

# “En la cultura latinoamericana es urgente darle valor a lo nuestro”

## Entrevista a Richard Peña

Lorena Bordigoni\*



Richard Peña presentando la función de *Límite* (Mário Peixoto, 1930) en *Toute la mémoire du monde*, 2019 Foto: © Thierry Stefanopoulos, para la Cinemateca Francesa

**¿E**n qué lugar del mundo una película silente latinoamericana se exhibe con música en vivo y a sala casi llena un día de semana por la tarde? Pues este año eso pasó en París, más precisamente en uno de los paraísos de los cinéfilos, el festival internacional de cine restaurado *Toute la mémoire du monde* organizado por la Cinemateca Francesa. En esta edición Richard Peña fue invitado a programar una retrospectiva de cine mudo latinoamericano, sobre la cual

conversamos informalmente una tarde en el recientemente restaurado edificio de la Fundación Seydoux Pathé.

## El festival

En los últimos años crecieron y se multiplicaron los eventos sobre cine clásico, cine mudo y restaurado: aparecieron nuevas iniciativas como la reciente Maratón del Cine Clásico de Budapest (organizada por el Archivo Nacional del Cine Húngaro) o la Muestra Internacional Arcadia (organizada por la UNAM en México) y aparecieron nuevas secciones en festivales de larga data (Venecia Classics en 2012, Berlinale Classics en 2013). Los eventos que ya existían (Cannes Classics, Il Cinema Ritrovato en Bolonia, el Festival de Cine Mudo de San Francisco, las Giornate de Pordenone) vieron crecer exponencialmente la cantidad de funciones, títulos y asistentes. El festival *Toute la mémoire du monde* –nombre tomado de un documental de Alain Resnais de 1956 sobre la Biblioteca Nacional de Francia—<sup>1</sup> nació en 2011 con la intención de dar un lugar específico a los trabajos de restauración en el flujo de la programación, aplicando una perspectiva curatorial propia. Pero también surgió en la coyuntura del llamado *roll out* digital: el momento en que la distribución de películas migró hacia la tecnología digital, reduciéndose drásticamente la producción de material filmico, lo que llevó a la crisis y al cierre a la mayoría de los laboratorios de procesamiento de película para cine.<sup>2</sup> En este contexto se volvió necesario no solo exhibir las películas restauradas sino también reflexionar sobre qué significa restaurar películas y cómo se llevan a cabo los proyectos de restauración. En 2011, la Cinemateca organiza un primer coloquio titulado “Revolución digital: ¿y si el cine perdiera la memoria?” enfocado en los desafíos técnicos y económicos de dicha revolución digital. En 2012 se presentó la primera edición del festival con una jornada de estudios similar a la de 2011, con varios invitados internacionales y un total de cuarenta y cuatro películas (principalmente europeas y estadounidenses, con una pequeña sección sobre Australia) exhibidas en las tres salas de la Cinemateca. Siete

---

<sup>1</sup> El film puede verse en <https://chrismarker.org/chris-marker-2/toute-la-memoire-du-monde/>.

<sup>2</sup> FOSSATI, Giovanna. *Del grano al píxel, Cine y archivos en transición*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2019.

años después, la última edición del festival (marzo 2019) contó con la proyección de unos ciento once títulos en más de nueve salas repartidas por la ciudad y algunas funciones especiales replicadas en cines de las afueras.

En 2016, a los coloquios técnicos, se suma una jornada sobre la relación entre las cinematecas, las películas y los públicos: la llamada “Escuela de Invierno de Programación de Films”. Programar y exhibir cine clásico y cine restaurado en ese contexto de transición y nuevos modos de consumo no volvería a ser igual y las instituciones se ven forzadas a repensar el vínculo con sus públicos. Los festivales, retrospectivas y otros eventos, la forma y el contexto en que se presenta la programación y la experiencia que se propone se vuelven cada vez más importantes. Por dar un ejemplo, en *Toute la mémoire du monde*, todas y cada una de las funciones de cine silente tienen acompañamiento musical en vivo, por lo general un pianista de la clase de improvisación de Jean-François Zygel. Pero en la función de cierre, esponsorada por *Red Bull*, se combina un clásico convocante del período silente (Buster Keaton, Chaplin, entre otros) con un músico emergente de la escena electrónica local. La intención es clara: que el público que sigue al músico descubra una película y que el público cinéfilo descubra artistas que quizás no conocía, viviendo ambos, al mismo tiempo, una experiencia renovada sobre un elemento ya conocido.

### La retrospectiva

Richard Peña fue invitado a exponer (en la mencionada Escuela de Invierno) sobre su experiencia al frente de la Film Society of Lincoln Center, donde programaba cine independiente norteamericano y *world cinema* para el público neoyorquino. Además programó y presentó personalmente una retrospectiva de ocho títulos de la era silente de América Latina con películas provenientes de Brasil, México, Cuba, Uruguay y Chile<sup>3</sup> El ciclo incluyó temas y tonos diversos, así como restauraciones de

---

<sup>3</sup> Se proyectaron en el ciclo los films *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919); *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1923); *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925); *El tren fantasma* (Gabriel García

diferente tipo y nivel, incluyendo dos proyecciones en fílmico en 35mm. En la función de gala de la retrospectiva se exhibió la brasileña *Límite* (1930), primera y última película de Mario Peixoto, una perla rara cercana a lo experimental, que supo quedar en el olvido durante unos 40 años hasta su redescubrimiento allá por la década de 1970. *Limite* fue uno de los últimos títulos seleccionados por la Film Foundation de Martin Scorsese y su impactante restauración implicó la colaboración de varios actores internacionales que incluyeron a la Cinemateca Brasileira, a la Cineteca di Bologna, a *L'Immagine Ritrovata*, al *World Cinema Project*, al Archivo Mario Peixoto y a Saulo Pereira de Mello y Walter Salles. La sala Georges Franju, segunda en capacidad de la Cinemateca, agotó rápidamente las entradas un miércoles por la noche.



Fotograma de *Limite* (Mário Peixoto, 1930).

---

Moreno, 1927); *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927), *Braza dormida* (Humberto Mauro, 1928); *São Paulo, sinfonia da metropole* (Adalberto Kemeny et Rudolph Rex Lustig, 1929); *La virgen de la caridad*, (Ramon Peon, 1930) y *Limite* (Mário Peixoto, 1930). El programa completo del festival puede consultarse en: <https://www.cinematheque.fr/cycle/toute-la-memoire-du-monde-2019-510.html>.

**Lorena Bordigoni: ¿Cómo surgió la idea de esta retrospectiva?**

**Richard Peña:** Como se sabe yo doy clases sobre cine latinoamericano, es mi área de especialización en la universidad. Cuando la gente habla de cine latinoamericano de los años '60, del Cinema Novo, del Cine Cubano, de Solanas, Getino, etc. habla de ellos como si fueran un único movimiento, pero la verdad es que ellos no se conocían entre sí. Se conocieron recién en Europa porque las películas brasileñas no se veían en Argentina, ni las chilenas en Brasil, etc. A mí esa simplificación siempre me molestó un poco. Sin embargo, cuando uno mira el cine latinoamericano del período silente hay muchas semejanzas y eso es muy interesante. Hay muchas cosas que unen a las películas mudas de América Latina y quizás estas conexiones tengan que ver con las condiciones artesanales de producción en todos esos países. Pensé que esto era muy interesante y que casi nadie lo había trabajado. La Cinemateca Francesa ya me había invitado a organizar una muestra que se llamó *The American Fringe*<sup>4</sup> sobre cine norteamericano independiente de muy bajo presupuesto, así que, como ya conocía al equipo, les propuse esta idea para *Toute la mémoire du monde* y les gustó.

**LB: ¿Fue una iniciativa suya, entonces?, ¿Cómo fue la construcción del programa?**

**RP:** Sí. Yo ya conocía todas las películas, salvo una que vi especialmente para el ciclo. *Limite*, por ejemplo, la vi por primera vez hace muchos años, en 1974. Para este ciclo me pareció interesante verlas todas juntas, ver una película chilena, seguida de una colombiana, una uruguaya y otra brasileña y así. Tengo que agradecer mucho a la gente de la Cinemateca por haber aceptado mi idea, pese a que al principio tenían un poco de miedo sobre la cuestión de la accesibilidad del material. Es verdad que algunas de las películas que yo tenía en mente al final no se pudieron conseguir, pero gracias a la red de la FIAF, la Cinemateca logró gestionar los préstamos en los archivos. Con México, por ejemplo, fue muy fácil porque son muy organizados. Pero la verdad, para cada película del programa, hay una historia sobre lo que costó conseguirla.

---

<sup>4</sup> Véase: <https://www.cinematheque.fr/cycle/american-fringe-saison-3-468.html>.

**LB:** Hace poco escuché a Jan-Christopher Horak hablar de la “serendipia patrimonial”. Es un concepto que me resultó interesante y me generó algunas preguntas. Hay tantos objetos culturales del pasado que sobreviven (o que se pierden) por cuestiones totalmente azarosas: su supervivencia o su grado de conservación no tiene relación con la importancia que tenían en su momento. Esto en el caso del cine es muy visible, ciertas películas que se conservaron eran mucho menos importantes que otras que no lograron sobrevivir. Y esto tiene un gran impacto a la hora de escribir la historia del cine. Me pregunto cómo se enfrenta este problema al armar una retrospectiva.

**RP:** Es un problema sin solución. Lo ideal siempre sería “conservar absolutamente todo” y esto es imposible, lo sabemos, por la limitación de los recursos. Siempre se vuelve inevitable hacer una selección.

En el caso del cine mudo, para todos los países, a mí me parece muy importante mostrar que hay una Historia, porque eso todavía tenemos que probarlo. Cuando se lee la historia de los años ‘60, por ejemplo, del Cinema Novo, ellos prácticamente afirmaban que habían sido los primeros realizadores de Brasil. Y no era así, ya había una historia del cine bastante larga, con muchas películas.

Pienso que sobre todo América Latina tiene que valorar su historia. Sí, hubo varias iniciativas de crear un cine nacional propio. Algunas salieron mejor que otras, pero tuvimos esto. Es importante reconocer todo ese esfuerzo hecho por la gente en el pasado y tener cierto orgullo nacional. Por más que no todas las películas sean obras maestras, ellas son la prueba de que este deseo de una cinematografía local ya existía. Esto también es un mensaje para los jóvenes que a veces piensan que no pueden hacer nada porque no tienen los recursos: que miren una película como *El Húsar de la muerte* y vean cómo con muy poco pueden hacerse películas muy ambiciosas. En la cultura latinoamericana es urgente darle valor a lo nuestro. Porque son sociedades donde siempre todo lo bueno era importado, entonces ¿qué valor puede tener una película de estas frente a las grandes producciones norteamericanas, francesas o rusas? Es un problema de la mentalidad neo-colonialista contra la cual hay que luchar.



Richard Peña en el festival *Toute la mémoire du monde*, 2019. Foto: © Thierry Stefanopoulos, para la Cinemateca Francesa

**LB: ¿Cómo describiría su relación con América Latina?**

**RP:** Yo nací en Nueva York, mi madre es española y mi padre puertorriqueño. Yo siempre me sentí muy identificado con Puerto Rico, pero era complejo porque estaba la cuestión racial. Me sentía puertorriqueño, pero yo soy blanco y eso imponía cierta distancia. La primera vez que fui a Brasil, en 1972, entendí que se puede ser latinoamericano y parecer japonés. Me sentí tan bien-

venido, sentí que formaba parte de esta gran cultura. Brasil tiene mucho en común con Puerto Rico, fueron fundados casi al mismo tiempo y ambos surgieron de la combinación de la cultura africana con la cultura barroca ibérica, al igual que Cuba. Son herencias diferentes de las de México o Argentina.

**LB: Hoy por la mañana escuchamos al director de la Cinemateca de la ciudad de Luxemburgo, Claude Bertemes, presentar su proyecto *Crazy Cinematographer*<sup>5</sup> y habló**

<sup>5</sup> Para más información sobre el proyecto *Crazy Cinematographer* se puede ver aquí uno de sus programas (<https://www.cwb.fr/media/cwb/dpcrazy.pdf>) y consultar las publicaciones de los propios organizadores como BERTEMES, Claude y Nicole Dahlen. "The art of crazy programming: documentation of Crazy cinematographe programmes, 2007 to 2010". En: Loiperdinger, Martin (ed.), *Early cinema today: the art of programming and live performance*. New Barnet, Hertfordshire: John Libbey, 2011,

**de la *gentrificación del cine mudo*. Hace cien años el cine silente era un fenómeno intensamente popular, de muy bajo costo y estrechamente ligado a la vida de las clases bajas. Mientras que hoy está más relacionado con el *glamour* de los festivales, un contexto muy alejado del original. A mí me resultó polémico ¿qué le pareció a usted?**

**RP:** Es un poco exagerado. Creo que podríamos compararlo con la ópera. En 1900 había casi 100 compañías de ópera, solo en Nueva York. Era un fenómeno popular, iban los inmigrantes italianos y españoles, entre otros. Ahora existen solo dos compañías de ópera y los espectáculos son súper caros, apenas la élite puede ir. Eso no significa que la ópera haya cambiado, lo que cambió fueron los gustos de la gente. Tanto para la ópera como para el cine mudo yo creo que existe un público mucho más grande que el que efectivamente asiste con frecuencia, hay mucha más gente que podría disfrutarlo. Pero además del precio hay una barrera cultural para el acceso a ciertos consumos culturales. A muchas personas entrar a lugares prestigiosos como el Lincoln Center o a la Cinemateca Francesa les resultan ajeno y lejano. Por eso es tan importante incluir el cine y los lenguajes visuales desde la educación primaria.

En la ópera este fenómeno es mucho más acentuado, pero yo creo que el cine en general sigue siendo un fenómeno popular. Por ejemplo, yo soy profesor en la Universidad, dirigí el Lincoln Center y también tengo un programa de televisión. Muchas veces me pasa que la gente se me acerca y me dice “no me gustó para nada la película que programó la semana pasada”. Eso no se atreverían a hacerlo con un curador de arte moderno. A mí me encanta que la gente todavía pueda decirme esas cosas porque significa que este cine todavía tiene una raíz democrática.

**LB: ¿Cómo está funcionando la retrospectiva?**

**RP:** Yo estoy sorprendido por la cantidad de público. El equipo de la Cinemateca me había advertido, que no me sintiera mal si no venían más de seis o siete personas por función. Ayer tuvimos casi cuarenta y cinco personas para la función de *São Paulo*, *Sinfonia da Metrópole* y para *Limite* la sala quedó llena. Y eso es por las películas, pero también por la forma en que son presentadas: si estos mismos títulos fueran



proyectados en la Cinemateca aisladamente, uno por uno, no alcanzaría el mismo impacto que ver todos estos films juntos.

**LB: ¿Tienen planes de volver a mostrar la retrospectiva?**

**RP:** Pues, no estaba en nuestros planes pero ahora que está armada y que funcionó podríamos enviarla a otros lados. Al principio parecía un proyecto tan raro que pensaban que nadie más iba a quererlo. Son películas muy poco conocidas, así que la Cinemateca tuvo mucho coraje de llevarlo a cabo. Pero estaría bien, el responsable de la Cinemateca Húngara mostró interés, por ejemplo.

*Agradecemos la colaboración de Pauline de Raymond y Emmanuel Boleve en esta entrevista.*

**Referencias bibliográficas**

BERTEMES, Claude y Nicole Dahlen. “The art of crazy programming: documentation of Crazy cinematographe programmes, 2007 to 2010”. En Loiperdinger, Martin (ed.). *Early cinema today: the art of programming and live performance* New Barnet, Hertfordshire: John Libbey, 2011.

FOSSATI, Giovanna. *Del grano al píxel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2019.

---

**Para citar este artículo:**

BORDIGONI, Lorena, “En la cultura latinoamericana es urgente darle valor a lo nuestro’. Entrevista a Richard Peña”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 309-317. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/248>> [Acceso dd.mm.aaaa]

---

\* **Lorena Bordigoni** es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Master en Gestión de Patrimonio Audiovisual por el Instituto Nacional del Audiovisual (Bry sur Marne, Francia). Trabaja desde 2013 en diferentes proyectos sobre archivos, preservación y restauración de películas entre Buenos Aires, París y Lisboa. E-mail: [lorena.bordigoni@gmail.com](mailto:lorena.bordigoni@gmail.com).