

## PROYECTAR PERÚ

### *Las películas de Francisco Lombardi*

Perú tiene una tradición literaria comparable a la de cualquier país de América Latina, pero su cine nacional se queda en general muy rezagado. La poesía de César Vallejo, Javier Heraud, Carlos Germán Belli, los ensayos de José Carlos Mariátegui, las novelas de Ciro Alegría, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y muchos más, han ofrecido multitud de reflexiones sobre la vertiginosa modernización de Perú en el pasado siglo. Por ahora, sólo un director puede jactarse de poseer una obra comparable. Con catorce largometrajes en su haber, el cine de Francisco Lombardi proporciona un fascinante testimonio sobre las nuevas «realidades peruanas», a menudo basándose en las intuiciones aportadas por la tradición narrativa del país. Aunque ha cosechado diversos premios internacionales, el suyo no es simple material de festival: muchas de las películas de Lombardi han sido éxitos de taquilla en Perú y han ayudado a ampliar el público cinematográfico.

Ambientadas en diversos entornos sociales y geográficos, incluyen investigaciones íntimas sobre las tensiones de la urbanización precipitada (la población de Lima aumentó de 400.000 a más de 6 millones de habitantes entre 1945 y 1970), la función del ejército, la corrosiva corrupción política que siguió al restablecimiento del gobierno civil en la década de 1980 y a las brutales realidades de las operaciones de contrainsurgencia contra Sendero Luminoso. Su extraordinaria película de 2003, *Ojos que no ven*, se centra en las cintas de vídeo que revelan la confabulación y la delincuencia que condujeron a la abrupta salida del presidente Alberto Fujimori. Entremezcla escenas de ficción con noticias televisivas y el notable metraje de vídeo rodado, con fines chantajistas, por el jefe de los servicios secretos, Vladimiro Montesinos, que finalmente hizo caer a ambos hombres.

En el devenir del Perú contemporáneo, también la cámara efectúa un movimiento característico; metiendo las infinitas calles de Lima en el marco constante de un parabrisas, o siguiendo incansable los movimientos de los personajes. A menudo los personajes de Lombardi se ven en un plano general largo, como simples figuras empequeñecidas por lo que las rodea: las escaleras de la catedral de Lima al amanecer, o una playa desier-

ta del Pacífico. Todas las variaciones extremas de la geografía nacional –el desierto del sur, las ciudades costeras, el altiplano, las montañas andinas, la selva amazónica– están presentes en su obra. Una tensión latente se da siempre en los espacios públicos de Lombardi: aulas, bares, edificios oficiales, parques, cementerios, hospitales y cárceles son campos de fuerza que esperan la siguiente intrusión. La clase se indica siempre con precisión: los espejos biselados con marco de plata y las joyas coloniales de familia en la casa de los oligarcas caídos; los animales, las máquinas y las herramientas que pueblan las viviendas marginales de aquellos cuyo trabajo alimenta la economía informal. Los medios de comunicación de masas –música popular que brama desde el aparato de radio, el busto de las autoridades hablando en televisores que se perciben a medias– son una presencia constante. Los dos primeros largometrajes de Lombardi se basaron en sendas noticias de periódicos de sucesos que habían transfigurado al país: la ejecución de un convicto y el asesinato de un magnate de la prensa. En su puesta en escena, Lombardi quita la histeria a las noticias y las encaja de nuevo en un marco social más amplio cuyo verdadero horror radica en unas abismales desigualdades de clase y raciales.

### *La montaña y la ciudad*

El acontecimiento central de la historia moderna peruana ha sido el enorme desplazamiento de población desde los Andes hacia las ciudades, sobre todo hacia Lima, la antigua capital colonial; un terremoto social que sobrepasó con creces los sucesivos intentos políticos y económicos de contenerlo. A partir de la década de 1950, la creciente crisis del sistema latifundista, el debilitador control por parte de la oligarquía terrateniente y el creciente descontento social en las montañas ayudaron a alimentar una vasta urbanización que las guerras sucias y la hiperinflación de la década de 1980 no hicieron sino acelerar. La transformación de la capital tiene un impacto decisivo en la escena intelectual del país. La cuestión indígena había constituido un tema central en el renacimiento cultural y político de las décadas de 1920 y 1930, sobre todo en el radicalismo amerindio del libro clásico de José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, publicado en 1928. Pero aunque aproximadamente el 45 por 100 de los peruanos se consideraban amerindios, y otro 37 por 100 mestizos, la intelectualidad blanca limeña seguía físicamente separada de las poblaciones indígenas.

En el periodo de posguerra, sin embargo, la problemática de los pueblos indígenas desplazados se ha convertido en tema dominante de la narrativa peruana; también refleja la realidad biográfica de muchos escritores del país. Desde la premonitoria *El mundo es ancho y ajeno* (1940) de Ciro Alegría, hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1970) de José María Arguedas, la novela peruana ha aportado un rico número de relatos atractivos acerca de las presiones a las que las fuerzas económicas que transformaban los modos de producción y de vida sometían a las comunida-

des indígenas<sup>1</sup>. A finales de la década de 1950, la ciudad en sí se estaba convirtiendo en tema de la narrativa. La novela publicada por Enrique Congrains Martín en 1957, *No una, sino muchas muertes*, expone las duras condiciones de los barrios de chabolas que rodean Lima. Las primeras obras de Marios Vargas Llosa –*La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en la Catedral*– retratan el compacto de corrupción e hipocresía que surgía a medida que Lima se convertía, por primera vez en la historia de Perú, en punto focal de las contradicciones del país. En el nuevo clima, Sebastián Salazar Bondy escribía *Lima la horrible* (1964), un apasionado ensayo en el que condenaba la cultura de Lima y su nostalgia por un pasado colonial y aristocrático. En un registro diferente, las novelas de Julio Ramón Ribeyro (en las décadas de 1950 y 1960) y de Alfredo Bryce Echenique (en la de 1970) registran la decadencia de la oligarquía terrateniente y su sustitución por un sector dominante ligado a la inversión exterior y al consumismo estadounidense.

El cine tardó más en recoger esta realidad turbulenta. En Perú se habían producido películas desde la época del cine mudo, y las décadas posteriores a la guerra habían visto obras notables como *Kukuli* (1957), de Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama, y *La muralla verde* (1970), de Armando Robles Godoy. En la década de 1950, un dotado grupo de realizadores de documentales, entre ellos Manuel Chambi y Figueroa, había creado la «escuela de Cuzco», dedicada en gran medida a filmar la vida y las leyendas de los indígenas andinos y los restos incaicos y preincaicos entre los que vivían. En Lima se estableció en 1965 una cinemateca universitaria, y el mismo año se empezó a editar una revista cinematográfica, *Hablemos de cine*, dirigida por Isaac León Frías. No obstante, las condiciones económicas y sociales del sector cinematográfico cuando Lombardi inició su carrera profesional a comienzos de la década de 1970 eran tales que Ricardo Bedoya, el más destacado historiador del cine peruano, lo calificaba de «país sin tradición filmica»<sup>2</sup>.

### *La tardía emergencia del cine*

Lombardi procede de una familia de clase media, con padre italiano. Nació en Tacna, en el extremo sur del país, cerca de la frontera con Chile, en 1949, y se trasladó a Lima en 1963. De adolescente, la percepción que Lombardi tenía de la capital era la de un foráneo, informado por una cierta distancia crítica. El contraste entre los terrenos baldíos de la costa peruana y la atestada Lima es motivo recurrente en su obra. El cine fue un

<sup>1</sup> Respecto a la importancia de los temas y preocupaciones indigenistas en el cine andino, véase John King, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres, 1990, capítulo 9.

<sup>2</sup> Ricardo Bedoya, *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*, Huesca, 1997, p. 15. Es el mejor estudio sobre la trayectoria de Lombardi y sobre el lugar que ocupa en el cine peruano.

amor precoz. Cuando aún estaba en el colegio, produjo una revista cinematográfica mimeografiada, *Cine estudio*<sup>3</sup>. Empezó la carrera de derecho, pero la abandonó en 1968 para trasladarse a Argentina a estudiar en el Instituto de Cinematografía fundado por Fernando Birri, padre del nuevo cine latinoamericano, en la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe. Al volver a Lima, encontró trabajo como crítico de cine en *El Correo*. También participó activamente en *Hablemos de cine*, junto con Bedoya. Le interesaban en especial «los jóvenes cineastas estadounidenses guiados por un espíritu crítico hacia su propia sociedad», escribiendo acerca de *Grupo salvaje de Peckinpah*: «su función dentro de un cine decadente como el estadounidense de hoy convierte a esta película en la realidad más atractiva que ha salido de Hollywood en años recientes»<sup>4</sup>. Admiraba la obra de Fernando Solanas en Argentina y de Jorge Sanjinés en Bolivia, y la interpretación desnuda de las películas de John Cassavetes.

Pero la propia obra de Lombardi estaría también fuertemente influida por formas no cinematográficas, como la televisión y la novela. En las condiciones disparejas de la periferia, la televisión se había apoderado de Perú antes de la llegada de un cine nacional. El cine, en manos de Lombardi, siempre sería un medio impuro, luchando por abrirse espacio en un entorno cultural ya saturado radionovelas y telenovelas, publicidad, periódicos, videoclubes y pantallas de ordenador; pero en el que los jóvenes aún podían soñar con escribir su primera novela. Al mismo tiempo, hay una abrumadora coherencia en el mundo cinematográfico de Lombardi, en el que recurren tipos y situaciones, y en el cual cada película añade piezas a un rompecabezas que señala hacia la totalidad. Sus películas desenmascaran los mecanismos por los cuales los miembros de una elite se aferran a sus privilegios en una sociedad decadente, mientras que la mayoría a duras penas alcanza una existencia precaria; pero también le interesa explorar los matices del deseo y la autodestrucción en la respuesta de sus personajes a las situaciones que les toca vivir. Su disconformidad crítica con la sociedad peruana no se traduce en una mera visión política, sino en el diagnóstico de una enfermedad social más generalizada.

En 1968, una revuelta militar dirigida por el general Juan Velasco Alvarado apartó al inepto gobierno civil de Fernando Belaúnde Terry y se hizo con el poder en un golpe de Estado incruento. Antes de ser derrocado a su vez por fuerzas militares más conservadoras en 1975, el gobierno militar populista e izquierdista de Velasco propugnó una serie de nacionalizaciones y una reforma agraria radical, con el respaldo del Partido Comunista. Reconoció el *ayllu*, la forma tradicional de propiedad comunitaria de la tierra, y el quechua como lengua oficial. Velasco se embarcó también en un ambicioso programa de renovación cultural del país, sin la

<sup>3</sup> Paulo Antonio Paranagua, «Francisco Lombardi et le nouveau cinéma péruvien», *Positif* 338 (abril 1989), p. 38.

<sup>4</sup> Francisco Lombardi, «La pandilla salvaje (*The Wild Bunch*) de Sam Peckinpah», *Hablemos de cine* 49 (septiembre-octubre 1969), pp. 53-54.

cual ni la carrera de Lombardi ni la de ningún otro director peruano habrían seguido el curso que tomaron. La Ley 19327, promulgada en 1972, establecía la proyección obligatoria de películas peruanas en las 300 salas del país, liberaba a los realizadores de cine de aranceles aduaneros sobre la compra de equipo y suministros, bajaba los impuestos a los largometrajes extranjeros proyectados junto con un cortometraje peruano y eliminaba por completo los impuestos sobre las películas realizadas en el país. Como resultado, la producción de cortos se disparó de repente.

Lombardi, que en aquel momento tenía 23 años, aprovechó la oportunidad. Realizó diez cortos seguidos, bastantes como para obtener financiación para su primer largometraje, *Muerte al amanecer* (1977). Un inversor venezolano aceptó coproducir la película a condición de que se contratara a dos actores venezolanos para papeles importantes. Escrita por Guillermo Thorndike, novelista y periodista muy relacionado con el régimen de Velasco, *Muerte al amanecer* narra la ejecución de un hombre condenado por abusar de un niño y asesinarlo. Pero la película no se centra en los delitos, ni en si el convicto es en realidad culpable de ellos, sino en una sociedad de castas, corrupta y mezquina.

La duración temporal de la película se ciñe a una sola noche. Empieza por la tarde con los funcionarios, los testigos, los dignatarios y los invitados que toman un barco desde el puerto de Callao a la isla cárcel, y acaba al amanecer, después de la ejecución. Al contrario que buena parte de las obras posteriores de Lombardi, en las que explota a conciencia los géneros rivales de las noticias televisivas y el melodrama, la puesta en escena de *Muerte al amanecer* es puramente cinematográfica. Planos repetidos y enmarcados con precisión que transmiten un mundo de espacios cerrados: barcos, celdas, la sala de estar del gobernador de la cárcel, la cocina de su esposa, su cabina de comunicaciones de onda corta. Hasta una playa abierta resulta claustrofóbica en la escena de la ejecución. El procedimiento está entremezclado con los resentimientos de clase y raza. La víspera de la ejecución, la esposa del gobernador de la cárcel, ex bailarina de mambo cuyos esfuerzos por ser reconocida como mujer respetable se encuentran con las miradas sarcásticas de invitados y criados, ofrece una grotesca cena. El humilde estenógrafo mestizo aprovecha la oportunidad para darse una comida y un par de cigarrillos gratis. Su jefe, el juez presidente, se congracia con un arrogante aristócrata que podría ayudarle a avanzar en su carrera. Este último, jactándose de que su linaje se extiende a los primeros conquistadores, no oculta el desprecio hacia sus inferiores sociales, entre ellos el padre del niño asesinado, cuya presencia es obligatoria para guardar las apariencias.

Desde cualquier punto de vista, se trata de un debut impresionante. El segundo largometraje de Lombardi, *Muerte de un magnate*, se basaba en una historia «de la vida real», el asesinato del propietario de *El Correo* por un indígena. La doble estructura de la película efectúa un seguimiento por separado de ambos hombres antes de que los mundos de ambas clases

choquen, y se abstiene de pronunciar una sentencia moral. Pero si sus dos primeras películas implicaban una fuerte crítica de la sociedad peruana, Lombardi siguió siendo cauteloso en el tratamiento de las fuerzas armadas. En 1980, sin embargo, el año en que se estrenó *Muerte de un magnate*, el ejército supervisó una «transición» a la democracia bajo la tutela de Washington. Al mismo tiempo, una pequeña facción maoísta dirigida por Abimael Guzmán anunció la vuelta a la lucha armada y se dispuso a construir una base entre el campesinado indígena empobrecido de las montañas de Ayacucho. En la década siguiente, la ferocidad de las operaciones de contrainsurgencia dirigidas por los gobiernos civiles de Belaúnde Terry (1980-1985) y Alan García (1985-1990) serviría a menudo de agente de reclutamiento para las guerrillas de Sendero Luminoso<sup>5</sup>.

### *Los condenados de la tierra*

La tercera película de Lombardi se estrenó en 1983, inmediatamente antes de que empezara la guerra sucia. Ambientada en los suburbios de Lima, *Maruja en el infierno* es una adaptación libre de *No una, sino muchas muertes* de Congrains Martín. Pero mientras que la novela estaba ambientada en la década de 1950, cuando los barrios de chabolas se estaban estableciendo a las afueras de Lima, la película retrata el momento actual, cuando los asentamientos de chabolas están integrados en la vida económica y social de la capital. Mientras que a Congrains Martín le interesan las luchas de los desposeídos por establecer una comunidad, la obra de Lombardi ofrece la sensación apocalíptica de un mundo en decadencia. La paleta enmudece, como en muchas de sus películas ambientadas bajo los cielos permanentemente grises de Lima. La película empieza con una secuencia casi surrealista en la que una joven, Maruja, cuenta a un grupo de marginados, hombres marcados por la locura o la debilidad, un cuento para dormir que resulta ser la narración de la película. Los hombres escuchan en atento silencio, mientras la cámara capta sus rostros doloridos con nítidos primeros planos. Asistimos a un combate de boxeo en el que un joven, Alejandro, pierde la pelea que podría haberlo conducido a una carrera profesional; ahora se ve abocado a un mundo de delitos menores. Se trama un plan para robar a doña Carmen, propietaria de la fábrica de cristal clandestina donde los hombres que están al cuidado de Maruja se esclavizan para separar los cristales rotos en pilas de diferentes colores, para fundirlos y convertirlos en jarrones para la venta.

*Maruja en el infierno* es una meditación sobre la situación desesperada de quienes han caído de posiciones sociales precarias en otras de verdadero peligro. En una de las secuencias más angustiosas de la película, una banda de delincuentes secuestra a un indigente y lo vende como esclavo

---

<sup>5</sup> Denominado así por la máxima de Mariátigui de que el marxismo abriría «el sendero luminoso hacia la revolución».

a la fábrica de doña Carmen, por el precio de unas cuantas botellas de cerveza. El intrincado argumento se resuelve en un clímax un tanto melodramático, en el que los marginados salvan a Maruja de un ataque sexual. La película cierra con un irónico remedo de *Tiempos modernos* de Chaplin, mientras Maruja y Alejandro escapan juntos, alejándose de la cámara, por una carretera desolada a las afueras de Lima.

### *El tiempo de los generales*

En 1985, Lombardi abordó directamente las cuestiones de la corrupción y los malos tratos en las fuerzas armadas, siempre cercanas al centro del poder peruano. *La Ciudad y los perros* es una adaptación de la novela homónima de Vargas Llosa, publicada en 1962, que se basaba en la propia experiencia del autor en la Academia Militar Leoncio Prado de Lima. El complejo original se reduce a un relato drásticamente centrado en la introducción de los cadetes en los códigos y costumbres de la academia. Esta simplificación del relato se traduce en una austera puesta en escena que alcanza un efecto helador, enmarcada por las austeras formas rectilíneas de las aulas, el patio, el campo de fútbol.

La película de Lombardi subraya uno de los temas centrales de Vargas Llosa: el proceso por el cual se reproduce un orden social corrupto. Proclamando valores elevados, la academia oculta su brutal ejercicio de poder mediante la corrupción. Cuando a un apocado cadete de clase media, objeto de muchos malos tratos, le disparan en la cabeza durante un ejercicio militar, la academia trama una tapadera. El único individuo sancionado es el oficial que intenta abrir una investigación penal. De nuevo, la institución está dividida por la clase y la raza. En otro episodio, un serrano indígena de los Andes coge la rama corta cuando los cadetes deciden robar los exámenes. Lo descubren y es expulsado, pero no delata a sus compañeros. La voz superpuesta de Alberto, un chico de clase alta que escribe cuentos pornográficos para venderlos a sus compañeros, narra la historia, pero no explica la aparición surrealista de una llama, símbolo de las montañas, que se ve en plano general medio en los campos de juego vacíos al amanecer o al anochecer.

La segunda película de temática militar de Lombardi, *La boca del lobo* (1988), realizada cuando la guerra sucia entre las fuerzas armadas peruanas y Sendero Luminoso se encontraba en su momento culminante, narra una operación de contrainsurgencia que acaba en la masacre de una comunidad indígena. Ambientada en las montañas, la paleta es mucho más clara, el aire casi visiblemente frío y claro. La voz de Vitín, un joven soldado que se ha ofrecido voluntario para la campaña con el fin de avanzar en su carrera militar, proporciona un comentario épico y autoabsolutorio. Cuando llega a un pueblecito andino donde los guerrilleros han asesinado al jefe de policía local, la cámara establece rápidamente la presencia ominosa de Sendero Luminoso, claramente visible para la comuni-

dad local pero invisible para el ejército, por sus arraigados prejuicios raciales. Los cadáveres del jefe de policía y de su chofer indígena, la aparición de pintadas amenazadoras o de una bandera roja izada sobre el cuartel del ejército se observan desde el punto de vista de los soldados, estableciendo su conmoción y la nuestra; y enfrentándonos con su incapacidad para distinguir a los guerrilleros senderistas de los residentes a medida que los acontecimientos avanzan. En una secuencia escalofriante, agrupan a los habitantes en la plaza del pueblo y los obligan a cantar el himno nacional peruano. La cámara corta de un plano contrapicado de Roca, el oficial al mando, que dirige el canto con su absurdo megáfono, a una vista de los lugareños, como la masa indiferenciada que a él le parecen. Los planos medios contradicen la perspectiva de Roca, revelando una gama de respuestas emocionales diversas, desde el temor a la incredulidad, mientras la ciudadanía murmura a medias el himno.

Vitín participa reacio en estos malos tratos a la población local, pero su silencio no es menos dañino. Rompe relaciones con un soldado que ha violado a una joven local, pero no está dispuesto a corroborar la acusación de la chica cuando el tío de ésta exige justicia. Se aparta cuando el mismo soldado interrumpe una boda local, y no contradice la afirmación calumniosa de que en la boda había guerrilleros de Sendero Luminoso. Como resultado, torturan y matan a un lugareño. Roca ordena otros asesinatos para encubrir el crimen. Reacio a disparar en la ejecución masiva, Vitín no hace nada por pararla. Da rienda suelta a su frustración en una ruleta rusa con Roca, un encuentro personalizado en el que Vitín humilla a su superior antes de desertar de su puesto. Pero sus gestos vacíos no hacen nada por los ciudadanos supervivientes, que temen la represalia de Sendero Luminoso si colaboran con los militares; y temen aún más a los soldados —que han violado, torturado y asesinado— si no lo hacen. Al final de la película, una niña silenciosa —una pastora indígena que desde la primera toma de la película observa en silencio los acontecimientos— ve cómo Vitín se marcha trastabillando. A sus ojos, no es distinto de otros militares que han aterrorizado a la comunidad. Ella es la contradecларación que Lombardi presenta al punto de vista en primera persona de la película: el de Vitín, egotista y alienado.

En su siguiente película, *Caídos del cielo* (1990), Lombardi continúa alternando la atención entre el ejército corrupto y un mundo social que se desintegra. La película empieza con tomas panorámicas de una Lima superpoblada y mugrienta, acompañada por la voz del locutor de radio, don Ventura, que asegura a sus oyentes que cada individuo tiene la capacidad de resolver sus propios problemas. «Sois vuestro destino», es el título del programa. Pero si la radio es el principal referente de la película como medio coetáneo, el director despliega el estilo funcional del drama televisivo para retratar los relatos distintos pero entrelazados que desarrolla. Don Ventura, cuya anterior carrera de cantante ha quedado truncada al desfigurársele la cara, se enamora de Verónica, pero la rechaza cruelmente al descubrir que ella tiene una cicatriz. El segundo relato presenta a los



caseros ancianos de don Ventura, restos de la vieja oligarquía, cuyas propiedades fueron confiscadas durante el régimen de Velasco, y que ahora viven de las rentas de unos apartamentos baratos en las afueras de Lima. Han vendido todas sus pertenencias a la nueva elite empresarial, y a duras penas consiguen financiarse un mausoleo, cuyos costes han aumentado a una velocidad inimaginable para ellos debido a la hiperinflación de la primera presidencia de García. El tercer argumento es una adaptación de «Los gallinazos sin plumas» de Julio Ramón Ribeyro, un cuento sobre niños que se ganan la vida en los basureros de Lima. Mechita, una abuela ciega y ex criada de los ancianos, vive con sus dos nietos en una chabola cerca de don Ventura. Los tres relatos acaban en naufragio: Verónica se suicida; la pareja oligárquica se pudre en su mausoleo; y a Mechita la destroza el cerdo al que intentaba engordar para dar de comer a sus nietos, que se quedan desamparados junto a las montañas de basura.

### *Dostoyevski en Lima*

En la década de 1990, cuando Perú entraba en la etapa de Fujimori, Lombardi realizó otra adaptación literaria: la de *Crimen y castigo* de Dostoyevski. El resultado, *Sin compasión* (1994), es una de sus películas más logradas hasta la fecha. El Raskolnikov de Lombardi, Ramón Romano, es un brillante estudiante de filosofía que expresa el desprecio nietzscheano por la moral y la justicia burguesas. El desahucio de una familia vecina por una casera despiadada da a Ramón la oportunidad de poner en práctica sus ideas. Al padre, Leandro, viudo en paro, lo acusan de ser un borracho que ha empujado a su hija, Sonia, a la prostitución. Ramón los considera víctimas. Asesina a la casera y le roba el dinero para ayudar a los hijos de Leandro. Pero sus convicciones antiburguesas se ven puestas a prueba cuando encuentra a Velauchaga, un oligarca decadente que había abusado de Sonia cuando ésta era niña. Trasgresiones a tal escala de la moral convencional subrayan la ambigüedad de la postura de Ramón: puesta aún más en duda cuando recibe una sentencia leve por recomendación de un investigador de policía liberal.

La siguiente película de Lombardi, estrenada en 1996, es una obra menos sustancial. *Bajo la piel* (1996) retoma el tema de la aplicación de la ley como herramienta de los poderosos, con resultados grotescamente irónicos. Percy Corso, policía de pueblo, intenta hacer su trabajo con integridad, pero el resentimiento de clase lo convierte en un criminal despiadado. Bajo coacción, libera de la cárcel al hijo del alcalde local, pero después lo mata al descubrir que el joven es un rival sexual. Para cubrir su rastro, copia el método de un asesino en serie inspirado por prácticas de sacrificio precolombinas. Dos años después, *No se lo digas a nadie* (1998) retoma la corrupción de los estratos más altos de la sociedad peruana. Basada en una novela del presentador televisivo Jaime Bayly, retrata los mecanismos por los cuales se prepara a los vástagos de las familias dominantes para el lugar que han de ocupar en la sociedad. A

Joaquín, el protagonista homosexual de la película, le preocupa su identidad sexual, pero no la situación de dependiente ocioso de un padre racista y violento. Las angustias de Joaquín se alivian cuando descubre que en su mundo de privilegio heredado todo se le permite en la intimidad, siempre que desempeñe la función que le corresponde en la reproducción del orden social. En un momento revelador, el amigo de Joaquín, hijo de un narcotraficante, responde a su frustración con el mundo sucio en el que viven: «sórdido sí, pero aquí somos los reyes».

*Pantaleón y las visitadoras* (1999) es la tercera película de Lombardi sobre el ejército, y su segunda adaptación de una novela de Vargas Llosa. Mientras que *La ciudad y los perros* sobrevive a la reducción de una novela compleja a un solo relato gracias a su mordaz crítica social, el *Pantaleón y las visitadoras* de Lombardi, con valores de producción más elevados, es una narración francamente comercial sobre el establecimiento de un burdel en la selva peruana por el capitán Pantoja, un oficial de carrera. El retrato del tenaz periodista radiofónico que destaca la operación de «servicios» clandestinos es uno de los pocos aspectos que redimen la película. Al año siguiente, *Tinta roja* (2000), basada en la novela del chileno Alberto Fuguet sobre las aspiraciones literarias de un periodista de sucesos, es mucho más interesante. De nuevo, la escena central son los medios de comunicación de masas, y Lombardi aprovecha los géneros de éstos para hacer su película. Las escenas de los periodistas de sucesos en su batida, siguiendo chivatazos de la alcaldía o de la policía para encontrar cadáveres aún calientes de víctimas accidentales o suicidas por amor, tienen la cualidad contingente de las retransmisiones televisivas de exteriores en directo; o la cámara comparte el punto de vista de los sujetos, mostrando las calles de Lima a través del polvoriento parabrisas de la furgoneta de prensa.

### *Ruina digital*

*Ojos que no ven*, la película más impactante de Lombardi, muestra asimismo cómo domina el director las imágenes y el significado de los medios rivales al cine en su modo más elaborado. El trasfondo político de la historia es totalmente chabacano. Alberto Fujimori se había presentado como candidato independiente a la presidencia en 1990, y salió elegido gracias al repudio popular hacia todos los partidos políticos tradicionales tras el desastre de la hiperinflación de Alan García y de la guerra sucia. Con el apoyo del ejército, Fujimori consolidó su cargo en 1992 suspendiendo el Congreso, disolviendo el Tribunal Supremo y tomando medidas drásticas contra la prensa, mientras cambiaba la Constitución para concederse un nuevo mandato. Mientras tanto, el jefe de los servicios secretos, Vladimiro Montesinos, organizaba su propio control del poder mediante un vasto programa de chantaje y sobornos: Montesinos y su personal filmaron a jueces, generales, congresistas, empresarios y ejecutivos de televisión aceptando fajos de dinero o retozando en los burdeles que habían esta-

blecido al efecto. La guerra sucia se intensificó –se calcula que desde 1980 han muerto más de 60.000 personas– y se construyeron nuevas cámaras de tortura. La corrupción también se multiplicó exponencialmente. García había tenido que huir del país para escapar a la investigación por cargos de corrupción, posteriormente bloqueada por los congresistas del APRA; pero las cantidades palidecen en comparación: se dice que Fujimori y Montesinos malversaron al menos 2.000 millones de dólares, a través de contratos de construcción falsos y otras estafas. Los aeropuertos del país se convirtieron en centros internacionales del narcotráfico y del contrabando de armas. En septiembre de 2000, alguien –las fuentes varían: un ex compañero del ejército desafecto, la CIA– publicaron en la prensa el primero de muchos *vladivideos*. En las revelaciones que siguieron, miembros de la elite de todo el espectro político se vieron implicados en la corrupción del régimen. Fujimori huyó a Japón, país originario de su familia, y envió desde allí su dimisión por fax. Montesinos fue capturado en 2001 y sigue en la cárcel.

Si la omnipresencia de los medios de comunicación de masas había sido uno de los temas de la obra de Lombardi desde el principio, en *Ojos que no ven* la televisión se convierte en el tema principal. La cuestión del medio, y su relación con el poder y el dinero, está imbricada en la producción en sí de la película. Durante la década de 1990, Lombardi había conseguido el apoyo económico de productores extranjeros, el más destacado Televisión Española –aunque *Tinta roja* estuvo también producida por Venevisión– pero no consiguió convencer a ninguno de ellos de que financiara una película sobre la caída de Fujimori. Convirtiendo la necesidad en virtud, rodó la película digitalmente. El medio le dio buenos resultados. Le ha permitido enmarcar unos mundos visuales dentro de otros: metraje real de *vladivideos*, escenas ficticias de estudios de televisión, aunque rodadas a modo de drama televisivo, la propia pantalla del televisor, son elementos integrantes de la película. La desintegración real de las relaciones se ofrece a través de los paisajes de diferentes medios. En cierto momento, un taciturno presentador de televisión sale indignado del estudio en el que su novia rueda una serie; más tarde, la ve desde su casa en el programa rodado; y de nuevo más tarde, la vemos a ella en la pequeña pantalla del sistema de seguridad CCTV del edificio, llamando a la puerta para que la deje entrar. No la deja.

La película empieza con una secuencia de viñetas, mientras cada uno de los personajes ve por primera vez el escandaloso video en la televisión o lo oye narrado en la radio; Helena, la joven embarazada, y su novio activista, Polanco; el presentador televisivo, Gonzalo, y su novia actriz de teleserie; diversos oficiales del ejército; un abogado rico, Peñaflores; el bedel de juzgado Rodolfo López; Chauca, chofer de los hombres de Montesinos. Todos ven las escenas de corrupción de la elite desplegarse ante sus ojos. Aparece entonces el propio título de la película, *Ojos que no ven*, en primer plano, en el televisor. La primera escena después de los créditos muestra a dos ancianos delante de un televisor en la unidad de cui-

dados intensivos de un hospital público, discutiendo sobre las cintas de Montesinos. Uno de ellos es votante de Fujimori y el otro un antiguo militante de los mejores momentos del partido populista APRA, décadas antes de que García asumiera el liderazgo. A medida que avanza la película, ambos hombres se desengañan de sus convicciones políticas. El votante de Fujimori es incapaz de defender al líder caído en desgracia después de que salgan a la luz las revelaciones sobre su corrupción, y el ex militante se indigna al ver a miembros destacados del APRA aceptando sobornos.

La película trata todos los temas anteriores de Lombardi. La superficialidad de la nueva elite peruana la ejemplifica Gonzalo, el presentador cuya cadena televisiva cambia de fidelidad dependiendo de la dirección en la que soplen los vientos políticos. Es indiferente a todo excepto su imagen, irreparablemente dañada cuando el cáncer le afecta al rostro. Mientras tanto, Helena, embarazada, recibe amenazas de muerte después de que su compañero, Polanco, realice un programa de televisión –vemos cómo lo filman, mientras habla a otra cámara– en el que describe que ha exhumado cadáveres de asesinados por la policía secreta de Fujimori. Antes de que Helena pueda convencer a Polanco de que es más seguro dejar las cosas como están, un esbirro de Montesinos la ataca en su casa. Escapa a toda prisa, pero la atropella un coche conducido por el coronel Revoredo que –sin que ella lo sepa– es responsable de los crímenes que Polanco está investigando. El coronel, vestido con sus galas militares, planeaba suicidarse después de su desgracia en los *vladivideos*. La sangre de Helena sobre el uniforme blanco del coronel –yuxtapuesta con la bandera roja y blanca peruana– se convierte en la vívida metáfora del asunto Fujimori-Montesinos.

La naturaleza de *comédie humaine* del mundo de Lombardi, con sus tipos sociales repetidos, se plasma plenamente en esta película. El bedel de juzgado Rodolfo López es, en parte, como el Ramón de *Sin compasión*, soñando con salvar de la pobreza a la familia de su amada Eva. Pero también es una especie de peruano corriente que confunde la imagen del mundo con la suya propia. Primero lo vemos en su habitación, mando en mano, con la luz del televisor iluminando sus rasgos mientras recita con los personajes el diálogo de *Eva al desnudo*. Rodolfo narra una fantasía hollywoodiense de su vida en monólogo interior, mientras deambula por los pasillos del juzgado. La oportunidad le llega cuando el juzgado necesita a alguien que sepa manejar un aparato de vídeo, que cargue los *vladivideos* en los consiguientes juicios. Rodolfo roba una de las cintas y se la vende a una cadena de televisión, con la esperanza de ganarse con su acción el favor interesado de Eva.

Chauca, el chofer de Montesinos, es en algunos aspectos otro Vitín de *La boca del lobo*. Involuntariamente, lleva a uno de los esbirros al piso de Polanco, y después tiene que ayudar a deshacerse del cadáver. Cuando estalla el escándalo y Montesinos ordena arrojar los peces chicos a la po-

licía, de chivos expiatorios, Chauca huye hacia el norte con su novia, esperando escapar por la frontera de Ecuador. El soldado de la frontera lo descubre y no está dispuesto a dejarlo pasar. Pero de la fotografía de reportaje televisivo premontado de las escenas de Lima, la película se abre de repente a las proporciones cinematográficas bajo el azul cielo norteño, mientras el autobús de la chica sigue viaje, dejando atrás a un Chauca hundido y atrapado tras la frontera. Un momento similar ocurre en el caso de Helena. Después del accidente de coche, en el que pierde al bebé, el coronel Revoredo, arrepentido, la lleva a la casa de campo que tiene junto al mar para que se recupere. Helena se entera del asesinato de Polanco, y se ahoga. Nuevamente, la película se abre para abarcar el océano, la posibilidad de huida.

Como Velauchaga en *Sin compasión*, Peñaflo, abogado de Montesinos y políticamente influyente, es otro violador de niñas, que destroza a Mercedes, la nieta del antiguo activista del APRA. Viendo las noticias con su abuelo, Mercedes ve al abogado detenido en el aeropuerto, intentado huir del país, y grita: «¡Ése es el que me violó!» Al final de la película, Mercedes toca la flauta en el escenario medio derruido en el que interpreta una orquesta juvenil; su abuelo amputado mira desde el público. Está claro que todos han estado implicados en la confabulación, los subterfugios y las negativas que han permitido florecer al régimen de Fujimori-Montesinos. Quizá por esa razón, *Ojos que no ven* haya tenido una recepción ambigua en Perú<sup>6</sup>.

### *Visiones periféricas*

El contexto de la narrativa peruana es la condición fundamental de la obra de Lombardi, pero sus películas no pueden reducirse a los relatos que cuenta. El director adapta los argumentos literarios a su propia visión cinematográfica, y los integra en una totalidad visual que combina los múltiples paisajes sociales de Perú. Su cine ofrece un documento extraordinario de las imágenes y sonidos rápidamente cambiantes del país, y un archivo nacional único del habla cotidiana. Su relación con las primeras novelas de Vargas Llosa, una de sus principales influencias, es instructiva. Además de adaptar *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*, Lombardi se basó claramente en *Conversación en la Catedral* para la construcción de *Ojos que no ven*; el episodio de la ruleta rusa que aparece en *La boca del lobo* se inspira en un capítulo de *La casa verde* de Vargas Llosa.

Pero la visión de Lombardi difiere de la del novelista. La ficción narrativa de Vargas Llosa avanza casi siempre de las duras realidades sociales a las

---

<sup>6</sup> La película más reciente de Lombardi, *Mariposa negra*, 2006, adaptación de *Grandes miradas*, del gran novelista peruano Alonso Cueto, se centra en otro asesinato de Montesinos.

compensaciones de la imaginación literaria o erótica. Por contraste, los personajes de Lombardi se ven obligados a salir de sus ilusiones para encontrarse con una realidad sombría y sin paliativos, sin manera de salir de sus desgracias. El suicidio, por lo tanto, es uno de sus motivos recurrentes, y los cementerios ocupan un lugar destacado en sus películas. En todas ellas hay un patrón: las ilusiones destruidas por la realidad. Lombardi puede presentar los problemas sociales más extremos con asombrosa originalidad y claridad, pero invariablemente deja en el público la sensación de que las cuestiones no se han resuelto. En su secuencia final típica, los personajes se alejan de una situación indeciblemente lúgubre hacia lo desconocido.

Vargas Llosa ha hablado de las presiones de la novela latinoamericana para forjar nuevas formas, nuevas técnicas, mientras lucha por reinventar «una sociedad en movimiento». Algunas de las mismas formas están en juego en la obra de Lombardi. Las enormes discrepancias de la existencia peruana contemporánea, su insondable corrupción política, el imparable estruendo de sus programas de televisión y radio, que regurgitan en parte su música y sus letras; en un país así, crear un cine nacional debe de ser una tarea improvisada, que se aferra a cualquier imagen disponible, en la prisa por mantenerse al corriente de sus realidades increíbles. En la obra de Francisco Lombardi, estos procedimientos obtienen un efecto memorable.