

Entrevistas

Mujer en el cine peruano: entrevista a la directora Ana Caridad Sánchez

Carla Daniela Rabelo Rodrigues¹

En la historia del cine peruano existen registros de mujeres que ejercieron funciones como dirección, guión, argumento o crítica, entre otras actividades. A principios del siglo XX, surgieron algunas pioneras como María Isabel Sánchez Concha, que escribió el guión de la segunda película de ficción hecha en el Perú, llamada *Del manicomio al matrimonio* (1913). También está Stefania de Nalecz Socha, nacida en Polonia, que fue la primera directora de ficción en el Perú, con el filme *Los abismos de la vida* (1929). En el ámbito de la crítica cinematográfica destaca la escritora María Wiese, que contribuyó en los años 20 a la revista *Amauta* (Delgado, 2014), así como la escritora y destacada poeta Blanca Varela, quien escribió para la revista *Oiga* entre los años de 1962 y 1964 con un seudónimo de hombre: Cosme (Córdoba, 2016). Actualmente, la crítica de cine más destacada en Perú es la periodista y editora de Desistfilm, Mónica Delgado.

Estas mujeres y tantas otras –como la consagrada directora Nora de Izcue o realizadoras más contemporáneas como Claudia Llosa, Judith Vélez Aguirre o Melina León, además de actrices como Magaly Solier o sonidistas como Rosa María Oliart– abrieron camino para las siguientes generaciones de mujeres peruanas que trabajan en el cine. Como muestra de sus historias, presentamos a una de estas mujeres del cine peruano que contribuyen con su trayectoria y experiencia a la cinematografía peruana, y que recientemente ha estrenado su primer largometraje, *Deliciosa fruta seca* (2017), en donde relata los desafíos y prejuicios que una mujer mayor enfrenta en un país machista.

Ana Caridad Sánchez empezó su trabajo en el cine en los años 90 como guionista y asistente de dirección. Fue co-guionista de dos largometrajes dirigidos por Alberto ‘Chicho’ Durant, *Coraje* (1999) y *Doble Juego* (2004). Trabajó como asistente de dirección en *El Premio* (2009) y *Cuchillos en el cielo* (2013), del mismo director; fue coproductora del documental *State of fear* (2005), de Pamela Yates, que ha sido traducido a 47 idiomas y difundido en 154 países. Recibió el premio al proyecto documental en desarrollo *No soy burro, pero me aburro*, del Festival Cine Posible de Extremadura (España, 2011). En 2018, ganó el Concurso Nacional de Proyectos de Investigación sobre Cinematografía y Audiovisual ofrecido por el Ministerio de Cultura

¹ Universidade Federal do Pampa, Campus Jaguarão, Rua Conselheiro Diana, 650 - Kennedy, CEP 96300-000, Rio Grande do Sul, Brasil.

del Perú con el proyecto *La exhibición itinerante: Un modelo de negocio a partir de la experiencia del cine regional en el Perú*. Ana Caridad es docente universitaria, magister en comunicaciones (Pontificia Universidad Católica del Perú, PUCP), licenciada en comunicaciones (Universidad de Lima) y egresada de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, en Cuba, en la especialidad de guión. Además, se ha convertido en la representante de esta escuela en el Perú. Actualmente, se dedica a reunir a sus mejores alumnas (sólo mujeres) para realizar juntas proyectos de cine y audiovisual.

A pesar de su vasta experiencia, sólo recientemente ha podido dirigir su primer largometraje, *Deliciosa fruta seca* (2017), un título que presenta a Marialicia, una mujer de 60 años que tras quedar viuda comienza a hacer lo que siempre quiso (bailar marinera, escuchar música, usar colores fuertes) y a trabajar para mantenerse. Si bien ella empieza a tener su libertad después de la muerte de su esposo, en la sociedad peruana ni siquiera esto es plenamente posible para las mujeres en general, ya que existe una fuerte presión moral y religiosa sobre ellas. Por eso, a pesar de los problemas que se pueden apuntar en relación al estilo narrativo, a la construcción de los personajes y a las locaciones elegidas, esta película ya es importante sólo por existir y por presentar una temática subestimada en la historia del cine peruano. *Deliciosa fruta seca* es una aproximación a la libertad, sexualidad y autonomía económica femenina, y también una reflexión sobre los prejuicios y la sororidad.

Como muestra de su importancia, la película fue premiada en 2017 como mejor film en el Festival de Cinéma Péruvien de Paris y participó en la Muestra de Cine Peruana del Festival Viva Perú 2017, en México. En 2018, recibió también el premio del público de la Semaine Hispanique de Clermont-Ferrand, en Francia, en donde la intérprete Claudia Dammert, reconocida actriz peruana con larga trayectoria en el teatro y televisión que tuvo su primer rol protagónico en el cine, recibió también un homenaje especial meses antes de fallecer, en noviembre de ese mismo año. Un año antes, la película había recibido el Premio Nacional del Concurso de Post Producción de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), órgano vinculado al Ministerio de Cultura del Perú (MINCUL). *Deliciosa fruta seca* se destaca además por haber llenado las salas de cine allá en donde ha sido exhibida en el Perú, principalmente en la capital, Lima, síntoma de la existencia de espectadoras ávidas por conocer nuevas narrativas sobre mujeres que se atreven a recuperar su felicidad buscando experiencias que nunca antes habían vivido.

Más allá de la trayectoria de la directora peruana y del desarrollo de su primer largometraje, en el transcurso del diálogo fueron también discutidas otras cuestiones, como el trabajo de escribir guiones sobre mujeres, algunos elementos del machismo en el campo cinematográfico y las políticas públicas para el cine, especialmente las convocatorias y la situación de las mujeres directoras en el Perú.



Imagen 1: Claudia Dammert (actriz principal de *Deliciosa fruta seca*) y Ana Caridad Sánchez (directora) | © foto cedida por Ana Caridad Sánchez.

Carla Daniela Rabelo Rodrigues – Ana, cuéntame un poco sobre tu historia, formación y aproximación al cine.

Ana Claridade Sánchez – Yo nací en 1968, en Trujillo, una ciudad de la costa, al norte del Perú. Durante mi niñez, ahí sólo había una universidad nacional, que tenía examen de admisión cada dos años con muy pocas carreras universitarias. Mi familia éramos papá, mamá y cuatro hijas. Y yo siempre sabía que al acabar el colegio tendría que entrar en alguna universidad y no me quedaría en Trujillo. Siempre me gustó escribir, y como era muy rebelde, muy pataletuda [sic]... muy de dar la contra dentro de lo que se decía que había que hacer, mis padres encontraron en el teatro una manera de sublimar mi terquedad, mi capacidad para mentir [risas]. Cuando era niña, en Trujillo, nos dijeron “dibujen lo que van a ser de grandes”, y yo dibujé una mujer escribiendo. Entonces la profesora me dijo “¿tú qué quieres ser?, ¿profesora?” Y le dije “no, yo quiero ser escritora”. Y ella me dijo “no, pero eso no existe... las escritoras no existen, tienes que elegir ser profesora o algo parecido”. Yo le pregunté a mi papá y él me dijo “sí, existen las escritoras”. En esa época yo estaba muy niña, 9 o 10 años, estaba con la onda de la poesía, de declamar, de decir poemas... y me mostraron un poema de Juana de Ibarbourou, y comencé a decir “¡ah, sí!, ¡las mujeres también escriben!” Antes no tenía referentes dentro de los libros que te dejan en el colegio. ¿Qué mujeres puedes leer? Estamos hablando de los años 70, 80... Entonces fui descubriendo esa opción.

Luego, cuando me tengo que venir a Lima, no sabía muy bien qué carrera estudiar. El teatro no era una carrera universitaria. Tenía que estar en la universidad, y entonces es allí que encontramos la

carrera de comunicaciones, que era un poco lo que más se parecía a esto del teatro, la escritura y sublimar mi capacidad para mentir, inventar historias [risas]. En 1985 entré a estudiar comunicaciones en la Universidad de Lima, y allí descubro que también se puede hacer cine. Ya en la universidad, con ayuda del querido profesor Domingo Piga, empiezo a hacer los cursos de audiovisual. Entonces digo “yo quiero hacer cine”, y claro, al ver el curso de guión, al conocer la regla de la dramaturgia, al entender también que eso era algo que ya estaba sistematizado... Durante la época de los gobiernos militares acá en el Perú había muchas ferias de libros en el que traían muchos libros rusos, muchos cuentos para niños rusos, muchas obras de teatro; entonces, en mi casa, siempre se ha leído mucho. Era parte de la vida tener todas estas historias que uno va teniendo, pero claro, las lees como consumidora, para aprender, pero no sabes que eso también puede convertirse en algo. Vas al cine pero piensas que eso queda muy lejos, sobre todo si estás en provincia² y no participas activamente de estas cosas. En la Universidad de Lima, Domingo Piga enseñaba un taller de dirección de actores. Era un curso de octavo [semestre, cuarto año],³ pero yo sólo me doy cuenta de que había este curso cuando estaba en cuarto o quinto ciclo. Le pregunté a este profesor si podía escuchar la clase sin que me tocara todavía... En cuatro, quinto, sexto, séptimo... Cuando me tocó de verdad llevar el curso ya lo había llevado como cuatro veces. Él fue quien me dijo “tú te tienes que ir a Cuba, no puedes quedarte acá en el Perú”. De eso me fui a la Escuela de Cine y Televisión de Santo Antonio de los Baños. Del 92 al 94 estudié y me especialicé en guión, y después hice una serie de talleres, y ya comenzó la vida profesional.

Como guionista, lo primero que hice de regreso al Perú, en 94, fue buscar a Stefan Kaspar, un productor de cine importante, líder del Grupo Chasqui. Lo había conocido en un festival en Cuba, y él me dijo: “lo único que te puedo ofrecer es... hay un concurso para la cumbre de mujeres en Beijing [China], hay que hacer un corto”. Y luego: “inscríbete, están buscando una mujer que escriba un guión sobre mujeres y que dure 5 minutos”. Hice una propuesta que salió elegida. Para el 95 estábamos finalizando. Es un cortito, *Contra el viento*, y lo produjo Guarango Cine y Video, una ONG que estaba también a cargo de Stefan, muy chiquitita... Tito Cabellos es el productor: documentalista, bien jovencito; todos nosotros [estábamos] recién empezando. Hicimos el corto, quedó súper bien, y lo seleccionaron para la cumbre de Beijing. Nos felicitaron por lo que se había hecho y allí contacto con Chicho Durán, que también había sido mi profesor en Cuba, le muestro el corto y bueno, él ya me había dicho que estaba escribiendo sobre María Elena Moyano, que era justamente el personaje que había elegido para hacer el cortito... y me dice a ver si entraba como su asistente de guión. Claro, terminamos coescribiendo

² En el Perú la expresión ‘provincia’ se refiere, de modo general, a centros poblados alejados de la capital.

³ La enseñanza superior en el Perú contempla una duración de 5 años (10 semestres o ‘ciclos’), siendo los dos primeros años de formación general y los últimos de formación específica.

el guión entre los dos. Fueron bastantes años de trabajo, de hacer la investigación. Y a partir de allí es que ya... te podría decir que ya entro, entre una cosa y otra cosa, a trabajar en el cine.

¿En Cuba, con quiénes recuerdas haber estudiado?

Bueno, el más conocido es Gabriel García Márquez. No lo puedo poner atrás porque es el más conocido. Tuve también grandes profesores brasileros [sic] que son muy queridos para mí. Está Orlando Senna, que era el director de la escuela además. Gran amigo. Está Joaquim Assis. Estaba también Eric Nepomuceno. Estaba Cláudio MacDowell... dentro del grupo de brasileños. A nivel de producción, a quien quiero mucho, estaba Luiz Carlos Lacerda. Fue maravilloso... para hablarte del grupo brasilerero, que era un grupo fuerte, de gente muy querida todos ellos. Espero no olvidarme de alguno.... Jorge Fons, de México, también estuvo como uno de los profesores... Él hizo *El callejón de los milagros* (1995), la película en la que Salma Hayek se descubre como actriz. Todos los personajes que estaban eran súper importantes. El primer año que uno lleva es general, con varios autores, cineastas en general, muchos nombres. Lo bueno de los profesores es que todos son cineastas en actividad. No es que sean [solamente] profesores. No es gente que se dedica a enseñar cine. Estos son cineastas que le dedican un tiempo... un trabajo voluntario, por decir, a enseñar. Entonces, no son pedagogos, no saben enseñar muchas veces. Lo que saben es hacer películas. Y lo bueno es eso, que aprendes de ellos haciendo. Son nombres que están en actividad a nivel mundial, porque también hay muchos europeos que están allí [EICTV].

¿Y tus colegas, con quienes estudiabas, qué tipo de ambiente era ese?

Era muy interesante. En mi promoción éramos 22 o 25 personas. Había, por ejemplo que me acuerde, 4 colombianos, 4 chilenos, éramos 2 peruanas, yo y Rosa Sofía Rodríguez. Ella trabaja ahora en Ibermedia, se ha dedicado al trabajo administrativo, de políticas públicas. De la promoción, de los países más extraños había gente de Ghana, de Angola. De acá (Perú), de Chile, de Colombia, de Puerto Rico, de Haití, de República Dominicana, de España también había gente. La red de gente que uno conoce que hace cine está por todo el mundo. Dice la leyenda que en cada lugar que vayas por el mundo encontrarás a alguien que haya estudiado en la EICTV. Incluso ahora en algunos festivales hay siempre un grupo de egresados que se reúne, es como un espacio de reencuentro, de conexión, de saber que vienen de la misma 'madre'. Eso es lo bonito de esta escuela.

Egresaste de la EICTV en Cuba y tienes una carrera en el cine trabajando en diversas producciones de directores conocidos en Perú. Me gustaría saber, como mujer, ¿cómo fue esa trayectoria en

un escenario que valora bastante el rol masculino, el hombre en general?

Me formé en una escuela de cine bastante igualitaria. En mi promoción éramos la misma cantidad de estudiantes mujeres que la de hombres. Sin embargo, las mujeres sabíamos que teníamos que esforzarnos mucho más. Por ejemplo, las estudiantes de dirección de fotografía tenían que fortalecer sus músculos para poder llevar en hombros el peso de las antiguas cámaras cinematográficas. Siempre supimos que para sobrevivir en este oficio, debíamos demostrar fortaleza física y de espíritu. Durante mi desarrollo profesional y personal, me he mantenido siempre en guardia. Soy mamá de dos hermosos jóvenes pero, durante su primera infancia, sentía que la maternidad no iba con el trabajo cinematográfico. Mi esposo es productor cinematográfico y siempre hemos compartido las tareas domésticas, sin embargo, durante mucho tiempo luché conmigo misma para vencer la culpa de 'abandonar' a los niños durante las etapas de rodaje, de no asistir a la celebración escolar del Día de la Madre y de que mi esposo me reemplace en esos acontecimientos. He de confesar que algunas veces he suspendido algún trabajo con el pretexto de un supuesto compromiso profesional, cuando lo real era que estaba yendo a recoger a los niños del colegio o a atender una fiebre infantil. He conversado con otras mujeres cineastas de mi generación, y a casi todas nos ha ocurrido lo mismo: hemos escondido ante nuestro empleador las demandas que nos ocasiona criar niños pequeños y hemos tratado de demostrar que podemos participar de largas jornadas de escritura, rodaje o montaje sin ningún problema. Siempre atentas, con los ojos abiertos, con hartos de café en la taza y un poco de *make up* en la cara para que no se note nuestro cansancio. Siempre demostrando que podemos hacer lo mismo que los hombres, aunque para lograrlo debamos saltar muchas vallas. Además, viviendo en un país machista, una también aprende a sobrevivir. Por ejemplo, me ha sucedido, cuando he trabajado como productora o como asistente de dirección en rodajes en el interior del país, que he necesitado un asistente hombre para que se dirija a los hombres del poblado, porque en muchas zonas se resisten a obedecer indicaciones de una mujer... También quiero comentar sobre las jefaturas de área que ocupamos las mujeres en la cinematografía. Desde los años 2000 han aparecido más mujeres dirigiendo cine. Somos pocas, pero ahí estamos creciendo. La mayoría, en Lima. Unas pocas en el interior del país. La mayoría de mujeres trabajamos en producción, guión y dirección de arte. Sin embargo, aún ahora que los equipos tecnológicos son más livianos, conozco sólo una especialista dedicada al área de fotografía y una a la de sonido.

Después de Cuba, ¿qué otros lugares frecuentaste en busca de otros conocimientos, de experiencias?

He participado en diversos talleres. Cuando recién empecé participaba en muchos más talleres internacionales porque tenía más tiempo. He estado en Francia, en Brasil, en Ecuador, en Colombia, en

Chile, en diferentes laboratorios que se van dando de escritura de guión. A nivel universitario, hice una maestría en comunicaciones en la Universidad Católica del Perú. Estuve en un taller andino de guiones, que se realizó en Cuenca, en Ecuador. Parte del taller era la lectura del guión de *Deliciosa fruta seca* y aportó muchísimo al trabajo de escritura. Tuve como asesora a Laura Esquivel, que escribió *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992). Y a veces las personas me dicen “tu película tiene un aire a *Como agua para chocolate...*” Bueno, sí, porque ella me ayudó mucho, quizás la historia era un poco machista en algunos momentos porque uno [sic] vive el machismo sin darse cuenta. Lo inserto y de pronto, cuando alguien te hace ver, tú dices “oye, sí, tengo una actitud machista”. Ella, por ejemplo, me dijo: “dentro de la escritura del guión, ¿por qué Marialicia está pendiente solamente, si el amor no lo resuelve todo?”. Claro, yo también sé que el amor, o sea, el hombre, no lo va a resolver todo en la vida. Y [Esquivel] me dijo: “bueno, pero en la película no lo dices”. Es allí que pongo la línea dramática del negocio de pasteles de fruta seca, y descubro junto a ella que para encontrar la libertad tienes que tener una autonomía económica. Porque en la vida no se puede juzgar a la mujer que se deja maltratar, que te dice “lo hago por mis hijos”, no le puedes decir “libérate, libérate”. Eso no se hace, ¿sino después de qué vive? Hay que empoderarla. Ya luego comenzamos también a reflexionar, es decir, no puedes estar esperando que siempre las mujeres mayores... que el resto resuelva tus gastos económicos. A partir de allí es que pienso que la libertad implica también la responsabilidad, y si Marialicia se iba liberar es porque iba a asumir la libertad y la responsabilidad de lo que implica pagar sus gastos. Allí es que trabajo la línea que a veces queda como que un poco así... que a veces no ha quedado totalmente conectada, que es el trabajo de los pasteles de frutas secas, el negocio, que le da esta libertad de poder hacer lo que quiera. Eso lo aprendimos juntas. A partir de lo que ella me iba diciendo, de lo que trabajamos juntas. Ese fue el aporte. Ese taller fue muy bonito porque estaba ella, estaba Beatriz Novaro, una guionista que hizo una película emblemática en México, *Danzón* (María Novaro, 1991), y que tiene que ver con baile. También fue asesora de *Deliciosa fruta seca*. Le daba esto de que cómo íbamos a hacer para incorporar el baile dentro de la historia. Antes había mucho más baile, pero había que buscar una media para que también la gente cuando termine la película diga “¡ah, qué bonita la marinera, quizás me anime a bailar!”. En el Perú, lo que ha sucedido es que mucha gente te dice “yo, en verdad, siempre he querido bailar, y ahora sí lo voy a poder hacer porque me di cuenta que no era tan complicado”. De alguna manera vamos viendo como son los pasos sin que se llegue a decir “esto es una clase de marinera”, ¿no? Entonces, la marinera es como un elemento dramático en la historia.



Imagen 2: Marialicia bailando marinera (actriz Claudia Dammert) en la película *Deliciosa fruta seca* | © foto cedida por Ana Caridad Sánchez.

***Deliciosa fruta seca* presenta una mujer protagonista con algunas de las potencias que hoy queremos nosotras mismas ver en el cine en general. ¿Cómo es, para ti, escribir y filmar sobre mujeres?**

Hasta ahora, las historias que he escrito a modo personal tienen que ver conmigo, con mis pasiones, frustraciones, con mi manera de ver el mundo. Mis personajes son mujeres porque, si escribo una historia, lo hago a partir de mi ubicación como mujer en el mundo y de cómo lo percibo como tal. Me parece fundamental que las mujeres tengamos presencia en el cine nacional. Como autoras y como protagonistas de nuestro propio recorrido. Si revisamos la historia del cine peruano, encontraremos muy pocas películas protagonizadas por mujeres cuyo objetivo o meta no sea conseguir el amor y la protección de un hombre. Por eso, me siento orgullosa de haber co-escrito junto a Chicho Durant la película *Coraje*, que trata sobre María Elena Moyano, una heroína feminista de los años 90 que muere asesinada por Sendero Luminoso. Elegir personajes femeninos me lleva también a realizar una investigación profunda con personas similares al [personaje] que elijo construir. Cuando trabajé el guión de *Deliciosa fruta seca* conversé con muchas mujeres mayores de 60 años que habían enviudado y se enfrentaban a un nuevo comienzo. Descubrir sus deseos, sus temores... reír y conmoverme ante sus historias, me lleva a trabajar con respeto y cariño al personaje. El cine forma parte del imaginario de una sociedad, por eso es fundamental que las mujeres estemos representadas dentro de la pantalla, con personajes diversos, que luchan por vencer sus conflictos y logran diversos objetivos, no todos supeditados a la existencia del amor de un hombre.



Imagen 3: Los personajes Carlos (Hugo Vasquez) y Marialicia (Claudia Dammert), en la película *Deliciosa fruta seca* | © foto cedida por Ana Caridad Sánchez.

¿Cómo trabajaste en *Deliciosa fruta seca* los otros aspectos estéticos propios del lenguaje cinematográfico, que involucran la rutina de filmación, la elección de los sets de rodaje, la dirección de fotografía, de arte, el sonido, etc.?

Decidí hacer la película en Trujillo porque siempre me la imaginé allá. Aunque muchos acá en Lima me digan que soy limeña, yo me considero trujillana, soy de allí. Me parecía importante dar mi mirada sobre la ciudad. Dentro de los elementos con los que se trabajó, se trabajó con cosas muy caseras. El rodaje fue autofinanciado, no recibí apoyo de nadie; entonces, la casa grande de Marialicia, es la casa de mis papás. La casa chiquita de Marialicia es una partecita de la casa de playa de mis papás. El auto en el que se mueve Marialicia es el auto de mis papás. Al final, los recursos fueron bastante caseros. Los actores, casi todos utilizan su propia ropa. Los bailarines de marinera trajeron los vestuarios, y sí realizamos un diseño a nivel de dirección de arte y de propuesta con respecto a Marialicia, porque el personaje pasa desde los tonos oscuros hasta tonos mucho más claros, a nivel de vestuario, de la base que le colocamos en la piel y el pelo, que empieza con un moño muy pegado, y conforme va avanzando la historia, y en algunos momentos claves, pasamos del moño pegado al moño suelto, a la media cola, al pelo suelto y al despeine total. Teníamos sí una propuesta de recursos a nivel de lo que es el personaje. También, por ejemplo, a nivel de costo reducimos al máximo, porque en esas casas no tuve que pagar alquiler... y las dejamos como pudimos dejarlas, lo mejor que se pudo. Bueno, hasta ahora me siguen diciendo mis papás que faltan cosas [*risas*] que se perdieron en el camino, pero... ¡bueno!

Tuve la suerte de trabajar con un equipo técnico de primera calidad, que trabajaron por amistad, básicamente, por cariño. El productor general es mi esposo, o sea, no le quedó otra que estar... El director de fotografía es un amigo muy querido, con mucha experiencia en el cine; igual el jefe del área de sonido directo, y luego el jefe de la posproducción. La dirección de arte es también un chico que tiene bastante experiencia, y que es hijo también de uno de nuestros amigos ligados al cine. Uno de los ingredientes importantes que creo se siente en la historia es que hay un cariño y un compromiso del equipo de rodaje que se transmite siempre a través de los elementos, porque es una película hecha con poquísimo presupuesto y con el compromiso de todos ellos de estar en la película.

A nivel de iluminación, primero trabajamos la casita de Marialicia. Hay un contraluz, apenas ella llega, se sienta y abre ligeramente la ventana para ver el ruido que está fuera, y conforme avanza la historia esta misma casita se va llenando de luz. Esta era la idea. Tuvimos un problema económico con las luces, porque costaba muy caro llevarlas hasta Trujillo, pero se trató de ir abriendo las cortinas: conforme se iluminaba Marialicia, ir también iluminando el espacio. A nivel sonoro, trabajamos que en la casa grande nunca se escuchara música. ¿Por qué? Porque ahí no hay vida. Los colores eran más apagados: todo lo que podía tener la casa y tuviese colores vivos se sacó, se reconstruyó un decorado en función de lo que necesitábamos para dar ese tono frío de casa grande pero con pocas cosas que te dicen algo como que el alma está vacía, ¿no? Y en la casa chica, cuando ella llega, no hay nada, sólo unas cajas. Conforme la historia va avanzando incluso recibe una maceta con unas flores chiquitas, y estas flores, conforme ella va creciendo, va desarrollándose como persona, las flores también comienzan a florecer. Un poco jugar con eso y con la luz. En la casa chica sí hay música, sí hay caos. Podríamos decir que un caos alegre, como cuando se tiran harina, cuando juegan, contrastando con las primeras imágenes en las que ella, cuando habla la primera vez con la hija y con el yerno, decide irse. Ella está perfectamente sentada en la cocina, cortando de manera organizada las frutas secas, y con su asistente perfectamente con la cosita puesta, todo, es decir, en la casa tradicional todo muy recto, lo que corresponde, en donde tiene que ser. Vamos viendo también lo que es el arco dramático del personaje, su transformación, y luego ya la vamos a ver a ella con las manos en la masa, ella misma abriendo las cosas sin estas asistentes.

Otro personaje que me gusta mucho es Cheri, su amiga principal, y decidí convertirla en un personaje que no pisara el piso, que siempre esté en auto, o siempre está sentada. Es la gran parte de las mujeres de la clase acomodada en el Perú. Yo pensé que era Trujillo, pero luego me di cuenta de que acá en Lima son iguales, no caminan, no pisan el piso y siempre están en auto, no tienen un contacto con la realidad. Y hay una escena, cuando está ya con todas las ventas, en la que también está sentada, es como estar en una isla, el no querer salir de su burbuja, de su estar. Siempre sale protegida por el carro. Esto de que subes las lunas para que nadie te mire, te

toque, para no ensuciarte. Es un poco lo que Marialicia era antes, porque es su amiga. Así es que ella era. Luego la vemos más bien a ella parada, caminando, acercándose y diciéndole “yo estoy...”, o sea “no sabes lo increíble que es acá afuera”. O sea, “no sabes lo que hay acá y lo feliz que puedes ser”. Y la otra permanece en lo suyo, en no romper su esquema. Y lo de la falda de Marialicia, el cambio de falda de negro a turquesa [...]; iba a ser a fucsia, pero ahí no salió la falda como pensamos (*risas*), pero era eso, el cambio.



Imagen 4: La actriz Claudia Dammert en la película *Deliciosa fruta seca* | © foto cedida por Ana Caridad Sánchez.

¿Además de *Como agua para chocolate*, hubo influencias específicas de otros filmes en *Deliciosa fruta seca*?

Bueno, vimos junto con el director de fotografía, Juan Durán, las películas de Carlos Saura. Yo quería ser así un poco como en *Carmen* (1983), con todos los personajes ensayando y todos con colores, y las ves a ellas que ensayan el flamenco frente al espejo. O sea, veíamos cómo eran las películas de Carlos Saura, queríamos hacer algo así. Claro, no teníamos esos presupuestos. Pero lo intentamos como referencia, porque nos parecía bonito el dar esa vida que tenía que tener la academia [de marinera] a través de los colores. Por ejemplo, les pedimos a las chicas que cuando llevasen sus faldas no llevasen faldas negras, porque queríamos que todas las faldas fuesen de color, al igual que las camisetas que tuviesen puestas. Entonces, sí, vi varias veces las películas de Carlos Saura...

¿Alguna película de referencia cuya historia se centre en una mujer mayor?

Vi, ya cuando estaba casi por terminar, una de [Rainer Werner] Fassbinder, *Todos nos llamamos Ali* (*Angst essen Seele auf*, 1974). La protagonista es una mujer alemana mayor que se encuentra con un

migrante, un árabe, lo acoge en su casa y no le cuenta a sus amigas que tiene una relación con él. Es interesante. Vi una película norteamericana, *Harold and Maude* (Hal Ashby, 1971), la historia de un romance de una mujer de casi 80 con un chico de 17, y que en la primera escena el chico se cuelga [ahorca] en la sala de su casa, y pasa su mamá y lo mira y le dice “¡ay, qué pesado...!” [risas], y se va, y a partir de allí se ve que es un chico que está intentando suicidarse todo el tiempo y que encuentra a esta señora mayor con la que empieza una aventura alucinante. Son historias que me sirvieron para ver esta relación, y fue una de las dudas: ¿qué edad tiene ella y qué edad tiene él? ¿Voy a querer que parezca la abuela y el nieto? ¿La madre y el hijo? ¿O dos personas? Porque yo sí quería que ella fuese mayor y él menor. La primera vez que escribí el guión todo el mundo me pidió que ella tuviera 40. Con 40 era más fácil de conseguir auspicios, los auspiciadores querían que tuviese 40, y en la historia ella tenía 80.

Es el problema del mercado de las películas, que oprime nuevas historias como esta. Antes desea insistir en las mismas recetas, en el mismo sistema dramático y sus normas...

Claro, y qué resulta más atractivo. Yo quería que [ella] tuviese 80, pero lo que me hizo cambiar y bajarle la edad y llegar hasta 60 y más fue cuando comencé a ver cómo bailaban marinera las mujeres de 80. Esto me llevaría a abordar otros temas que ya no eran de la película, porque obviamente tienes otra serie de dificultades físicas para bailar. Te duelen las rodillas, vas a bailar a un ritmo mucho más lento, y aparte Marialicia no era un personaje que llevase bailando desde los 15 años, ni una deportista. Era un ama de casa, una persona que no se había movido. Con 80 años no va a comenzar a bailar de pronto. Tendría que ser una bailarina de toda la vida para bailar bien a los 80. Entonces, que tenga 60 y más, busca hacer creíble la historia. Busca un punto medio. Claro, tampoco les gustó a los posibles auspiciadores, de 60, pero era el momento que creo yo que podía bailar sin tener ese tipo de achaques que no venían a la historia, que era el empezar...

Hay un debate en el Perú sobre los jurados de las convocatorias de la DAFO⁴, sobre quién hace las críticas de cine y sobre la representación de las mujeres en esos espacios del campo cinematográfico. ¿Cómo fue la repercusión entre los hombres, en los medios de prensa locales, sobre *Deliciosa fruta seca*?

Voy a hacer un ejercicio, para no hablar mal de nadie [risas]. Para mí ha sido muy difícil... Cuando le presenté el guión a la DAFO, ya sabía que la pregunta sería “pero, ¿por qué una historia así?, ¿a quién le importa?” O sea, la historia de una señora de clase media, que vive como cualquier mujer, o sea, ¿cuál es el problema? No entendían la historia... Cuando gano por producción es porque en el jurado hay mujeres, porque acá los jurados son siempre hombres, aunque digan

⁴ Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura del Perú.

que hay un sorteo, no sé, pero salen siempre hombres. Ahora ya van saliendo más mujeres, pero antes eran más hombres. Te invito a que busques críticas de cine [peruano]... La mayoría de críticos son hombres. Mónica Delgado fue la única que me pidió ver la película como crítica de cine. Nadie más me ha pedido. Luego me entrevistó un chico de un medio de comunicación, me sentí muy cómoda, le agradecí, y luego Mónica hace una comparación de las preguntas que me hizo este periodista y las que le hizo al director de *Retablo* (Álvaro Delgado Aparicio, 2017). A mí me pregunta si me tiño el pelo (Palacios, 2019). Si la película *Retablo* aborda el tema de la homosexualidad, ¿por qué no le preguntó a su director si era gay, y a mí si me preguntó si me tiño las canas? ¿Qué tiene que ver? Y yo respondí... es que a veces uno lo tiene tan internalizado. Tantas veces te preguntan sobre tu apariencia en tu vida. Es un tema que te dicen “oye, amárrate el pelo... suéltatelo... estás gorda... estás flaca”, que ya asumes que todo el mundo te lo pregunte. Yo sí he sentido que no me han invitado al programa de cine de Ricardo Bedoya. Y los críticos de cine no han escrito sobre la película. No sé por qué no han escrito. Yo esperaba que me diesen duro. Que yo sepa, me han ignorado. ¿Cómo es ese vals?... “Odio quiero más que indiferencia”⁵ [risas].

La mujer en el Perú todavía es víctima de mucho machismo que está presente en los hombres y en las mujeres también. Lo que vive la protagonista de *Deliciosa fruta seca*, con todos diciéndole que era demasiado vieja para tales cosas (enamorarse, etc.) es muy común en el cotidiano de Lima. En este sentido, tu película me parece deliciosamente libertaria. ¿Cómo fue la reacción del público en Lima y en las otras ciudades peruanas?

Elegir como personaje protagónico a una mujer mayor de 60 años, nos ocasionó problemas desde la búsqueda del financiamiento. Los posibles auspiciadores pedían que la protagonista tuviese máximo 40 años. Ahora que la película ya está terminada, todavía nos es difícil conseguir un distribuidor que invierta en nosotros, la razón principal es que “una vieja no trae público”. Sin embargo, el público responde de manera diferente a lo prejuizado. Estrenamos la película en el Festival de Cinéma Péruvien de París. Todas las funciones a sala llena, con un público que aplaudía de pie por varios minutos. Las personas regresaban a la siguiente función, llevando a sus madres, a sus amigas. En todos los lugares donde la hemos presentado, Alemania, México, Francia y Perú/Lima, se nos han acercado personas a decirnos: “¿cómo te enteraste de mi historia?”; “esa es la historia de mi madre / hermana / amiga”; “tengo que empezar a bailar, me acabo de dar cuenta de que nunca es tarde”. En febrero de este año [2019], hemos presentado *Deliciosa fruta seca* dentro de un ciclo de cine peruano en el CCPUCP [Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú]: hemos tenido cuatro presentaciones a sala llena. La gente ríe, se divierte y llora con la película. Ha sido entusiastamente recibir los abrazos de mujeres que se acercan a agradecer por narrar la historia

⁵ Frase de la canción “Ódiame”, de Julio Jaramillo.

de una mujer mayor, por hacerlas creer en ellas mismas, por sentirse orgullosas de sus arrugas, de sus canas, y de atreverse a darse otra oportunidad. Aunque todavía no hemos logrado el ansiado estreno comercial en el Perú, estoy segura que *Deliciosa fruta seca* se ha convertido ya en una experiencia especial en la vida de muchas personas.

Como cineasta con experiencia, incluso trabajando al lado de grandes nombres del cine peruano como Alberto Chicho Durant, ¿cómo ves el feminismo y principalmente el protagonismo de las mujeres en la historia del cine peruano?

Para hacernos una idea, sobre la situación de las mujeres directoras, podemos revisar los 23 estrenos comerciales del 2018 en el Perú. Podemos ver que tenemos apenas una película y media dirigidas por mujeres: *No me digas solterona*, dirigida por Ani Alva, y *Soltera Codiciada* con la co-dirección de Joanna Lombardi. Esto, frente a 21 películas dirigidas por hombres. Es curioso ver que las dos películas que han logrado estreno comercial en el 2018 en donde participan mujeres en la dirección tienen la soltería como temática similar. Seguimos con películas donde los personajes femeninos mantienen roles estereotipados: princesa, prostituta, bruja o hada madrina. Hace falta una transformación en los contenidos, en las mentes y en los públicos. Las historias escritas y dirigidas por mujeres no sólo deben tener como paradigma el matrimonio o lograr el amor de un hombre. Necesitamos revolucionar como gremio, como personas y como artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrow, Sarah. 2005. Images of Peru: A National Cinema in Crisis. *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*, 39-58.
- Bedoya, Ricardo. 2009. *El cine sonoro en el Perú*. Fondo editorial Universidad de Lima.
- Bedoya, Ricardo. 2013. *El cine silente en el Perú*. Fondo editorial Universidad de Lima.
- Carbone, Giancarlo. 2007. *El cine en el Perú, 1950-1972: testimonios*. Universidad de Lima.
- Córdova Verónica, Lourdes Elizabeth. 2016. *El trabajo crítico cinematográfico de Blanca Varela en la revista Oiga*. Monografía presentada a Facultad de Ciencias de la Comunicación Social Escuela Profesional de Periodismo: Universidad Jaime Bausate y Mesa.
- Delgado Chumpitazi, Mónica Grisell. 2014. *Sensibilidades en torno al cinematógrafo y los inicios de la crítica de cine en el Perú: el caso de María Wiesse*. Tesis para título profesional de licenciada en

Comunicación Social: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/UNMSM.

Frías, Isaac León. 2013. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima, Fondo editorial.

Núñez Gorriti, Violeta. 1990. *Pitas y alambre: la época de oro del cine peruano 1936-1950*.

Palacios, Mijail. 2019. “Ana Caridad Sánchez, cineasta: ‘Se asume que quien envejece ya no sirve’”. *Perú21*. <https://peru21.pe/cultura/ana-caridad-sanchez-asume-envejece-sirve-488995-noticia/> (acesso em 16-I-2020)

Rodrigues, Carla Daniela Rabelo (2018). *‘Cine peruano hecho por mujeres’: trajetórias e ausências em políticas públicas*. Goiânia: Anais SOCINE 2018 - ST Mulheres no cinema e audiovisual.