

“El cine y la historia se entrelazan”

Entrevista a Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo del Archivo Peruano de Imagen y Sonido

Carla Chinski*



Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo, directores del Archivo Peruano de Imagen y Sonido. Foto Gentileza Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo.

El Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) se dedica a la conservación del cine peruano producido a partir de 1910. Dirigido por Mario Lucioni (director e investigador), Armando Luque (tesorero y videasta) e Irela Núñez del Pozo (crítica y restauradora), se especializa en la conservación de material cinematográfico, la consultoría y la preservación, principalmente en formato 35 mm.

A lo largo de su historia y conformación, el archivo ha trabajado en conjunto con instituciones como la Biblioteca Nacional del Perú para la catalogación de su colección de nitratos; y ha recibido, además, el apoyo de instituciones como la International Federation of Film Archives (FIAF) o Ibermedia.

El ARCHI es un archivo multiforme, autogestionado, y sustentado en parte por sus propios fundadores. Esto ha llevado, por un lado, a cierta libertad de decisión respecto de qué se preserva y qué se busca; pero, por el otro, también supuso una dependencia de fondos privados—es decir, no estatales—para suplir la ausencia de una política pública sistemática para la conformación, entre otras cosas, de una filмотeca nacional. En línea con lo mencionado, el interés por el ver el cine peruano temprano, al menos a nivel institucional, parece provenir más del ámbito internacional que del local. La reciente proyección de algunas de sus películas más importantes como *Bajo el sol de Loreto* (Antonio Wong Rengifo, 1936) o *Captura del bandolero Andrés Ramos* (Francisco Diumenjo, 1933) en el prestigioso festival *Le Giornate del Cinema Muto* en Pordenone, Italia, es un ejemplo de ello.

El ARCHI funciona también como un archivo provisional en donde los cineastas depositan sus películas. Como explica Katherine Díaz Cervantes,¹ en Perú prevalece la necesidad de establecer un archivo cinematográfico nacional. Las instituciones estatales como la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), más que fomentar la cinematografía nacional, presentan trabas burocráticas para, por ejemplo, acceder a financiamiento. Otras cinematecas, como la de la Pontificia Universidad Católica de Perú, no se enfocan estrictamente en la cinematografía nacional como sí lo hace ARCHI.

Lucioni y Nuñez del Pozo afirman que este acervo no está orientado a salvaguardar el cine extranjero ya que otras instituciones peruanas llenan ese papel. El cine hecho en

¹ DÍAZ CERVANTES, Katherine. *El Archivo Audiovisual Nacional: Espacio de memoria e identidad*, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2014. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5532> [Acceso: 26 de noviembre de 2025]

el Perú es su objetivo. Y es que el Perú no cuenta con ningún archivo filmico estatal y, justamente, para llenar ese vacío es que nace el Archivo Peruano de Imagen y Sonido.

Carla Chinski: Aunque he leído algo al respecto, me gustaría que me cuenten cómo nació el ARCHI.

Mario Lucioni: El archivo nace un poco obligado. José Tamayo Herrera, que había sido profesor mío de historia, fue nombrado director de la Biblioteca Nacional del Perú. Nosotros ya conocíamos la existencia del archivo de noticieros de nitrato que conserva la Biblioteca, unos 2.000 rollos que estaban sin catalogar. Nos propusimos como voluntarios para catalogar el material y Tamayo aceptó, pero nos dijo que teníamos que convertirnos en una ONG para poder trabajar con la Biblioteca. Entonces, junto con Armando Luque, un amigo de la universidad, e Irela, que estaba trabajando como periodista cultural en el diario *El Peruano*, formamos el Archivo Peruano de Imagen y Sonido. Lo inscribimos, hicimos un convenio con la Biblioteca Nacional y empezamos a trabajar en la catalogación.

Irela Núñez del Pozo: En esa época, nuestra prioridad era rescatar los nitratos porque tenían peligro de perderse para siempre. Yo, en otros archivos, ya había visto la suerte que habían corrido algunas películas: rollos que se dividían entre hermanos y cada uno los perdía por su cuenta, o simplemente se descomponían. Nos encontrábamos ya sea con nitratos o con acetatos en muy mal estado (porque siendo de la época muda eran de diacetato, que se seca de una manera terrible, la base se pone opaca). Eran salvatajes de urgencia. Habíamos trabajado antes en *El Refugio*, una revista universitaria de cine, haciendo críticas y notas históricas. También recopilamos datos para eventuales historias del cine que iba a hacer la Universidad de Lima, revisando periódicos desde 1892. Como no había ninguna película rescatada, solo fotos de publicidad, hice una propuesta a la universidad para hacer una exposición sobre lo que quedaba de las películas mudas en la prensa. En esa época todo era analógico, fotoquímico: tomaba las fotos, las revelaba con los químicos e hicimos la muestra en la Universidad de Lima y en la Pontificia Universidad Católica.



Lata con uno de los noticieros conservados en el ARCHI. Foto Gentileza Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo.

Después, mientras trabajaba en el periódico haciendo críticas de cine, comencé a entrevistar a los pioneros. También había trabajado en la Filmoteca de Lima y en la colección privada de Mario Paredes Cueva, un empresario que tenía un archivo en el Matadero de Yerbateros. En mis horas libres iba a explorarlo y analicé una película muda y noticieros en 35mm, en nitrato. Fue una experiencia totalmente diferente, ya que en la

Filmoteca trabajaba principalmente con acetatos extranjeros en 16mm, mientras que éstas eran películas peruanas, de ficción, en nitrato 35mm, filmadas por Amauta Films a fines de los años 30 y noticieros de los 50. Entre ellas estaba *Yo perdí mi corazón en Lima* (Alberto Santana, 1933), que en ese momento se consideraba la última película muda realizada en Perú.

En realidad, los tres teníamos esas ansias por salvar las películas. Pasábamos bastante por librerías de viejo y, a veces, encontrábamos películas y las comprábamos para salvarlas, porque no veíamos entusiasmo en otros centros. Cuando la ley 26370 del ministro Carlos Boloña cerró los incentivos al cine, los laboratorios que trabajaban en locales alquilados tuvieron que devolverlos. Tenían todo este material que, o lo botaban o lo vendían. Los pioneros del cine me pidieron que hiciera notas para que pudieran vender sus películas y yo les dije que les compraba el material. A partir de eso, ya con un trabajo más estable en la Universidad de Lima, pude pagar las cuotas de las colecciones que fui adquiriendo, como las de Eduardo Tellería y Telecine.

CC: Entiendo que es un archivo que nace del *rescate*, por una falta de políticas públicas y de un marco legal adecuado. Específicamente, ¿cómo ha sido la política de preservación audiovisual en Perú en los últimos años y cuál creen que ha sido el aporte del archivo?

ML: Mayormente no ha habido una política de preservación. Es uno de los pocos países de América Latina que no tienen verdaderamente un archivo estatal. La Fimoteca de la Pontificia Universidad Católica es privada y funciona económicamente gracias a que proyecta películas. Por otro lado, estamos nosotros, que no tenemos ningún financiamiento público prácticamente. En los últimos años, ha habido algo, pero no es una cosa orgánica. Lo que existe en el Perú es la DAFO (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios), que otorga estímulos económicos, incluyendo fondos para la preservación. Gracias a eso, algunos de los cortos y películas de los años 80, como los largometrajes de Francisco Lombardi, están siendo restaurados. Es prácticamente lo único que hay.

INDP: Sí, pero los montos son insuficientes. Me parece que es un 10% de lo que debiera darse para una restauración verdadera. Entonces, lo que logran es que los proyectos ganadores, que pueden ser diez cada año, se unan para reducir gastos y con este presupuesto magrísimo consigan siempre el mismo laboratorio y el mismo flujo de trabajo. No es el ideal, porque cada película necesita un tipo especial de tratamiento. Esto no permite mayor profundidad ni investigación. Muchos son los productores que presentan ellos mismos sus propias producciones y muchas veces la restauración parte de copias de exhibición en vez de negativos.

CC: Se me ocurre que hay un ecosistema que no llega a buen término, porque no solamente el poco financiamiento afecta la preservación, sino también las investigaciones. A mí, por ejemplo, me costó muchísimo encontrar información sobre cine silente peruano.

INDP: Sí, dices muy bien. Hay poquísima investigación sobre los directores, los actores, no se sabe nada. Así no se puede comenzar a buscar el material. Casi nada de

lo que tenemos existía en los libros, en las historias de cine. Ni como noticiero, ni como ficción, ni como propuesta experimental.

CC: En este sentido me interesaba el rol que han tenido que cumplir instituciones como la FIAF o Ibermedia para suplir estas carencias. ¿Cómo ha sido su experiencia con estas instituciones?

INDP: Excelente. Con la FIAF, por ejemplo, ellos lanzaron el The Reel Emergency Project. Dio la casualidad que me dijeron que existía este proyecto y presenté la propuesta. Desde la fundación del archivo, los primeros cinco años estuvimos buscando películas mudas..

En una de esas búsquedas, una ex distribuidora de cine, María Isabel Noltt, me regaló unas películas. Eran rollos que tenía en el suelo que me parecieron nitratos: *Captura del bandolero Andrés Ramos* (1933) del director argentino Francisco Diumenjo, *Grandes Maniobras de la Escuela Militar de Chorrillos* (1910) y la *Revista Excelsior de actualidades Peruanas* de 1926.

También, por casualidad, un amigo del colegio resultó ser nieto de Guillermo Garland, el camarógrafo de *La Perricholi* (Enzo Longhi, 1928), la película más prestigiosa del cine mudo peruano. En la misma casa familiar, en la que vivían desde el siglo XVII, encontraron un rollo. Era una comedia, una *home movie* con miembros de la familia, pero era una masa única. El rollo merecía ser salvado, así que lo presentamos al proyecto de la FIAF y lo aceptaron. El que se ofreció a realizar el trabajo fue Paolo Cherchi Usai, de la George Eastman House, y ellos, a través de Haghefilm, restauraron el material. Después, la familia encontró otro rollo y también lo aceptaron. Se presentó en Pordenone y en el congreso de la FIAF en Hanoi.

Con Ibermedia también fue una experiencia excelente. Ellos aceptaron el proyecto y escogimos el mejor laboratorio para las necesidades de la película. No era simplemente copiar el negativo; había un defecto de cámara que hacía que la imagen saltara en algunas tomas. La mayor parte de la película se hizo directamente en

35mm, pero las secciones con el defecto de cámara se escanearon, se estabilizaron y luego se volvieron a transferir a película.

CC: ¿Qué es el cine peruano para ustedes y de qué manera un archivo como el suyo puede ayudar a definir una identidad nacional en el cine?

ML: Yo creo que es un poco difícil, por una cuestión de cantidades. El cine peruano, al final, es un poco lo que la gente imagina que es, en base a lo que logra ver. Y lo que se logra ver del cine mudo o de los primeros años del sonoro es muy poco, no da para construirse una idea. Ahí creo que nuestro archivo, siendo tan pequeño, es poco lo que puede hacer. A nivel personal, para mí el cine peruano es ese cine que me ofrece esas imágenes y relaciones sociales que no voy a encontrar en el cine de ninguna otra parte.

CC: Me gustaría saber también tu perspectiva: ¿de qué manera la labor archivística puede ayudar a construir esa narrativa?

INDP: Desde el archivo se puede llegar a la verdad de las películas tal cual son. Restaurar es un acto de devolver la verdad a la película, no lo que dice la crítica o la historia a veces interpretando las corrientes, sino cada película en sí.

El cine peruano me devuelve a la historia del Perú, es el único vínculo que tenemos con los primeros años del siglo XX. Es una época que no viví y me parece muy sugestiva por su composición social, racial, la interacción entre la gente, cosas que conocía a través de mis abuelos. Algunas de estas películas tienen éxito en transmitir eso, como las de música criolla, el modo de hacer comedia, los rincones de Lima. Me devuelven esa imagen de un Perú que se perdió hace mucho tiempo. Igual, las restauraciones actuales de películas de hace solo 20 años ya muestran un Perú que no existe.

También me interesa el hecho de la creación, cómo a través de toma por toma, corte a corte, el director va construyendo la película. Eso se puede ver en el archivo, las dudas que ha tenido al cortar, porque a veces encuentras reparaciones en la parte del sonido.

CC: ¿Cómo son actualmente sus proyectos de difusión? ¿Tienen proyecciones a nivel local?

INDP: Quisiéramos, pero no. A veces nos piden clips de las películas para usarlos en documentales. Hemos presentado films en el festival de Tampere en Finlandia y en Pordenone. Como vivimos en Italia, le propusimos informalmente a la embajada hacer una semana de cine. Además, lo difundimos generalmente por YouTube, tenemos un canal donde publicamos algunas de las restauraciones o fragmentos.

De lo que tenemos en Italia, que es principalmente cine extranjero filmado en Perú, películas familiares o documentales, calculo que la mitad está digitalizada. De lo que tenemos en Perú —noticieros, comerciales de televisión, cortos de la ley 19327—, casi nada está digitalizado.

Hubo una experiencia en los años 90 de propalar por cable los noticieros. En principio debían ser 100 rollos que preparamos y el canal transfirió a Betacam SP. La gente llamaba todo el día, buscaban al papá, al abuelo, a un papá que nunca habían conocido. Y entonces eso alimenta, si ellos te contestan, se inicia un diálogo y uno comienza a pensar en otras cosas.

ML: El hecho de vivir en Italia y no en el Perú un poco corta las posibilidades de difusión, limitándonos a los canales de YouTube y Vimeo.

CC: ¿Más o menos cuánto está digitalizado del acervo?

INDP: Ah, de lo que tenemos, si decimos todo, será un 5% o menos.

CC: Me quedé pensando en la relación con lo digital. ¿Cómo es el vínculo del archivo con la tecnología digital y cuál es su política de digitalización?

INDP: Para nosotros, la película tiene que ser preservada en su forma original, en 35mm. Pero si disponemos de diferentes fuentes y el material está muy encogido, como en el caso de *Excursión a la montaña de los miembros del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo* (Guillermo Garland, 1929), hay que recurrir a lo digital para salvarlo. También es una forma de interpretar lo que el director quería para su

película. El digital ayuda bastante a tratar de interpretar la intención del director, no para añadir otra dimensión, sino para acercarse a la original.

CC: ¿Y cómo se genera esa traducción entre el soporte físico y el digital? ¿Es un desafío interpretar lo que el director hubiera querido?

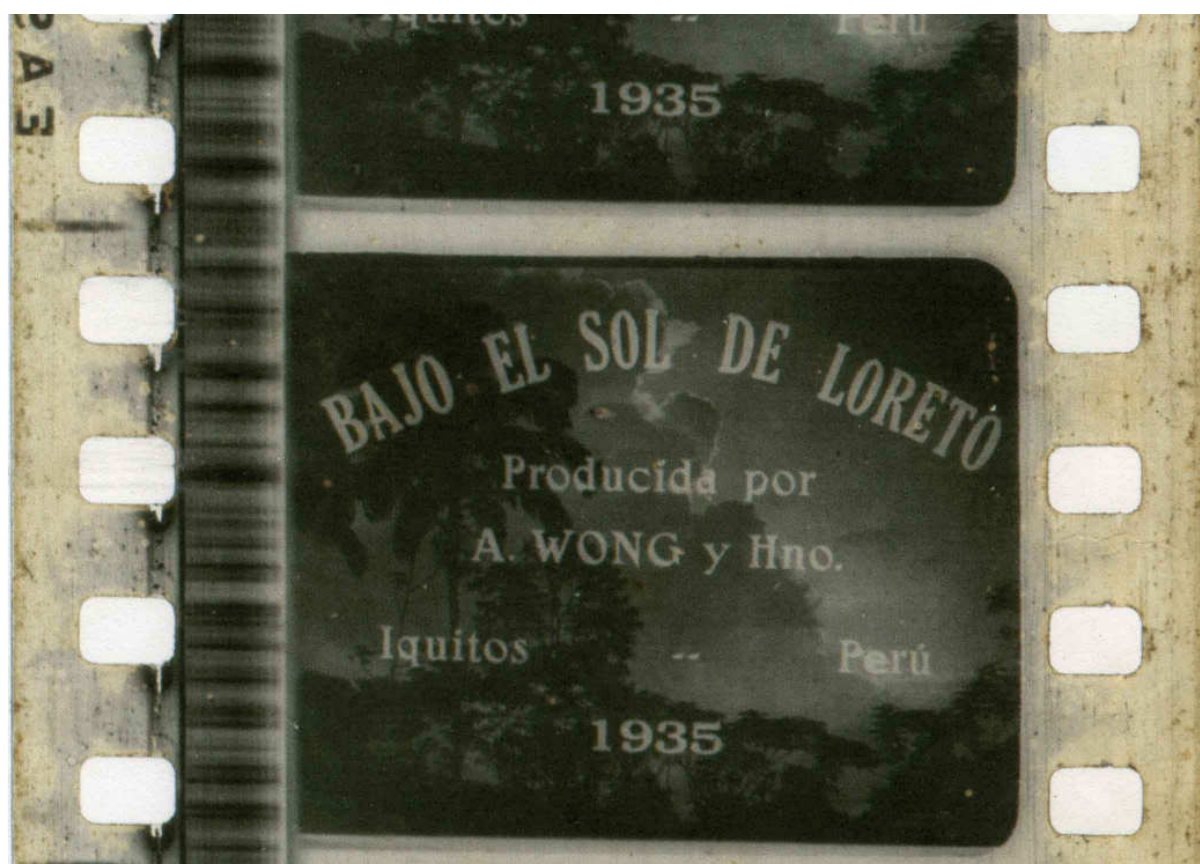
INDP: Ah, sí, totalmente.

CC: Me llamó la atención que también coleccionan dispositivos, como linternas mágicas. ¿De dónde nace ese interés por la tecnología?

INDP: No sé, siempre me ha gustado la tecnología. De hecho, comencé estudiando física en la universidad. Me acuerdo que de chiquita, cuando descubrí el cine, preguntaba cómo se hacía y me decían: "es una máquina, tú filmas y ya está la película". Pero cuando vi películas como *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) o *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942), les dije: "No, ustedes me han mentado. Esas películas no pueden haber salido de una máquina, tiene que haberlas hecho alguien". Luego vi *Avaricia* (Erich von Stroheim, 1924), mi primera película muda, y fue un descubrimiento. Me quedé prendada de eso.

CC: Mencionaron que tuvieron que reconstruir una película basándose en notas y que a veces deben "interpretar" la intención del director. ¿Podrían profundizar en ese desafío? ¿Cómo se enfrentan a los vacíos de información y qué rol juega la investigación para darle sentido a un material fragmentado?

INDP: El digital ayuda bastante a tratar de interpretar lo que quiso hacer el director, Una de las críticas recurrentes en la historia del cine en el Perú era que las imágenes eran "globulosas, ectoplasmáticas", que no se entendía nada. Nosotros tuvimos muchas polémicas con críticos e historiadores de esa época porque, a través de estos trabajos, demostramos cómo eran realmente las películas. En el caso de *Bajo el sol de Loreto*, la película estaba totalmente descompuesta, excepto el título. Pero el bisnieto [del realizador] tenía el álbum de la abuela, con una descripción de la película bastante completa. A partir de eso hicimos la edición de la película. Primero tratamos de salvarla, escanearla y de ahí hicimos la edición.



Fotograma con los títulos de *Bajo el sol de Loreto* (Antonio Wong Rengifo, 1936)

A veces la investigación es difícil. Por ejemplo, con la *Revista Excelsior de actualidades Peruanas*, nos costó mucho buscar porque no existía la productora, pero había algunos datos, como que "la reina del carnaval" era una chica de la alta sociedad que aparecía en el noticiero. Con *Bajo el sol de Loreto* también investigamos mucho, porque una de las tribus que aparece, los "temibles Aushiris", parece que no existía, fue una invención. Según el etnógrafo francés Jean-Pierre Chaumeil, fue para convalidar la colonización de la selva. Entonces, te das cuenta de cómo el cine y la historia se entrelazan.

Referencias bibliográficas

DÍAZ CERVANTES, Katherine. *El Archivo Audiovisual Nacional: Espacio de memoria e identidad*, Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad

de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2014. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5532> [Acceso: 26 de noviembre de 2025]

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/hs5ryel90>

Para citar este artículo:

CHINSKI, Carla. “El cine y la historia se entrelazan’. Entrevista a Mario Lucioni e Irela Núñez del Pozo del Archivo Peruano de Imagen y Sonido”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 11, diciembre de 2025, pp. 313-323. Disponible en: <<https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/523>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Carla Chinski** es Licenciada en Artes y Magíster en Gestión de la Innovación (Universidad de Buenos Aires). Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE), del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”. Ha publicado trabajos en revistas académicas y de divulgación sobre medios, tecnología y teoría e historia del cine, con foco en cine documental. Forma parte de LAIA (Laboratorio Abierto de Inteligencia Artificial) y fue editora de la *Revista Luthor*. E-mail: carla.chinski@gmail.com.