

► **Francisco LOMBARDI**

**Perú, 1949**

*Algunas de sus películas:*

**Muerte al amanecer**

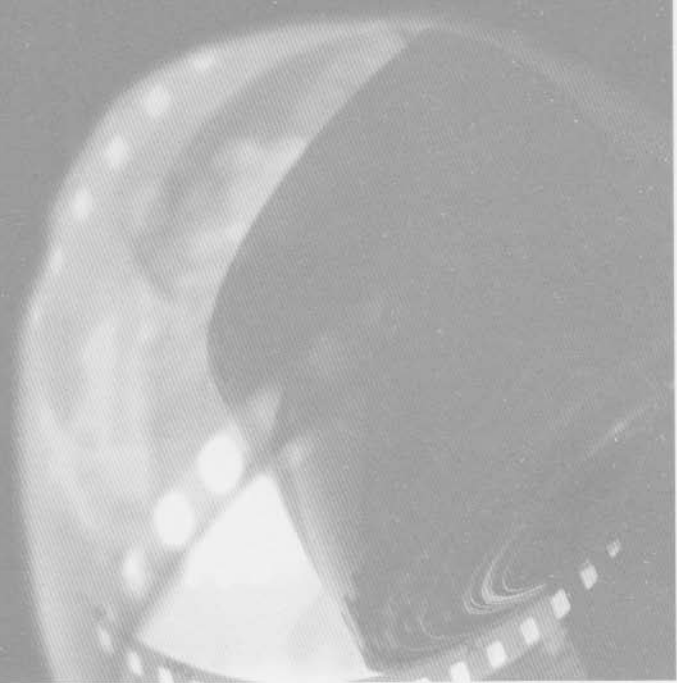
**La boca del lobo**

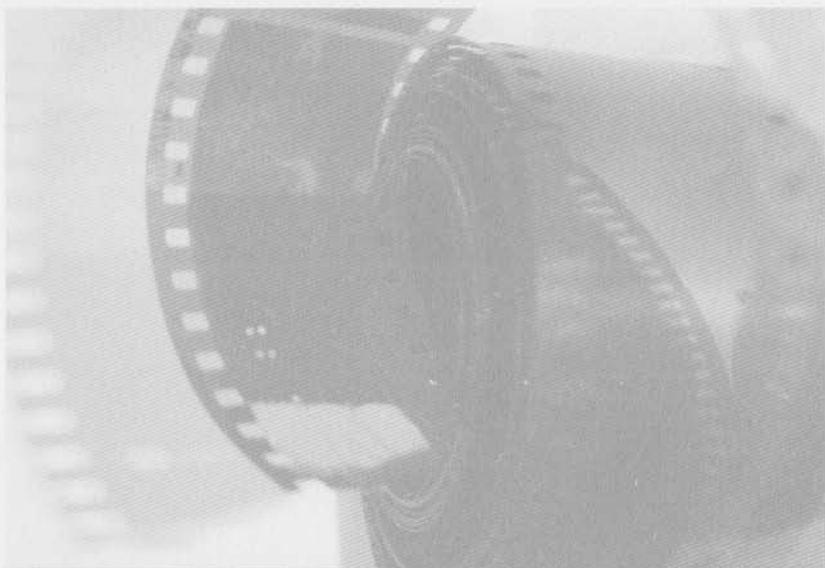
**Caídos del cielo**

**Bajo la piel**

**Pantaleón y las visitadoras**

**Tinta roja**





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Natalia Martínez.

Sonido: Carlos Ibañez.

Producción y dirección: Osvaldo Daicich.

Diciembre 2000, Hotel Nacional.

¿Cómo te vinculas al cine antes de lanzarte como director?

Me acerco al cine más por una inquietud de vivir o encontrar una forma de vida paralela. Yo vivía cuando era niño en la provincia de Tacna, en Perú, donde la única diversión, el único entretenimiento que tenía, era entrar a ver las películas. Desde muy niño fui al cine y era conocido en la ciudad por ser un niño raro que andaba todo el tiempo metido en las películas y en el cine. Esa cierta marginalidad, esa cierta peculiaridad, fue formando un carácter que tenía una vinculación con estar siempre metiéndote en una sala oscura a ver realidades diferentes de las que vivías todos los días. Es la esencia de lo que tal vez es mi acercamiento al cine: mi necesidad de vivir una vida distinta a la que vivía y tener acceso a una fantasía que me llevara más allá de lo que eran las pequeñas fronteras de la vida de provincia.

Muy jovencito, muy chiquito, cuando tenía diez, once años, yo ya había conversado con mi familia que quería trabajar en películas, lo cual era una cosa muy rara, porque obviamente en Perú no había películas ni nadie vivía de hacer películas. Pero bueno, esa idea la tuve desde muy chico y no sabía de qué forma pero yo quería estar vinculado a esa cosa fantástica que era el cine. De manera que mi primer acercamiento no es en lo absoluto al cine, no es en absoluto

intelectual sino más bien es casi como el de un espectador ingenuo. Luego mi familia se traslada a Lima por problemas económicos y ese golpe duro de salir más o menos del ambiente que yo tenía en una pequeña provincia al de una gran ciudad, el hecho de haberme quedado sin gente conocida, sin amigos, hace que mi inclinación hacia el cine, que es sobre todo como espectador, muy solitaria, se intensifique.

Después de algunos años en los que me pasé metido en la salas de cine y haciendo toda una geografía de Lima a través de sus cines, me comencé a juntar con la gente de una revista que se llamaba Hablemos de Cine y encontré en ella gente que también le gustaba mucho el cine, que tenía una perspectiva un poco diferente a la mía, una perspectiva mucho más racional. Los escuchaba mucho, me pegué mucho a ellos, hasta que empecé a escribir críticas y en esa época surgió la posibilidad de ir a estudiar a la Escuela de Cine de Santa Fe. Encontré allí una inclinación mucho mayor al cine documental que al cine de ficción, que era el que a mí me gustaba. De manera que fue bien interesante para mí estar en un ambiente en el cual se respiraba de alguna forma una manera diferente de ver el cine, que era un poco acercarse al mundo real, a la vida de todos los días, en un ambiente además como el de esa época en Argentina en los años 1967, 1968, 1969, que era muy activa, muy convulsa.

Luego regresé a Lima, se pretendía hacer una Ley de Cinematografía porque no había ninguna forma de cine y mientras no hubo cine yo hice periodismo, crítica de cine, trabajé de fotógrafo en revistas, hice algunos trabajos técnicos de algunas películas que eventualmente se hacían, de gente que venía de afuera. Hasta que salió la Ley de Cine y empecé a hacer ya mis cortos y en fin, todo lo conocido.

En tus inicios: ¿con cuál cine te sentías más cercano, con cuál te identificas como espectador primero y como cineasta después?

Como espectador con el cine americano de los años cincuenta y sesenta, que era lo que se daba más en provincia. También había un cine que después se dejó de dar en Lima y a lo mejor en algunos países de Sudamérica, que es el cine europeo. En esa primera etapa que iba al cine se veía mucho cine francés, mucho cine inglés, eventualmente llegaba cine sueco, Bergman, que después poco a poco fue comenzando a desvanecer y no llegó más por la distribución. Digamos que mi formación ha sido una formación muy masiva, muy sui generis, muy amplia, muy mezclada. Ya en Santa Fe, cuando estoy en la escuela, que era una época en que había mucha relación con los cines y que teníamos mucho contacto con ciclos de cine que se hacían en la escuela, ya empecé a tener una visión un poco más específica de algunos autores europeos, soviéticos, etc. Yo siempre he tenido una gama muy plural de gustos. Me gusta y reviso Orson Welles, pero también John Ford y me gustan cineastas muy particulares como puede ser Eric Rohmer.

De la Escuela de Santa Fe salieron varios trabajos que luego el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano los toma como referentes. ¿Qué opinión te merece este movimiento?

En los años setenta hay una gran explosión y da la impresión de que el cine latinoamericano va a formarse como una entidad sólida, pujante y coherente pero lo que pasa, lo que ha ocurrido en general en América Latina, es que los diferentes gobiernos carecen de políticas culturales a largo plazo o en algunos casos carecen de políticas culturales

simplemente. Es muy dependiente del momento, muy dependiente de que en una determinada circunstancia el presidente de turno, el gobierno de turno, el ministro de turno, tenga algún tipo de sensibilidad por ese tema y entienda lo que es básico para entender el cine, que es que si uno intenta impulsar el cine en América Latina como una industria, exceptuando tal vez Brasil, es muy difícil pensar en realidad que la posibilidad de resistencia del cine latinoamericano se dé a través de un criterio industrial. Hay que encararlo por lo que en mi opinión debe ser, que es por el lado cultural, con una política cultural del estado que tiene que apoyar el cine. El cine no se va a sostener en América Latina en función de lo que los espectadores puedan dejar en una taquilla, porque tenemos mercados que lamentablemente son pequeños. En Perú, por ejemplo, una película puede tener mucho éxito, para citar un ejemplo la última película que yo hice, que es Tinta roja, es una película que ha tenido una muy buena recepción de crítica, muy buena recepción de público, es una película que llegará al final a unos ciento cincuenta mil espectadores y necesita recuperar cuatrocientos mil dólares y no vamos a llegar ni a la mitad con eso. De manera que si uno se plantea al cine como una actividad industrial en la cual tiene que haber recuperación, inversión, recuperación, inversión, recuperación, es una errada visión de lo que tiene que ser el cine como desarrollo.

El cine tiene que funcionar como funciona en los países europeos, que es a partir de determinadas políticas culturales, determinados premios, determinados tipos de subsidios que se asimilen junto con lo que va a ser la respuesta del público. Pero no pueden depender únicamente de la respuesta del público. Este es un tema que se ha discutido mucho en Perú en los últimos años, que se ha hablado con cada uno de los

gobiernos, o de los ministros que fueron teniendo a su cargo el tema del cine y nunca hemos llegado a tener un apoyo concreto porque la gente entiende el cine así, en términos generales, en darle desarrollo industrial y si no puede competir entonces que no exista. Ese es el tratamiento que tendría que tener una industria. En la época en que vivimos, si no eres autosuficiente como industria, entonces es mejor que no existas y que se importe. Pero el problema del cine es que no es una industria simplemente, es un fenómeno cultural que tiene que ver con la identidad y con la cultura y con el origen del país. Esa es la batalla, esa es la lucha: hacer entender.

Cuando haya políticas culturales relativamente parejas y cuando haya una conciencia a nivel de gobierno de lo que significa el cine y de lo que significa en general la expresión cultural de un país, entonces el cine latinoamericano va a poder realmente expresarse. Evidentemente hay cosas que ayudan, por ejemplo, el abaratamiento actual es evidentemente, algo que va a ayudar, sobre todo a la gente joven, o a los que muchas veces hemos hecho películas en función de determinadas circunstancias de producción y que tenemos proyectos que hemos querido hacer y que simplemente no se han podido hacer porque simplemente no tenías la forma de acercarte al nivel de lo que son los costos de producir una película. Pero quien sabe, ahora con el cine digital es probable que mucha gente que no tenía posibilidad de acceder al cine pueda acceder. Y poder integrar todo esto a los criterios que yo venía diciendo respecto a lo que deben ser las políticas culturales de los países. Ahí yo creo se va a poder intentar hacer algo más coherente.

El cine latinoamericano es algo así como muy esporádico. Ha habido países donde se estaba produciendo, porque se daba la circunstancia especial de que sí se podía

producir. Entonces se producía dos años, tres años, como una explosión y luego nuevamente otra vez desaparecía todo y empezaba en otro lado. Nunca ha habido organicidad. Lo que a mí me parece mucho más grave es que muchas generaciones de gente joven, de cineastas que querían hacer cine, a lo mejor hicieron una película o no llegaron a hacer una película y luego las circunstancias en cada uno de esos países se dieron de tal forma que no han podido acceder al cine.

¿Cómo es tu trabajo a la hora de concebir un proyecto, desde el guión hasta el montaje final?

Generalmente se me ocurre una idea o una historia, o un libro que leo o me proponen y me movilizo en función de dos elementos: que los personajes sean personajes que expresan determinados tipos de temas que me interesan a mí; determinadas actitudes ante la vida, determinado punto de vista frente a las cosas. Y entonces en función de ese personaje o de esos personajes empiezo con un guionista o con dos a veces, empiezo a darle forma a una historia. Es un poco el punto de partida. Puede variar, puede que empiece de un libro ya escrito, de una novela o puede ser que arranque de una pequeña anécdota que he visto o que me han contado. De ahí trabajo con guionistas que más o menos siempre son los mismos. En una etapa trabajé con Augusto Cabada y con Giovanna Pollarolo, en otra con esta última y Enrique Moncloa y ahora la última la estoy trabajando solo con Giovanna.

Empezamos a reunirnos cada dos o tres días, el guionista va escribiendo y yo voy retocando, voy corrigiendo, rompemos, recomenzamos. Es un trabajo cuya duración varía un poco; si es una obra original, nos demoramos ocho, diez



meses. Y si es una novela, cuatro, cinco meses. Luego, cuando tenemos una primera versión que me parece convincente, empiezo a hacer un casting que para mí es una etapa bien importante. Empiezo a convocar actores y los voy grabando en cinta, en video, para ir encontrando los personajes, descubriendo que el mismo actor me va llevando hacia el lado en que se va perfilando el personaje. El personaje siempre es un misterio para mí, primero hay una base literaria en la imaginación y luego, cuando tú convocas al actor, empieza a tomar cuerpo, pero las variedades pueden ser enormes. O sea, basta que tú pases de un actor a otro para que el personaje tome perfiles totalmente diferentes. De manera que para mí ese momento es muy importante, porque el cine es muy aparential. En el cine tú ves una primera imagen de una película, ves una persona caminando y esa persona tiene un determinado gesto, tiene una determinada expresión, te expresa algo y ya de hecho tú empiezas a pensar, a imaginarte que este personaje es de una manera u otra. Es tremendamente importante lo que te expresa un personaje visualmente. Yo me tomo en eso unos dos meses.

Tengo la suerte en Perú de que puedo llamar a actores que son conocidos o que tienen mucho trabajo, profesionalmente muy prestigiosos y que normalmente no hacen *casting*. Entonces yo les hago ver que mi *casting* no es tanto para probar si son buenos o no los actores, sino para que me ayuden a comenzar a entender que hay detrás del personaje y que cosa voy descubriendo en los ensayos. Vamos trabajando y hay un punto en el cual se empiezan a perfilar los actores y luego viene el rodaje que es la etapa por un lado más dura, por otro la más mecánica y por otro la que tiene creatividad. Para mí el rodaje es una mezcla bien extraña, porque muchas veces te la pasas esperando con las cosas muy

claras, simplemente haciendo tiempo para poder hacerlo y muchas otras te encuentras con situaciones que no esperabas y que son generadoras de momentos en que tu fantasía y tu capacidad de inventar también salen a flote.

Yo normalmente ruedo de manera que la edición es muy predecible. No me ocurre lo que le pasa a otros cineastas, que en edición inventan mucho la película. Yo trabajo mucho el guión y en el guión veo lo que es estructura, trabajamos mucho eso. Por ejemplo, viendo *Tinta roja* se van a dar cuenta de que tiene una estructura especial y esa estructura está completamente trabajada en el guión, en el momento que la estuvimos escribiendo, que es el momento en donde me parece que uno tiene más tiempo y gasta menos dinero trabajando, menos que en un rodaje. De manera que me gusta llegar al rodaje con las cosas muy bien preparadas. No quiero decir con esto que uno no tenga que hacer cosas en el rodaje. Me ha pasado en las últimas dos películas: hay escenas que cuando las veo hechas no me terminan gustando y las vuelvo a hacer completamente o vuelvo a llamar al guionista y le digo: quiero escribir todo esto otra vez. O de pronto con los mismos actores retoco y corrijo. Pero a nivel de lo que es la estructura, que es la base de la película, normalmente eso yo no lo toco. Entonces la edición es un trabajo un poquito más mecánico, no completamente, porque siempre descubres cosas, pero no van a haber grandes innovaciones en la edición de mis películas.

Dentro de la cinematografía peruana tenés una trayectoria de trabajo dada por la continuidad de tu obra. ¿Qué frenos y qué ventajas te puede reportar esta característica?

En realidad me convendría también irme a España a

hacer cine, y seguramente tendría más continuidad para hacer películas. Lo que pasa es que a mí me gusta hacer películas en Perú y siento que mi rol personal está en eso, en hacer películas allá. Es complicado, es difícil. He tenido, en la última etapa de mi carrera, previa a *No se lo digas a nadie* y *Pantaleón y las visitadoras*, un momento muy difícil, en el cual no tenía formas de hacer películas. Había llegado a un punto en el cual, como las películas no llegaban a devolver el dinero que habían costado, no tenía manera de seguir haciendo cine. A mí me han ayudado mucho unos co-productores españoles, pero es una ayuda que se hace cada vez más difícil. No es una cosa sencilla, yo no he tenido grandes éxitos en España, mis películas se han exhibido casi todas allí, pero básicamente en circuitos de salas de arte y ensayo, no han sido películas que han accedido a un gran público, excepto *Pantaleón y las visitadoras*.

Después de *Bajo la piel*, cuando pasó un año y medio que no podía hacer cine, tomé una decisión radical en relación a lo que yo venía haciendo antes: voy a hacer la película que me propongan hacer, siempre y cuando me parezca que es una película que tiene dignidad, que no me sienta forzado, avergonzado de haberla hecho. Y entonces empecé a escuchar: mira, Lombardi, te proponemos hacer tal cosa y yo decía no, muchas gracias, yo tengo un proyecto. Pero de pronto llegó ese momento, eso fue después de *Bajo la piel*, como un año y algo me pasé sin que hubiera ningún proyecto claro que pudiera hacer. Tenía guiones, cosas propias y no veía como hacerlas. Entonces me llamó un día Andrés Vicente Gómez y me puse a hacer *No se lo digas a nadie*, que era una novela que yo había leído con curiosidad pero de la cual no se me había ocurrido hacer una película. No hubiera sido una elección mía hacer una película de eso. Pero puesto ya sobre el caballo dije: bueno, vamos a trabajar. Convoqué a

Giovanna y a Kike Moncloa e intentamos hacer una versión de la novela. Nos dieron un mes para presentar algo: veamos si esto es interesante, si puede tener algún interés. Y lo hicimos, nos pareció que estaba más o menos interesante. Hicimos rapidísimo la película, a una enorme velocidad de guión, de rodaje, de terminación, de todo. *No se lo digas a nadie* tuvo un enorme éxito de público en Perú y entonces yo pensé que iba a tener algún productor peruano: finalmente no. En realidad apareció uno, pero era el que tenía los derechos de *Pantaleón y las visitadoras* comprados que es José Enrique Crousillat, un productor peruano. Le digo: mira, a mí me gustaría hacer esto que tengo; me responde: yo tengo estos derechos, estoy buscando un director, si te interesa... Y volvimos a hacer lo mismo, retomamos la novela. Yo tengo una relación muy cordial con Mario Vargas Llosa y una relación muy estrecha con sus libros, con sus novelas. Me parecía difícilísimo adaptar *Pantaleón y las visitadoras*, es una novela completamente verbal, es una comedia. Está sostenida toda sobre informes de un capitán a sus superiores. No tiene propiamente escenas, no está desarrollada en base a secuencias, sino básicamente son informes y la gracia del libro es verbal, a partir del tema un poco absurdo al que se refiere. Esa contradicción es lo que hace que sea graciosa la novela. Nos encontramos con eso y dijimos: vamos a intentar algo. Estuvimos trabajando, ahí sí nos demoramos varios meses, hasta que tuvimos una versión que me pareció interesante para televisión. Nos dimos cuenta de que se podía hacer una película, resumiendo mucho hicimos *Pantaleón y las visitadoras*. Yo antes de *Pantaleón y las visitadoras* había leído *Tinta roja*, una pequeña novela chilena de un escritor joven, Alberto Fuguet, y me había sentido muy cerca de ese proyecto y sus personajes. Le propuse a este productor: paga *Tinta roja* y me dice no. Entonces yo hago *Pantaleón y las*

*visitadoras* y cuando terminemos hacemos *Tinta roja*. De esa manera logré hacer *Tinta roja*, que había nacido más de mí. Pero es difícil, en este momento estoy otra vez ante un gran vacío, porque no hay ningún proyecto cercano que yo pueda ver, que vaya a hacer, estoy trabajando ahora en televisión y preparándome para hacer algo en digital, que puedo hacer en cooperativa con la gente que normalmente trabaja conmigo, tratando de hacer una película que sea muy sencilla de producción y que nos permita arriesgarnos a buscar cosas que quizás en los últimos años no hemos podido por el hecho de no tener la libertad para hacerlo.

¿Qué significa al cine para Francisco Lombardi?

El cine, fundamentalmente, es mi forma de comunicarme con el mundo, básicamente es eso, un instrumento de conocimiento. A mí, que normalmente soy una persona encerrada en sí misma, que vivo de mis cosas personales, de mis lecturas, que no tiene una gran capacidad de socialización, el cine me fuerza a salir a la calle, a encontrarme con la gente, a hablar con personas, a buscar personajes. Muchas veces, como en el caso de *Tinta roja*, a la fuente de donde se originaba eso, a caminar con los periodistas durante unos días, a subirme a las camionetas con ellos y ver el día a día de los acontecimientos policiales. Y entonces ese acercamiento me permite a mí un conocimiento de las cosas. Me obliga a salir al mundo y, al mismo tiempo, de ese conocimiento yo extraigo cosas que me permiten hacer una representación de un mundo que mal que bien voy formando dentro de mi cabeza.

Ese conocimiento que extraigo de la realidad es un conocimiento que al pasar por mí se transforma de alguna

manera, tiene nuevas configuraciones y lo trato de entregar en mis películas. Es decir, es un intercambio entre lo que absorbo y de alguna manera interpreto. Básicamente yo diría que el cine es, por un lado, mi herramienta de comunicación con el mundo y por otro, es mi fuente de conocimiento y mi capacidad de dar un punto de vista sobre ese conocimiento que voy teniendo. Más o menos.