13

**Capítulo I**
El período mudo 21
La primera función 23
El aparato de los Lumière 24
El público que conoció el cine 25
Negocio de saltimbanquis: 1898-1907 26
Las primeras imágenes del Perú 29
El empresario Casajuana 30
Las carpas 31
La fundación del negocio cinematográfico 32
Las "vistas del natural" peruanas 34
Las primeras películas peruanas de ficción 38
El cine es un espectáculo 40
Carnaval, carnaval 43
Camino de la venganza 44
Cinematográfica mundial 46
El cine americano 47
Otras cinematografías 48
Páginas heroicas 49
La censura 51
Luis Pardo 51
La prensa cinematográfica 52
Los intelectuales y el cine 56
La Perricholi 60
Alberto Santana 61
Patria Films 63
Víctor D. León 66
Otras películas mudas 67
La escuela cinemática ambulante 68
Balance del cine mudo peruano 69
Notas 72

**Capítulo II**
La llegada del sonoro y la era de Amauta Films 83
La legada del cine sonoro 85
Resaca y las primeras películas peruanas sonoras 87
Trullen y Diumenjo 88

El comercio cinematográfico en los años 30 89
Amauta Films: la empresa 92
Las cintas de Amauta 93
El color del barrio 98
Villarán y Salas 102
El efecto Amauta 110
El fin de Amauta 112
Significado de Amauta y del cine de los años 30 114
Antonio Wong Rengifo 118
Notas 120

**Capítulo III**
Tres décadas en el desierto: años cuarenta, cincuenta y sesenta 124
Los años cuarenta 126
El comercio cinematográfico durante los años 40 129
El noticiario nacional 131
Los Estudios Ratto 133
Días sin huella 134
El cortometraje en los años 50 135
El espectáculo del cine en los años 50 137
La cultura cinematográfica 140
El país como escenario 142
El cine del Cusco 143
La obra de Manuel Chambi y el significado del cine del Cusco 146
Vanguardismo tardío 153
La muerte llega al segundo show 154
Una ley de estímulo 156
Que viva México 157
El cine de la TV 160
Hablemos de cine 162
El Perú de los cineastas extranjeros 167
Armando Robles Godoy 170
Notas 179

**Capítulo IV**
La ley de cine: un nuevo comienzo 185
La ley de cine: el big bang 187
Cortos: la primera promoción 192
Los primeros largos 195
Espectros del ayer 196
Censuras 198
El filme de episodios 203
El corto peruano: un cuello de botella 206
El llamado cine campesino 208
De próceres y mártires 220
Francisco Lombardi 228

UNIVERSIDAD DE LIMA
BIBLIOTECA
791.430985 46621
B32
1995
Lo-NN-OP 31095

La crítica de cine 249
La enseñanza del cine 250
Publicaciones especializadas 252
Abolición de la censura 254
Los cine clubes 259
El largometraje en los 80: tendencias y carencias 261
Alberto Durant: 266
El caso Llosa 271
El Grupo Ghaski 274
Rutina y diversidad 280
La filmoteca de Lima 283
El negocio cinematográfico desde 1960 284
Cortos: los nuevos 289
Los noventa: óperas primas y expectativas 293

**Notas** 299

**Colofón** 305

**Anexos** 309
Los largometrajes peruanos: fichas técnicas 311
Introducción a una bibliografía sobre el cine peruano 344
Filmografías de realizadores de largometrajes 391
Cronología del cine peruano desde 1972 405
Puesta al día 445

Este libro se terminó de imprimir en el mes de setiembre
de 1995 en el Departamento de Impresiones de la
Universidad de Lima.