



► *Pasajeros* de Andrés Cotler.

Cine peruano



DIEZ ESCENAS

Más de una película peruana ha logrado en esta década generar reacciones encontradas, intensas filias y fobias, apasionados antagonismos; pero en medio de esas tensiones, hay escenas que, les guste o no a algunos, están dotadas de una indudable potencia cinematográfica. He aquí una selección.

Una identidad que se desvanece en *El bien esquivo*

Escena en la cual Diego Bertie como Jerónimo de Ávila (un capitán mestizo durante el Virreinato del Perú, en pleno siglo XVII) encerrado en una celda acusado de idolatría, ve como la actriz Norma Martínez (en el papel de una mesonera limeña de vida licenciosa) quema frente a él –del otro lado de los barrotes– el testamento del padre español que lo reconoce como legítimo heredero e “hijodalgo”.

La Historia del Cine registra muchas escenas parecidas. ¿Qué tiene de particular este plano/contraplano prolongado, claroscuro, lleno de silencios? Probablemente la alternancia de lo explícito y lo tácito en un contexto dramático de derrota, de pérdida, donde el drama individual del capitán De Ávila es también el drama del Perú virreinal. Es la violencia del tiempo –parafraseando al escritor Miguel Gutiérrez– la que prefigura el encierro

del personaje y también el origen de la nacionalidad peruana. Nacionalidad parida en la noche de la Historia, en un escenario convulso, riquísimo, oscurecido por la ambición de los hombres, donde los conectivos con el pasado ancestral se resisten a ser extirpados. Norma Martínez está muy bien en su breve rol; pero es Diego Bertie quien se luce componiendo en esos minutos, a partir de silencios y presencia sombría, hierática, el retrato de un hombre herido en su orgullo, un apátrida, un desarraigado que ama silenciosamente a una bella monja de clausura que ejerce la poesía furtivamente (Jimena Lindo como Inés Vargas de Carbajal) y que a partir de la mirada acuosa, oscura, el no diálogo, en la penumbra de una celda apenas iluminada por una antorcha, sugiere el origen violento y traumático de su vida (que es también la simbolización del origen del país); su indefensión y crisis de identidad, su necesidad de construir afectos y arraigos en una sociedad estamental y precapitalista, como posibilidad sanadora, reivindicativa y placentera. El testamento que

contemporáneo

se consume en el fuego era el pasaporte a un mundo de privilegios que nunca podría ser considerando la esencia sincrética del personaje. Augusto Tamayo San Román construye una escena notable aplicando elementos expresionistas (iluminación en clave baja, música incidental con sintetizadores de sonidos graves, ubicación correcta de la cámara en los distintos sentidos de la celda), economía en el diálogo y poder dramático.

Contreras

El ventilador travieso en *El destino no tiene favoritos*

Álvaro Velarde es un cineasta de notable cinefilia y especial predilección por la comedia sofisticada. En su ópera prima, *El destino no tiene favoritos* (2003), disfruta con el contraste entre dos ámbitos que se contraponen pero también se comunican en medio de un juego de distintos niveles de realidad: la grabación de una telenovela y la solitaria estancia de la dueña de casa donde se realiza. De manera imperceptible para el equipo de realización, un tro-

piezo desapercibido provoca que se active un ventilador en toda su potencia, lanzando vientos en la locación y hasta el cuarto de la misteriosa dama (Monica Steuer). Entonces una fotografía de esta empieza a moverse, cae desde la ventana y se posa en la rama de un árbol del amplio jardín. El inquieto personaje de Céline Aguirre, la asistente que ve con malos ojos la importancia que va teniendo la improvisada actriz en la producción, la observa y se esfuerza por alcanzarla, con incómodos resultados. Velarde resuelve las situaciones visualmente, narra sin diálogos ni prolegómenos, colocando siempre la cámara en el lugar preciso. Lo suyo es la composición fina del encuadre y la planificación meticulosa para llegar al gag que divierte y enriquece la información de la trama.

Quispe

Contradicciones humanas en *El caudillo pardo*

Es claro cuando un director realmente sabe lo que quiere. *El caudillo pardo* ingresa a la mente de Jorge Pohorylec, un errante que va por las ca-

lles de Miraflores y Surquillo con un mensaje en la espalda: “faltan hembras, importemos”.

Caótico, desenfrenado, incoherente, Pohorylec es un judío neonazi de discurso ‘eugenésico’, que al ser cuestionado turba su locuacidad.

Habitualmente, Salvini asimila la barrera que distancia de este sujeto. Ervin Goffman decía que para estudiar a su objeto hay que hacerlo en sí mismo, pues las interacciones poseen mecanismos autorreguladores que la mantienen en sintonía. Conjuntamente estos, por su mismo carácter, son tan frágiles como el orden que protegen.

Similar conjunción generó Salvini; por momentos cercano y emotivo, creando una atmósfera íntima donde un hombre muestra los restos de su vida que penden de un hilo.

Tal vez la mejor escena es la confrontación con sus copartidarios. Esta empieza con su férreo y habitual discurso, pero que de inmediato se ve alterado por la irrupción de dos sujetos que lo observan desde el segundo piso. En forma incesante siguen cautelosamente lo que dice Pohorylec. Uno de estos llama al camarógrafo para que suba



► Escenas de *Madeinusa* de Claudia Llosa.

donde están ellos. La cámara pasa a comprimir al sujeto, de un contrapicado vanaglorioso a un picado que comparte la visión de su partidario, que lo acusa de no saber lo que dice.

La tensión que se gesta es impresionante, este sujeto demuestra sus falencias; el espectador entra en el temor contradictorio de Pohorylec. La turbulenta mente permite entrever un pasado fragmentado y añorado que incita a una lectura, sobre un sujeto que creó un personaje para fundamentar su comportamiento. Pohorylec ya no puede volver a ser él, los fantasmas de su pasado son más profundos que cualquier ideología, por ello de esto emerge el caudillo pardo.

Al final, Salvini nos deja una idea: la dificultad en la relación con el *otro* no es la misma persona, sino su entorno que lo toma como *desajustado*.

Cuevas

Puntos de quiebre en *Madeinusa*

Deben de haber muchos criterios para escoger una escena favorita en el cine peruano contemporáneo, o una mejor,

como prefieras llamarlo. Todos imposibles, por otro lado.

De manera que esto es un juego, donde vale todo y cada uno impone sus propias reglas. La mía, entonces, será la del punto de quiebre. Punto de quiebre con la tradición y punto de quiebre con el argumento.

Mi favorita o mejor escena del cine peruano de esta década se encuentra casi al final de *Madeinusa*. Pues el propio cine de Claudia Llosa ya tiene bastante de punto de quiebre. En este lo indígena se transfigura y se aleja de la tradicional mirada paternalista para convertirse en historia, en sistema ficcional cerrado. *Madeinusa*, por ejemplo, es un mundo fantástico y terrorífico, donde todo puede suceder, porque justamente ese día Dios está ciego. Si Él no te ve, entonces...: una premisa argumental que excede cualquier recreación o tratado antropológico.

Casi al final de la película, decía, ambas hijas acusan al “gringo” de haber matado a su padre. La propia *Madeinusa* fue quien lo envenenó, pero eso no importa. Lo que interesa es cómo lo dicen, lo chillón de sus voces, la cara de espanto del gringo, la vuelta

de tuerca que representa este momento donde la historia se revela como lo que fue desde un inicio: terror. ¿Qué cosa hay más terrorífica que las propias acciones humanas cuando escapan a la mirada de su dios?

Eugenio Vidal

Cuestión de baile en *Días de Santiago*

De pronto, un baile. Cuando aparece alguna escena de baile, en películas que no son musicales, se me revela siempre un momento de irrupción, de ruptura, de una intención de dar rienda suelta a lo corpóreo más allá de una simple presencia física: desfogue, liberación, representación de un tipo de sentimiento generacional, alienación, en algunos casos, como estilización o “pura retórica”, en otros. Escenas de esta década como aquella de *Los amantes regulares* de Philippe Garrel, que me resulta absolutamente dionisiaca en medio de un contexto ya mítico, el de mayo del 68, a ritmo de “This time tomorrow”, de The Kinks, es un ejemplo de cómo el cineasta percibe una atmósfera colectiva con una fuerza sugerente, a través de un blanco y negro poderoso. O como en la escena de *Reprise* de Joachim Trier, donde una fiesta aburrida se transforma, como todas las acciones que se desarrollan en la casa durante ese momento, en un evento de festejo y catarsis bajo el influjo de “Deception” de Le tigre.

Algo similar sucede en una secuencia de *Días de Santiago*, de Josué Méndez, donde el baile es asumido como fuga, paradójicamente contenida, como un amago de desahogo, lo que es imposible liberar, y cuya forma aparece como el tiro que reprime Santiago a su padre. Pietro Sibille, tras haberlo visto solitario frente al mar, aparece ofuscado por alguna calle del centro de Lima, espacio que en otras escenas se luce absorbido por las ganas populares de la visibilidad, del reclamo y de la burla (en algunos *travellings* que acompañan al actor se pueden leer *graffitis* como “Se le llama salvaje al río que se desborda pero no al cabrón que lo oprime” o “Inkarri, poder indio”). Aparece con paso apresurado, luce arrinconado por la cámara, para adentrarse en pleno de día en una de esas discotecas



diurnas pensadas para muchachos y chicas de academia y colegios en plan de relajó. Y la escena se inserta dentro de un recurso que posteriormente el cineasta repetiría en *Dioses*: la introducción de música extradiegética que se convierte en elemento de contraste. Pietro o Santiago se desvive, salta, se agita, y con movimientos toscos pretende mimetizarse con el público danzante a un ritmo a la vista alegre y movido (¿quizás alguna canción del pop de los ochenta?) pero que el espectador desconoce. Méndez optó por enajenarnos del bullicio de la discoteca, frenar el ímpetu del momento, al usar una melodía de charango de nostalgia andina. Santiago baila, rodeado de sus nuevas amigas, y el espectador es lanzado a otro universo sonoro como distanciamiento, pero que ayuda a acercarse a la figura desolada del protagonista.

Delgado

El inicio de *La teta asustada*

Un canto de querella se abate en el oscuro granulado de la pantalla. La voz de una anciana quebrada por los años y los maltratos, antes de apagarse, deja su dolor por testamento a su hija, quien lo acoge también cantando en un quechua desafinado pero piadoso. Esa transferencia del miedo se da cual herencia única entre madre e hija, marcando el punto de partida del enfrentamiento con la realidad de esta última, Fausta, que cargará con su difunta como símbolo de su susto legado.

A continuación del cántico, Fausta, frágil y sola, de espaldas a la gran ventana del cuarto, es apocada por las casas y cerros que se expanden en el cuadro. Una Lima agreste se ubica como contexto, que a su vez es el puente exacto entre las dos realidades en las que Llosa interactúa y de las que coge elementos, lo rural y lo urbano. Manchay es la localidad donde estas dos culturas confluyen y donde *La teta asustada* desarrolla sus motivos.

En esa escena de solo dos tomas, de opuestas perspectivas, la directora condensa en una habitación el par de frentes demográficos que maneja, señalando las condiciones íntimas del conflicto –de naturaleza serra-

En *La teta asustada*, después del cántico, Fausta, frágil y sola, de espaldas a la gran ventana del cuarto, es apocada por las casas y cerros que se expanden en el cuadro. Una Lima agreste se ubica como contexto, que a su vez es el puente exacto entre dos realidades: lo rural y lo urbano.

na– con la agonía de la madre, como también las dificultades externas del mismo en un ambiente adverso –como la bravura de las afueras de la ciudad– con el contraste entre el timorato gesto de Fausta y las irregularidades de la geografía donde se ubica. Es un prólogo diáfano, filmado con pulso veterano y sensibilidad manipuladora que da miedo, pero complace por efectivo.

Las virtudes formales de esta secuencia denotan técnica de síntesis visual, brindando una entrada sugerente a la historia en pocos empalmes, sin embargo su principal encanto refiere a la lírica quechua de los primeros segundos, cuando en negro la pantalla dedica al oído su canto. Desde esas primeras melodías Claudia Llosa pretende “arte”, algo elegíaco que proyecta enigmas desde la parafernalia andina, que nos condolece con el arrugado rostro de una anciana indígena que declama falleciente un ultraje pasado, empero después aquel “arte” se comporta, con la interculturalidad entre las costumbres

serranas y las capitalinas adoptadas, burlescamente.

En *La teta asustada* hay clave lastimera en el personaje principal, Fausta, y en sus acciones dramáticas, pero dentro se entreteje una visión peculiar del mestizaje cultural peruano, *kitsch* e impersonal. No obstante, la inicial es una de las mejores primeras escenas oídas y vistas del cine nacional.

Campos Gómez

Posiciones de un burdel en *Chicha tu madre*

Cuando el historiador Pablo Macera acuñó la frase “El Perú es un burdel”, para explicar el caos que vivía el país, cometió una inexactitud: todo burdel sigue un orden y mantiene sus propias reglas. Podríamos decir, entonces, que un burdel es como una pequeña sociedad armónica: implícitamente, todos saben el rol que tienen que cumplir. Esta noción no escapa a nuestra película. *Chicha tu madre* exhibe un *collage* de cierta “peruanidad” popular y un burdel no podía faltar.

Justamente, en un burdel ficticio se sitúa una de las escenas mejor construidas y de mayor carga erótica de la película. Julio César, el protagonista y aprendiz del tarot, se gana un sencillo y decide ir a una de estas “casas de tolerancia”, de largos pasadizos y puertas de madera donde se recuestan las prostitutas y, como “jaladoras” de combi, invitan a los parroquianos a pasar. La odalisca más despampante es Katlyn (interpretada por Tula Rodríguez).

Los movimientos de cámara por las galerías del burdel van descubriendo nuevas puertas y nuevas siluetas mientras el peregrino Julio César otea el panorama. En cambio, dentro del cuarto y de lleno en el acto amoroso, la cámara enfoca lo necesario, no revela la anatomía de Katlyn con detalle, y se centra en los rostros, las muecas de placer que quieren ser gestos. Un detalle, a diferencia de otras representaciones de prostíbulos, en *Chicha tu madre* el neón rojo no lo inunda todo. Se respira un clima y un tratamiento más cotidiano, casi como el “trato de pareja” que el personaje de Tula le endilga al rijoso Julio César.

Sin pensarlo dos veces, Julio César, este Virgilio prostibulario, acuerda el precio y entra a la habitación con ella, que lo convence con la oferta de sus “masajes ricos”. La ambientación del cuarto también es acertada: un catre que cruje con cada embate amatorio y un espejo tocador con talcos, perfumes, cremas y demás chucherías. Ambos se desvisten de manera mecánica (en el cuarto de un burdel no hay espacio para sentimentalismos ni romance). No hace falta más en lo que respecta a utilería, sí en cuanto a performance. Algo más “costumbrista” dentro de la visión del director. Ese detalle surgió con la fascinación de Julio César, teniendo a Katlyn de espaldas en una forma casi canina, por el sexo anal (“un ratito no más”, es la galante manera de solicitarlo). La respuesta de ella, en medio de jadeos y movimientos frenéticos, es igual de apologética: “no, por ahí no”. Una escena que lleva a ambos personajes, que luego van a entablar una peculiar relación, a un límite en que las emociones y los deseos más naturales afloran.

Bonilla

Un animal cercado en *Pasajeros*

A uno le puede gustar *Pasajeros*, la ópera prima de Andrés Cotler, más o menos. Pero es innegable que es una de las películas peruanas expresivamente más honestas que se realizaron en esta década. Una de sus mejores escenas es aquella en que Jano (Pietro Sibille) es llevado por unos delinquentes a la playa con la amenaza de arrancarle la vida, al acusarlo de haberse quedado con el dinero obtenido por el secuestro de un empresario.

Aquella escena exhibe a Jano en toda su intensidad: como un personaje bronco, de estallidos emocionales, rabioso, pero que es capturado como un animal salvaje. Unos encuadres agitados, trémulos, nerviosos nos hacen ver al personaje como un rumiante, con mirada desorbitada, desangrándose y arrastrado por la arena, mientras las olas del mar golpean las rocas con dureza. Jano brama su inocencia en un escenario natural pétreo y flagelante como su destino.

El personaje de Sibille es áspero, voluble, impulsivo, pero verlo cerca-

do como una bestia lo convierte en una criatura indefensa. Eso logra que le agarremos afecto.

Cabrejo

Un pasaje de cuento de hadas en *La teta asustada*

Una de las tantas lecturas que permite *La teta asustada* la acerca a la estructura y dinámica de un canónico cuento de hadas. Fausta, la protagonista, llega a la ciudad, un territorio hostil que esconde fantasmas en cada esquina: el espectro de la violencia que la acecha desde su ciudad natal en la sierra. Trabaja, además, como empleada del hogar en la casa de esa suerte de madrina perversa, la que se apropia de su canto a cambio de las perlas de un collar común. Noé, el jardineiro, funge de valeroso príncipe, acaso la única persona que sintoniza con la sensibilidad a flor de piel de Fausta. Con esa tríada de personajes se puede montar cualquier construcción o historia que los vincule a los tópicos maravillosos (no real maravillosos)



► *La teta asustada* de Claudia Llosa.

de las hadas, los bosques oscuros, los castillos y los rescates.

Es precisamente un rescate (ejecutado por el paladín de la historia, Noé) la escena de la que vamos a hablar. Después de una noche de festividades, el tío de Fausta, completamente “alcorado”, se acerca a ella y la despierta de una manera brusca, hasta violenta, instándola a vivir. Fausta, como la Cenicienta cuando arriban las doce campanadas, corre desesperada frente al temor de que todo (la ficción del cuento) se derrumbe. Huye. Cuando la ciudad amanece y el mercado pone en movimiento sus enormes engranajes, ella transita alborotada, su rostro y su mirada ya no son los mismos. El fondo musical es más bien pausado, como una anestesia, mientras Fausta llora a la volada y recoge su vestido para no tropezar. La cámara la sigue por detrás en un largo *travelling* que descubre las entrañas del mercado: las reses colgadas de ganchos en los puestos de carne, los abarrotes apiñados, verduras, gente que toman un madrugador desayuno, las señoras que abren su local, toda una maquinaria humana que empieza a funcionar.

La transformación (cuando la magia se acaba) empieza: el maquillaje se desvanece, su vestido se hace trizas, sus ojos se endurecen, su pelo vibra rebelde en las ruinas de un pasado peinado. Esta vez la cámara se posa frente a ella, la acompaña. ¿Hacia dónde va? A recobrar su botín, a hacer justicia. Hace suyas las perlas que la dueña de casa no le había entregado. Luego sale a hurtadillas de esa casa, enquistada en medio del mercado, en la que trabajaba hace unos días. Plano detalle al ojo derecho, algo se tambalea y descalza cae rendida al piso. Corte. Imagen borrosa. Cuando se aclara, la cámara a ras del suelo enfoca el puño cerrado de Fausta resguardando su tesoro. Al fondo, los pies de Noé, no sobre un heroico corcel sino montado en una vetusta bicicleta, se acercan, el jardinero entra en escena y la rescata. Solo que en este cuento ellos no terminan felices, comiendo perdices.

Bonilla

Un momento teatral en *Dioses*

Existe una idea generalizada de que lo mejor de *Dioses* tiene que ver con

la actuación de Maricielo Effio. Y quizá el momento más representativo de la actriz es aquel en el que, parada frente al espejo, ensaya las frases y poses que utilizará cuando sea presentada en el círculo de su novio, de clase mucho más alta que ella. Ella es la pobre que tiene que aparentar ser rica. Las texturas y las formas son la base de *Dioses*: es una cinta que mira el mundo de la clase alta a partir de sus apariencias. Y la cámara observa a Elisa, el personaje de Effio, aparentar relajado, tranquilidad y desentrevimiento, de la misma forma contemplativa con la que filma todas las situaciones de la película. Elisa debe entrar a un mundo en el cual las apariencias son la regla, en donde debe esconder sus miedos de ser vista como menos. Effio consigue que se refleje la tranquilidad que busca lograr. Y sin embargo, también sentimos cierta crispación escondida, cierto miedo de no ser aceptada. Las apariencias sumergen los sentimientos de los personajes, los transforman en elementos sin importancia. Ese es el mundo que construye *Dioses* y que esa escena señala.

Rodrigo Bedoya



► *Chicha tu madre* de Gianfranco Quattrini.