

■ **Cómo se vincula la representación cinematográfica del Perú con la narrativa previa, la que viene de la Conquista y de relatos como el de Los trece de la isla del Gallo?**

—Como forma expresiva, pero también como aparato para registrar el movimiento, el cine empieza a finales del siglo XIX. Y ya desde entonces comienza también el interés por dar cuenta de geografías inexploradas. Hay toda una fascinación al respecto: los camarógrafos de los primeros años se reparten por el mundo filmando lugares y, por supuesto, haciendo una labor de intercambio cultural. Las imágenes de Beijing se ven en Río de Janeiro; las de Río, en Lima; las de Lima, en Europa. Es un fenómeno muy particular.

Estos camarógrafos muchas veces llegan acompañados por exploradores, gente que venía a recorrer con curiosidad la región amazónica, los Andes. En esa etapa inicial empieza a formarse la imagen cinematográfica del Perú que, por supuesto, involucra mitologías de origen antiguo. Historiadores como Estuardo Núñez y Pablo Macera han recogido formas imaginarias con las que el Perú, por ejemplo, fue concebido en la literatura francesa del siglo XVIII. El Perú siempre ha tenido adherida esa noción de 'país del oro', que viene desde la Conquista. Y en los primeros años del cine encontramos películas que lo presentan igual: 'el país de la riqueza'.

—Hay, entonces, una primera mirada de intención informativa...

—Sí, básicamente documental, de registro de hechos, paisajes, rostros. Más tarde, en la etapa de las industrias cinematográficas consolidadas, Hollywood ofrece una serie de miradas sobre el Perú, siempre como un país exótico, periférico. Por ejemplo, *Solo los ángeles tienen alas*, de Howard Hawks, una película clásica de 1939, está ambientada en un lugar que no tiene referentes precisos, pero se llama Barranca, un puerto en la costa de Sudamérica. Y el único puerto sudamericano con el nombre

de Barranca está en el Perú: es una especie de microcosmos adonde llegan los aventureros, hay un aeropuerto de donde parten aviones para cruzar los andes llevando correo, carga. Es el imaginario de la lejanía, de lo que está más allá de la realidad occidental.

Hay también un imaginario romántico asociado con el Perú, como el que presenta *El halcón de los mares*, un clásico del cine de piratas con Errol Flynn, la gran superestrella de los años 30 y 40. El pirata, un hombre seductor, va a dejar a una mujer de la que está enamorado; se va y le dice: "Tú me haces recordar a una virgen, a una estatua que vi en un convento de Lima". Igual, allí funciona el imaginario de la lejanía; la referencia es muy precisa, es un convento de Lima, en el siglo XVII, y elabora esa noción del exotismo, de lo que vi: Lima, Perú, ese lugar remoto.

—Así es como nos ven...

—Así nos veían en la etapa clásica. Y luego está la visión de Spielberg, la de *Indiana Jones. Los cazadores del arca perdida* empieza en el Perú, y *El reino de la calavera de cristal* muestra una representación confusa de Nasca, del Cusco, que es una mezcla horrible pero que forma parte de esa ficción extravagante creada en torno al Perú.

—Usted cita a Antonio Santamarina y su texto *La aventura de filmar. ¿Qué poder simbólico tiene el cine para construir e instalar imaginarios?*

—Bueno, basta con preguntarnos por nuestra propia experiencia respecto a Estados Unidos. Podemos no haber pisado nunca ese país, sin embargo, tenemos una noción—real o equívoca, mitológica o cierta—de lo que fue su conquista, de la expansión de sus fronteras ganándole territorio a México y de la construcción de esa 'civilización' a partir de lo que hemos visto en tantísimas películas norteamericanas. Son datos históricos convertidos en mitología por el cine. Desde la Primera Guerra Mundial, Hollywood tiene la hegemonía en la construcción de los imaginarios del mundo.

AQUEL PAÍS REMOTO

¿Qué es el Perú para el cine de Occidente? Después de revisar alrededor de mil películas, el catedrático y crítico Ricardo Bedoya detecta —en *El Perú imaginado*— las pistas de una representación marcada por la narrativa del exotismo y la lejanía, un escenario que hace cada vez más necesaria la consolidación del cine nacional.

ENTREVISTA: CÉSAR CHAMAN

“La referencia es muy precisa, es un convento de Lima, en el siglo XVII, y elabora esa noción del exotismo: Lima, Perú, ese lugar remoto”.



—¿Y qué pasa con un país que no tiene la posibilidad de manejar ese andamiaje simbólico? ¿Se resigna a aceptarse tal como lo muestran?

—No. El cine es un medio que construye identidades, que construye nuestra propia imagen. Pero el Perú nunca ha tenido una industria del cine y las visiones que ha dado sobre sí mismo han sido fragmentarias. Recién en los últimos años se puede hablar de un cine que, finalmente, da una visión propia desde lo racional. Y digo 'los últimos años' porque, sobre todo a partir de 1996, ha comenzado a hacerse un cine regional cada vez más importante y extenso. En *Las Voces Múltiples*, Julio Bustamante y Jaime Luna Victoria hacen un recuento de más de 200 películas realizadas en las regiones del Perú, sin contar a Lima. Son películas





muy distintas, producidas por cineastas jóvenes que tienen extracciones y formaciones culturales diversas, pero que comienzan a dar una imagen de nuestra propia diversidad cultural.

–En el plano de la creación, no hay mucho que reclamar al constructor de una ficción sobre el Perú; sin embargo, en las películas que tocan aspectos históricos, la sensibilidad es otra. ¿Hay allí algo que aclarar a estos directores?

–A ver, la historia también se reinterpreta. La historia es una construcción y cuando se presenta en el cine, está tamizada por la mirada de la

ficción. Por ejemplo, una película como *La real conquista del Sol*, con Christopher Plumber en el papel de Atahualpa y Robert Shaw haciendo de Pizarro, desde el saque tiene un problema: Plumber, actor con una tradición de actuación británica, hace de un Atahualpa hercúleo, musculoso, con un tórax particular, casi un objeto erótico. Allí hay una alteración de la realidad histórica. Y en la secuencia cumbre nos encontramos con la plaza de armas de Cajamarca, con un Atahualpa enfrentándose a los españoles y Valverde que le ofrece la Biblia. Y viene luego la masacre, ¿y cómo está representada? En cámara lenta y con sevillanas en la banda

sonora; todo se convierte en un espectáculo de sangre que chorrea en cámara lenta, con gestos de violencia y música andaluza. ¿Eso pasó en el siglo XVI? La ficción se impone.

–La diferencia es que de ese hecho histórico, Atahualpa en Cajamarca capturado por los españoles, no hay registro visual, pero, ¿cuando se tocan hechos como la violencia de Sendero Luminoso, el terrorismo?

–Sí, claro, en ese caso la representación es muy particular, pero tampoco hay una pretensión documental en ello. La película de John Malkovich basada, además, en una novela, *La bailarina del piso de arriba*,

EN CONCLUSIÓN

Para el cine occidental, el Perú es un lugar adonde llegan aquellos que desafían peligros y prohibiciones. En ese imaginario, el Perú puede ser también un refugio para amantes. Esa idea de la lejanía es un elemento que se repite. Y en los últimos años, quince o veinte años, el Perú es un lugar de violencia y narcotráfico. Pero hay también producciones que prolongan las visiones 'libertarias' de los años 60: la cultura de la psicodelia, del encontrarse a uno mismo. Sin embargo, todas son ideas siempre relacionadas con la lejanía. Para el cine, el Perú es un país lejano, periférico, peligroso y exótico.

cuenta la historia del grupo que captura a Abimael Guzmán. En primer lugar, está ambientada en una ciudad portuguesa, no hay referencias concretas, nada que podamos identificar, pese a que reconocemos el tema en términos generales. Hay que tener cuidado con esto porque uno no puede pedir cualidades documentales a la representación de las cosas.

–¿No hay una cuota de verdad exigible al cine cuando aborda la historia reciente?

–Creo que la verdad es un poco la relación que establecemos nosotros con la película; pero la película no tiene la obligación de la fidelidad, sobre todo cuando no representa directamente un hecho o lo toca de un modo abstracto. La crónica de Lope de Aguirre ha sido trabajada muchas veces. Está la película de Werner Herzog, la que se filmó en el Perú, y también la de Carlos Saura, *El Dorado*. La historia de Aguirre está perfectamente documentada, pero, en el cine se notan las licencias de la ficción, ¿el Aguirre de Herzog es el de los registros históricos o es Klaus Kinski, con toda su expresividad y el mito que traía detrás, de haber sido el personaje extravagante, exótico, violento de los westerns italianos?

–En *El Perú imaginado*, usted transcribe un par de líneas de una canción de Sinatra que menciona al Perú. ¿La construcción del imaginario complementa a medios diversos, el cine, la música, la literatura?

–Sí. Coloqué esas líneas

“El cine es un medio que construye identidades y nuestra propia imagen. Pero el Perú nunca ha tenido una industria del cine”.

como una especie de introducción, para notar cómo, en el mundo de la cultura, en la cultura popular, hay diferentes apelaciones del Perú. Hay muchas más y he ido encontrando otras que no están en el libro.

–¿Hay manera de trazar un símil entre el *selfie* y el cine nacional?

–Por supuesto. Y no solo con el *selfie* como forma de autorretrato. El cine peruano nos está dando cuenta de un rostro muy claro, múltiple, rostros que recién estamos descubriendo. Son rostros que están marcados no solo por temas diversos, sino también por modos de producción distintos. No es lo mismo un *selfie* con una cámara de última generación que uno tomado con una cámara de hace una década. La nitidez de la imagen es distinta, la definición de los colores también. Y eso es importante porque un cineasta talentoso sabe encontrar expresividad en lo imperfecto.

A veces se tiende a decir que –y lo percibo en las opiniones de ciertos economistas liberales– para qué hacer cine

peruano si nunca se va a parecer al de Hollywood. Decir eso es una tontería porque el cine peruano no puede proponerse hacer aquello que produce una industria que lleva más de cien años, que tiene presupuestos enormes y mantiene la hegemonía mundial de la distribución y la exhibición. No, nuestro modelo tiene que ser distinto y debe encontrar su originalidad y fuerza en aquello que tenemos, en lo que podemos hacer. Ese es el desafío.

–¿Y qué es aquello que tenemos?

–Gente que hace cine, estudia cine, está interesada en la actividad audiovisual. Lo que tenemos es multiplicidad de historias. Lo que nos demuestran los cines regionales es que aquí se puede hacer melodrama, terror, ciencia ficción. Cuando uno revisa la lista de las películas peruanas que se han exhibido en los últimos 10 años, descubre que la mayoría son óperas primas o segunda obra. ¿Qué significa eso? Que hay todo un impulso de gente joven que sale de institutos, universidades, academias, gente que quiere hacer cine y expresarse a través de él. Y no se van a expresar haciendo una película de superhéroes o *El Hombre Araña!* Lo hacen a su medida, con su realidad, su propio contexto, sus herramientas y sus medios. Eso es lo importante.

–¿Solo falta presupuesto o más que eso?

–Falta presupuesto, falta formación, que es una tarea esencial. ¿Cómo es posible que vivamos en un mundo de pantallas y los más chicos no reciban ningún aprestamiento audiovisual? ¿No estamos permanentemente conectados al celular, la gente no camina por las calles mirando el teléfono? Estamos en mundo de comunicación audiovisual.

–Y podemos elegir entre ser solo consumidores o, también, generar contenido.

–Así es. Sin embargo, no tenemos ninguna formación respecto a cómo se construyen las imágenes, qué nos dicen los colores, cómo surgen los sonidos. Estamos creando analfabetos audiovisuales.