

“LA CULTURA CINEMATOGRAFICA Y EL ROL DE LA MUJER EN EL DESARROLLO DEL CINE PERUANO”

*Lima's Newspaper and the Defense of
Woman's rights in the twentieth century*

Entrevista a Ricardo Bedoya W.
Por Fernando Federico Ruiz
Vallejos

INTRUDUCCIÓN

Ricardo Humberto Bedoya Wilson, Abogado y Magister en Antropología Visual por la Universidad Pontificia Católica del Perú. Docente en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima y uno de los críticos de cine, nos narra detalladamente acerca de la cultura cinematográfica y el rol que cumple la mujer en el desarrollo del cine peruano.

Ricardo, tú eres abogado, profesor universitario en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, propulsor de la cultura cinematográfica, pero sobre todo se te conoce como crítico de cine y cinéfilo. Por favor, explícanos ¿a qué se debe esa dedicación al cine, esa pasión?

Porque creo que la cinefilia es lo que manda, es lo que organiza un poco digamos mi actividad, ¿no? Antes que crítico de cine, que profesor; digamos, las actividades que puedo desarrollar en el cine, todas son consecuencia de la cinefilia, ¿no? Que es el acercamiento al cine, el interés por el cine, la curiosidad por el cine, como manifestación artística, expresiva. En fin, con todas

las facetas que puede tener este fenómeno del cine, entonces eso es lo que me mueve. Supongo que, cuando ya no dicte clases ni escriba, ¿no es cierto?, voy a seguir haciendo bien películas; es decir, nunca he concebido la asistencia al cine o el hecho de ver películas como una actividad profesional, nunca lo he visto así, lo veo como una parte de mí. Hay una frase de Joao Benard da Costa, que fue el director de la cinemateca portuguesa, que creo define muy bien esta idea de la cinefilia. Lo que él decía es que la cinefilia es la actividad que consiste en organizar tu vida en torno de las películas. Y eso es lo que siempre yo he hecho, organizar mi vida, mis tiempos libres mis actividades en torno a las películas que quiero ver. Siempre ha sido

una actividad de deseo además, es decir, nunca lo he visto como una obligación. Recuerdo haberme escandalizado una vez leyendo una crónica de un crítico uruguayo, en el que contaba un viaje a Europa de un mes o de mes y medio, donde decía ahora por fin no voy a tener que ver películas. Y eso para mí...

Te escandalizó...

Claro, sí me escandalizó, inconcebible, ¿no es cierto? Si yo hago un viaje a Europa es para ver las películas que no puedo ver aquí.

Justamente es para eso, y en ese sentido porque te enfocaste en la crítica cinematográfica, porque ver películas okay, de acuerdo, es un placer, pero, crítico cinematográfico...

Porque nunca me interesó la realización. Para mí la realización es una actividad que no va con lo que yo considero que es mi relación con el cine, yo soy un espectador. El espectador tiene otra manera de acercarse a las películas, ¿no? La organización cinematográfica, nunca me interesó lo que supone de, digamos de ejecución ¿no?, y más aún en un país como el Perú en el que para hacer una película tienes que ser también empresario, yo no tengo ninguna cualidad para eso. Entonces nunca me interesó, no me interesó ni la realización ni la escritura de guiones, ni nada de lo que implica la realización. Entonces, yo soy un espectador y ese es un poco la forma en que abordo el cine. La crítica cinematográfica era parte de un ejercicio de cinefilia, es decir, yo creo que hacer crítica de la manera en que yo lo he hecho, porque hay otras maneras de hacer crítica, yo, por ejemplo, nunca he sido un periodista cinematográfico, nunca he tenido el trabajo cotidiano de escribir sobre cine, nunca. He hecho críticas, digamos, semanales o eventuales, o en publicaciones especializadas. Era una forma de convivir con las películas, es decir, de pensar en las películas, de estar con ellas

De recrearlas...

De recrearlas cuando las vuelvas a ver

Y, ¿qué es lo que te hace valorar más una película?

Lo que me hace valorar más, el tratamiento cinematográfico. Para mí eso es lo fundamental.

La utilización del lenguaje audiovisual...

La utilización del lenguaje audiovisual, la capacidad de construir un mundo a partir de estos elementos, ¿no es cierto?, la coherencia, el rigor en el uso de esos. Justo estaba pensando en una película que vi ayer, se llama Baronesa, es una película brasileña de Juliana Antunes, y veía justamente eso, encontraba eso que me interesa a mí en el cine, que es el acercamiento a un mundo, que es el mundo de la favela en Brasil, favela peligrosa, favela violenta; pero construido a partir de que, a partir de una observación muy rigurosa de un pequeño mundo, de la intimidad de un grupo de personas dejando la favela como presencia dramática fuera de campo. Entonces, simplemente lo que vemos son rostros, comportamientos, gestos, conversaciones que parecen banales ¿no?, pero que están totalmente premiadas por lo que pasa afuera, que no vemos, y creo que ahí está justamente el rigor de la puesta en escena, la elección de una mirada sobre un asunto que puede resultar problemático, que ha sido tratado mil veces en el cine, por ejemplo en Ciudad de Dios, en otras ¿no?, pero trabajado de una manera muy particular y absolutamente rigurosa.

Sí, porque Meirelles en Ciudad de Dios es muy preciosista, no es muy admirado y de una mirada más espontánea.

Claro, la idea de la espectacularización digamos de hechos que son espectaculares ya en la noticia periodística, y que el cine de alguna manera está ubicando. En cambio, aquí no, aquí es un poco encontrar ese acercamiento al todo a través de una parte frágil, una parte débil, una parte quebradiza, ¿no es cierto?, que está siempre amenazada por lo que está pasando fuera.

En ese sentido, al haber visto tanto cine y seguir viéndolo, espero que por muchísimo tiempo más. ¿Cómo caracterizarías tú al cine peruano actual, cómo lo ves?

Es muy difícil de caracterizarlo, porque el cine peruano de hoy, diría, que no hay un cine peruano en el sentido que lo entendíamos hace 20 o 25 años. Es decir, hace 20 o 25 años el cine peruano era fácilmente identificable y catalogable. Era el cine que se estrenaba en los cines comerciales, y que tenían nombres conocidos, Nora de Izcue, Francisco Lombardi, Chicho Durant, en fin. En cambio el cine peruano de hoy es un cine que tiene muchísimas variedades, es decir, el cine peruano tiene diferentes formas de producción, tiene diferentes formas de exhibición, tiene diferentes formas de distribución, y construye públicos distintos. Creo que la llegada de lo digital, lo que ocasionó fue una explosión en la producción; de dos, tres, cuatro películas al año que se hacía hasta fines de los años 90, hoy en día hemos pasado a una producción de 50 películas, de largometrajes anuales de los cuales no vemos ni la mitad, de los que se pueden ver en las salas públicas, llega apenas a la mitad y eso. Otra característica es que se ha descentralizado la producción, la producción mayoritaria ahora está en las regiones, no está en Lima, y eso hace que el panorama del cine peruano cambie, que sea muy difícil de poder verlo y, digamos no solamente del punto de vista del mirador de Lima. En Lima no llegan las películas ayacuchanas, no llegan las películas andinas, pero tampoco se pueden ver películas regionales de otras regiones. El limeño tampoco puede ver películas ayacuchanas, y el ayacuchano no puede ver las películas cuzqueñas, y así. Entonces estamos en un medio totalmente fragmentario, ¿no?, fragmentado, separado, y otra cosa es, que es bien importante, toda esa modalidad de ser autogestionario, motofinanciado que se ha producido en los últimos años, no solamente en las regiones, sino en Lima. Entonces, se hacen muchísimas películas porque ahora los costos son casi mínimos, se hacen muchísimas películas financiadas por propios directores. Y, entonces, esto da un panorama de un cine que no responde necesariamente a los cánones exigidos por el público y por las salas cinematográficas que da una gran pluralidad de vestidos y de visiones al cine peruano. Y por supuesto también está el cine que le cuesta mucho trabajo entrar a salas, pero que está concebido para las salas, y estoy hablando de las películas que apelan a los fondos inter-

nacionales o a los fondos del Estado, ¿no?, y que se hacen. Estoy hablando de las películas no se de Víctor Gálvez, como las películas de Josué Méndez o las películas de Rosario García- Montero, o de Jonatan Relayze, ¿no?, o de Joel Calero, que son películas que quieren llegar a las salas de cine pero les cuesta trabajo llegar porque son postergadas en su estreno o porque son maltratadas en el momento que llegan. Entonces, cuando uno habla de cine peruano está hablando desde Asu Mare, que esta producción que tiene una misión masiva, y que trabaja muchísimo con las marcas, y que tiene un trabajo muy profesional además en el lanzamiento, ¿no es cierto?, y que, por supuesto, ha logrado algunos éxitos muy importantes. Está la producción de fondos internacionales y fondos del Estado, que son los nombres que te dije Calero..., ya todos ellos. Esta el cine autogestionario, autogestionario de autor, digamos, que son jóvenes, generalmente jóvenes que van haciendo sus películas de acuerdo a sus propias experiencias y sensibilidades. Y esta el cine regional, lo que se conoce como el cine regional, que es un cine que tiene unas características muy diversas entre sí, creo que Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria lo han estudiado muy bien , y que son básicamente las películas regionales y buena parte de ellas son películas de género, que dialogan con la tradición oral pero que la filtran a partir de las exigencias de la globalización, es decir, son películas que asimilan los códigos genéricos del cine tradicional para la cuenta de sensibilidades, y leyendas y mitos regionales, y eso es muy interesante.

¿Cuál es el más reciente tema que has investigado y publicado acerca del cine?

RB: Ya, lo último publicado es el Perú imaginado, ¿no?, que es un libro sobre las visiones que el cine internacional ha dado del Perú. Desde la época muda, desde los primeros años cuando se va construyendo digamos la percepción del espectador, y se va construyendo a partir de viajes, porque de alguna manera ese es, entre comillas, el específico fílmico en ese momento, es decir, dar la ilusión de que el espectador es un espectador que tiene una mirada omnipotente, que puede recorrer territorios agrestes, salvajes, extraños, desconocidos, ¿no es cierto?, a

diferencia del espectador de teatro que es un espectador quieto ubicado en un lugar fijo. Entonces el cine de alguna manera ofrece eso, y encontró en el, digamos, en el mundo en la geografía un asunto de rentabilidad, y entonces muchos equipos cinematográficos europeos y de otros lugares vinieron al Perú para mostrar el gran territorio peruano. Entonces las primeras películas que dieron los “traveloves”, que es un género además en el cine, porque así como hay películas sobre el Perú, hay películas sobre países asiáticos, africanos, de todo el mundo, son las primeras imágenes que se dan en el Perú. Y luego ya comienza a incorporarse a la sección, a la sección de las industrias que van formándose, ¿no? se da en el cine europeo, por ejemplo, una de las primeras películas francesas, no de las primeras películas francesas, pero la primera época del cine francés, que es una película que muestra a Matt Finder al famoso cómico, comediante, tomando una bebida hecha de quinina. Entonces ya por ahí empieza a haber esta especie de referencia. Y luego Hollywood, por supuesto, es ahí ya, la formación de Hollywood trae ya consigo la imagen del millonario digamos que viaja al Perú para ver sus minas, para administrar sus minas; y luego, los aventureros que vienen al Perú para encontrar el tesoro perdido del inca o la ciudad perdida de los incas, entonces empiezan a construirse todas esas mitologías en torno del oro, de los incas, pero también de la barbarie, del salvajismo, del peligro. Y eso es un arco digamos, temático que va desde Indiana Jones hasta película como El Infierno Verde, de hace tres o cuatro años, en la cual un grupo de jóvenes estudiantes vienen a colaborar con una ONG, a hacer obra social en una zona de la selva peruana y, por supuesto, terminan siendo devorados por caníbales que encuentran ahí. Entonces, hay muchas visiones del Perú, en el cine latinoamericano, por ejemplo, la visión del migrante, del peruano en Chile, del peruano en Argentina, entonces hay muchísimas visiones del Perú que han ido variando por supuesto por las épocas. Cada época tiene su propia visión del Perú. En los años 60 y 70, por ejemplo, el Perú era el lugar de destino para las experiencias de conocimiento de uno mismo, a través de las experiencias psicodélicas, ¿no es cierto?, poco motivadas además, o resumidas o condensa-

das en una película como The Last Movie de Dany Hopper que se hizo en Chinchero. Y, en los últimos años, esa misma onda de autococonocimiento aparecen con las experiencias del ayahuasca, que hay muchísimas películas sobre ese asunto.

¿Cómo ves el rol de la mujer en el desarrollo del cine peruano?

RB: Bueno, se han ido incorporando muchísimas, hasta hace... cuando uno ve en la época antigua del cine peruano, en la época clásica del cine peruano encuentra pocas, poca actividad de las mujeres, ¿no? Hay una polaca que se llama Stefanía Socha, que viene y que hace una película. Está Ángela Ramos, ¿no?, la periodista. Está María Isabel Sánchez Concha, la madre de Paco Pinilla, que también participa en una de las primeras películas peruanas. Pero luego, básicamente el cine peruano es un cine masculino, tanto en los años 30 como después, digamos, que sí hay, por supuesto, importante participación de la mujer, pero sobre todo como actrices o como figuras.

No hubo técnicas, de repente, en algún caso, en una labor de ayuda, de colaboración

RB: Sí, sí, bueno, de dirección artística sobre todo en los años 70. A partir de los años 70 sí hay mucha participación, claro, Marta Méndez en la dirección artística, ¿no es cierto?, en fin, productoras, muchísimas. Pero en los últimos años sí, en los últimos años ha habido, sí se produce una especie de gran auge, de una gran explosión digamos en la actividad creativa de la mujer, ¿no?, en el cine. Entonces podemos encontrarlas en diferentes lugares, Karina Cáceres en Arequipa, por ejemplo, Rosario García-Montero en Lima, a Claudia Llosa, en fin, hay muchas, sí. Y claro, eso se explica porque aumenta la producción y por las facilidades que trae lo digital, entonces hay mayor acceso a la posibilidad de realizar películas, y entonces hay como una especie de ampliación igualitaria, y eso es.

¿Qué opina al respecto al rol del cine en la formación de los comunicadores?

RB: Me parece que es central, ¿no? Me parece que si hay un lenguaje audiovisual que ahora está presente en este mundo de pantallas, y cuando digo mundo de pantallas

me estoy refiriendo a todo tipo de dispositivos que permiten la reproducción de imagen y sonidos, y que estamos sometidos a ellos todo el tiempo, ya no solamente la televisión sino también, ¿no es cierto?, en los teléfonos celulares, en las tablets, en las laptops, en todo. Es decir, tenemos pantallas móviles, pantallas que se desplazan, se movilizan con nosotros y lo que nos están dando son mensajes audiovisuales no solamente publicitarios sino también mensajes de todo tipo. Entonces me parece que la idea del cine, que es un poco un lenguaje matriz, ¿no es cierto?, es fundamental, es decir, conocer el lenguaje del cine es conocer el lenguaje audiovisual, porque si nosotros vemos un poco los términos y un poco los conceptos que están detrás del lenguaje audiovisual, son conceptos que se acuñaron hace ya más de un siglo, un siglo, por supuesto que han ido cambiando, han ido modificando, han ido incorporándose otros conceptos, pero básicamente el núcleo está ahí. Entonces me parece que absolutamente es fundamental, porque además el cine, por ejemplo, a diferencia del desarrollo de otros medios audiovisuales, permite ver el cambio de estilo, cambio de estilo, modo de enfrentar digamos la representación, y no me refiero solamente a la representación de la realidad, sino a la representación corporal, la representación, digamos de lo que se conoce como pro fílmico, de todos esos elementos que van creando un mundo visual, por ejemplo, el modo en que determinados cineastas enfrentan a la construcción de escenarios, de escenografías, los estilos de escenografía, los estilos de dirección corporal, los estilos de dirección de actores. No es lo mismo un actor como Emil Jannings, que un actor como Marlon Brando, no es lo mismo Marlon Brando que Brad Pitt, o que Jennifer Lawrence, por ejemplo, que van creando estilos corporales y visuales que son bien interesantes y que tienen que ver con épocas, que están afincados en determinadas sensibilidades y en determinadas épocas. Entonces ver un poco eso, conocer un poco el cine en su historia, su desarrollo histórico, pero también en su lenguaje, es conocer un cómo se va construyendo la comunicación audiovisual. Ahora vemos, por ejemplo, vemos una serie como Twin Peaks en Netflix, o como vemos Mind Hunter o, no sé, las series Breaking Bad;

las series que tienen tanta influencia, y vamos viendo como la televisión comienza a incorporar aquellos que el cine mainstream, el cine de la industria ha ido dejando a un lado, que es el desarrollo de personajes claros, consistentes, verosímiles, historias que están basadas a partir de determinadas personalidades, o diseño de personas o personajes que van más allá que la pirotecnia pura. Pero por otro lado eso que parece ahora una revelación para los más jóvenes, en realidad es del pasado, y lo que está haciendo una serie como la de David Fincher, Mind Hunter es ver películas de Richard Fleischer, a toda una tradición que el cine desarrollaba de una manera cabal. Mira, yo creo que ha habido un gran, hace algunas décadas ya, Wim Wenders dijo que Hollywood había monopolizado nuestro inconsciente y eso lo dijo en los años 70, ¿no? Yo creo que ahora eso que dijo Wim Wenders ya quedó, no solamente corroborado, sino ampliado, porque si bien Wenders tenía la consciencia de que Hollywood tenía el consciente o inconsciente colectivo, en esa época todavía la fuerza del cine de autor era muy poderosa, la presencia del cine de autor era muy poderosa, pero ahora lo que ha logrado Hollywood es convencernos que su oferta de películas es la única que existe, y ha logrado identificar el concepto de cine con su producción. Entonces para generaciones, por ejemplo, generaciones de jóvenes que estudian en universidades, la única experiencia cinematográfica que tienen es la de Hollywood que han visto, entonces para ellos el cine es eso y no es otra cosa, y no están dispuestos a admitir otra cosa. Y entonces ese es un problema bien serio, ¿no?, es un problema bien serio porque en realidad el cine de hoy no lo podemos encontrar en las salas, ya no está en las salas, ya simplemente quedó, el cine creativo, el cine original, el cine que fuerza límites, lo tienes que buscar, tienes que salir a buscarlo. Y donde lo vas a encontrar, lo vas a encontrar en plataformas, en plataformas mediáticas o en festivales; y los festivales, claro, los festivales son complicados porque los festivales son como burbujas que están ahí que aparecen durante una semana, diez días, acumulan 100 películas, nadie puede verlas todas, y la burbuja revienta y se acabó y desaparece todo. Las plataformas si le dan cierta permanencia, pero plataformas que también digamos son

selectivas porque cuestan, porque algunas de las mejores, a veces solo aceptan a gente que tengan alguna vinculación profesional con el cine. Pero, lo que pasa es que... ha ocurrido eso, ha ocurrido una especie de polarización; por un lado está el cine masivo, que es el cine que ve todo el mundo, y que está identificado como si fuera El cine; y luego hay un cine que se mueve en otra dimensión, se mueve en otros niveles, y que, claro, es una élite, se ha elitizado el cine creativo, el cine más original. Yo recuerdo haber visto hace muchos años en el cine Colón de Lima, he visto Pasolini, he visto Truffaut, he visto Godard, eso es inimaginable para mí, ¿no?, es inimaginable. Si tú quieres ver a los equivalentes de estos grandes cineastas del pasado los tienes que buscar en plataformas digitales.

La última pregunta, ¿qué habría que hacer para impulsar en la juventud peruana la educación cinematográfica?

RB: Lo que se dice desde hace mucho tiempo, ¿no?, que es incorporar desde pequeños, en lo que es la educación escolar, la formación escolar, determinados cursos en determinada acercamiento al cine. Pero acercamiento a partir del placer, creo yo, que eso sí creo es fundamental, porque si te van a ofrecer el cine como te ofrecen, no sé, como me ofrecían a mí la literatura o la música, en la que me tenía que aprender el año de nacimiento de Johann Sebastian Bach, o de, ¿no? No tiene sentido, o tenía que aprenderme el concepto

de "mascula" sin haberla escuchado jamás, no. Yo creo que tiene...el modelo, y es un modelo interesante el francés, el francés... la incorporación del cine al bachillerato francés, que es muy interesante además, porque es una incorporación, ¿a partir de qué?, a partir de la experiencia cotidiana, es decir, es el cine que los jóvenes ven, entonces no es que se le hace asco a, por ejemplo, o no se le hacen ascos a Terminator, ¿no es cierto? Eso también es el cine, y en consecuencia la experiencia del escolar con esas películas tiene que ser contrastada y cotejada con otras que tampoco resulten abstrusas, ni oscuras, ni herméticas, pero que les sirvan como modelo para poder ampliarse, contrastar y ver. Yo creo que la idea del cine es como la lectura por placer, uno puede leer de un modo instrumental o de un modo un poco pragmático. Yo leo lo que mi profesión me exige que lea, pero leer por placer es como ver solo por placer, y para eso uno requiere una formación, digamos, basada en el interés y la curiosidad, y creo que esa curiosidad debe, de alguna manera, fomentarse.

La relación cada vez más presente en la educación con el ámbito emocional

RB: Sí claro, eso es fundamental, lo vivo, lo emocional, ¿no?

Ricardo, muchísimas gracias por esta maravillosa entrevista, muchas gracias.

RB: Gracias a ti, Fernando.