



► *Madeinusa.*

Cine y artes plásticas: EL CASO PERUANO

Javier Protzel

La variedad de películas que podemos encontrar en el cine peruano nos muestra una singular característica: su relativa independencia de otras artes. A pesar de que muchas veces ha encontrado inspiración en la literatura del mismo país, en las fotografías de su raza o en los diversos mitos y leyendas locales; casi siempre ha dejado de lado a las artes plásticas.

¿Cuál es la explicación de este fenómeno?

I

El escaso vínculo del cine peruano con otras artes nacionales y su aun menor interacción con estas es probablemente uno de sus rasgos característicos, a diferencia de otros países latinoamericanos, como México, Argentina, Cuba y Brasil. Es un asunto poco frecuentado en la crítica cultural, al cual se me ocurre abordar mediante dos preguntas. Por un lado, ¿a qué se debe esta 'autonomía' del cine peruano, particularmente con respecto a las artes plásticas?, y más allá de este país, ¿cuál será el futuro de este asunto? Basta revisar someramente la historia del cine peruano para constatar que son muy escasos aquellos largometrajes que dialogan con otras artes visuales o son influidos por estas.

Habría dos razones diferentes para explicarlo. Primero, el desarrollo de los campos artísticos en el Perú moderno, digamos desde la tercera década del siglo pasado fue muy exiguo, al haber primado una situación de dualismo y mínima comunicación entre las partes. Es cierto que en otros lugares de América Latina esto era similar –Guatemala y Bolivia entre ellos– aunque el Perú haya marcado una diferencia

por su desarrollo metropolitano y la occidentalización de sus élites. Como sabemos, había una mayoría oprimida y diversa, cultora de artes vernáculas tradicionales permeadas selectivamente por algunos elementos europeos a lo largo de cuatro siglos de coloniaje, y una minoría privilegiada, familiarizada con los patrones de consumo de espectáculos y artes provenientes de los países hegemónicos. En sus grandes líneas esta situación se prolongó hasta los años cincuenta, en que el heterogéneo cuerpo cultural del país fue encontrando algunos puntos de sutura al calor de las migraciones y de la educación. Salvo por el caso de Amauta Films, el desarrollo de la afición al cine se basó en contenidos importados, reproduciéndose entre los peruanos los gustos y modos narrativos de los Estados Unidos y otros centros productores. Corolario de esa ausencia de cine nacional para grandes audiencias fueron los rumbos divergentes seguidos por las artes tradicionales y la asimilación criolla del entretenimiento extranjero, mientras en otras regiones del mundo existía cierta continuidad entre las artes y narrativas populares y las elitarias, y a su vez la de estas con el cine. Dicho de otro modo, el siempre incipiente cine peruano ha carecido de fuentes pictóricas significativas de inspiración e influencia, aunque sí de las artes tradicionales. Con una sola y antigua excepción: el indigenismo.

II

Fue un grupo de artistas cusqueños el que en la década de 1950 sirvió de puente integrador entre las artes visuales señoriales, la narrativa oral quechua y la mirada antropológica hacia el acervo andino. Fotógrafos, cineastas y folcloristas de una nueva generación heredaron el interés por retratar al indígena de entonces para guardar testimonios de unas culturas vernáculas que ellos sentían amenazadas por la modernización. Se proponían defenderlas y exaltarlas, retomando el legado de grandes artistas predecesores como Juan Manuel Figueroa Aznar y Martín Chambi, cuyas imágenes siguen fascinando hasta a una cuarta generación de fotógrafos y cineastas. Luis Figueroa y Manuel Chambi, sus hijos, siguieron este derrotero, junto con otros, fotografiando y dirigiendo las películas de la 'Escuela del Cusco', bautizada así y elogiada por el historiador Georges Sadoul.

Con varios matices, esta orientación se mantuvo hasta la década de 1980, prolongando la longevidad del movimiento indigenista. Mirko Lauer ha diferenciado con razón entre un indigenismo político, propio de los movimientos campesino y estudiantil de la sierra sur, activo en las tres primeras décadas del siglo pasado hasta 1930, y el artístico, generador de obras pictóricas, coreográficas y literarias cuya influencia ha durado mucho más. Al ensalzar ciertas 'esencias' de lo indígena, portadoras de una fuerza 'telúrica' opuesta y superior a las del acervo hispánico dominante, los cultores de esta corriente tomaban partido por los campesinos oprimidos. No obstante, esos artistas e intelectuales eran mayoritariamente mestizos o blancos (Martín Chambi fue una excepción), algunos hijos de hacendados o bien pertenecientes a las clases medias o altas de las pequeñas ciudades. Tales fueron los casos de José Sabogal, quien en cierto modo inauguró el movimiento plástico con una exposición de sus pinturas en el

Cusco de 1919. Sería ocioso enumerar una lista de artistas visuales, escritores y músicos considerados indigenistas aunque sólo mencionando a José María Arguedas, Camilo Blas, Ciro Alegría, Daniel Alomías Robles, Camino Brent, López Albújar y Vinatea Reynoso bastará para entender la envergadura de este movimiento durante el siglo XX. Aunque algunos de los mejores artistas rechazaban este apelativo, a mediados del siglo pasado los temas, colores y formas de sus telas, los textos y partituras, ya estaban consagrados por su cariz indigenista, evocadores de cierta 'autenticidad' nacional que no dejaba de sentirse en los salones de la alta burguesía limeña, lo cual no impedía que en una ciudad frívola como Lima ese éxito quedase limitado a los entendidos. E irónicamente, la mayor parte de estas obras no estuvo al alcance de las mayorías populares, gracias a las prácticamente inexistentes políticas culturales del Estado.

III

¿Cómo no iba a tener una larga coda ese movimiento indigenista a través del cine? Décadas de creación sobre lienzo, piedra y película fotográfica, de música, cuento y novela, además de danza y lengua quechua viva, conducían casi naturalmente hacia imágenes en movimiento sonorizadas para dar a conocer la narrativa andina. Durante la década de 1970 y bajo protección estatal se difundieron cortos de Manuel Chambi y adaptaciones al largometraje de novelas importantes de Ciro Alegría y José María Arguedas como *Los perros hambrientos* (1976) y *Yawar Fiesta* (1982), dirigidas ambas por Luis Figueroa. Destaquemos que el filme más notable de este realizador (colaboraron con él Eugenio Nishiyama y César Villanueva) fue *Kukuli* (1960), adaptación de un mito pastoril, concebido a caballo entre la etnografía y la ficción, la demanda de reconocimiento cultural y la arcadia mítica quechuahablante. Las melodías andinas mestizas de la partitura del también cusqueño Armando Guevara Ochoa, incluidas seguramente para reforzar la atmósfera de grandeza y ternura sugeridas por el paisaje y el acervo cultural, contribuyen al contrario a deformar ese efecto por su estruendosa e interminable ejecución por una orquesta sinfónica más propia de Hollywood (o incluso de Mosfilm), en vez de transmitir alegorías de lo "telúrico". Esa costosa orquestación y su parentesco con la tradición operática y fílmica occidental, añadidos a los comentarios explicativos en *off* dichos en el pulcro castellano del escritor Sebastián Salazar Bondy ponían en evidencia los límites de un cine indigenista 'puro', lo cual no impide considerar a *Kukuli* como un emblema en la historia del cine peruano.

Casi dos décadas después de *Kukuli* se estrenó *Kuntur Wachana*, de Federico García Hurtado, seguida de *Laulico* y de *El caso Huayanay: testimonio de parte*, del mismo cineasta, en las cuales el esteticismo folclorista característico de los indigenistas le cedía el paso a otro sujeto social indígena, el de las luchas del movimiento campesino, dándole un giro semántico e ideológico. Ese distanciamiento con respecto al indigenismo se recargó aun más de tinte político posteriormente, cuando Marianne Eyde dirigió la *La vida es una sola* (1993), un relato trágico en torno a Sendero Luminoso y la descomposición del mundo campesino tradicional en el cual ya no hay ninguna idealización de la

simbólica indígena. Ya bien volteado el siglo, la influencia cinematográfica del indigenismo ha quedado disuelta. Así ocurre en el *Madeinusa* de Claudia Llosa, cuya temática andina está exenta de hagiografía indigenista y de toda esencialización del héroe vernáculo. Al contrario, se vale del humor y de la iconografía mestiza (santos de estuco, imágenes compuestas a manera de retablo) para hacer la crítica de un mundo comunitario que más acá de cualquier costumbrismo vive un encierro intolerable, sofocado entre la prohibición y el deseo de huir ‘afuera’, a la modernidad. Las adaptaciones regionales de mitos andinos se inspiran en el relato oral y no en las artes plásticas, pero sobre todo están ubicadas en el marco moderno de los espectadores a quienes las dirigen y no a un público ajeno como ocurrió a menudo en el cine indigenista.

IV

No encuentro influencia pictórica significativa en ninguna otra tendencia del cine peruano. La ‘autonomía’ del cine peruano con respecto a las artes plásticas se explica naturalmente por el escaso contacto existente entre ambos campos a lo largo de la corta historia de nuestra cinematografía, y específicamente por las diferencias entre los autores y los destinatarios a quienes se dirigen uno y otro producto. La plástica más reconocida ha sido apreciada generalmente por minorías con mucho poder adquisitivo y élites intelectuales, a falta de una adecuada exposición pública y por cierto, de un cultivo sistemático del arte en los colegios. En otros términos, por la ausencia secular de verdaderas políticas culturales. Además, existen pocos pintores peruanos que puedan servir de referentes a los cineastas, y no se trata del presunto hermetismo de sus obras, sino de preferencias temáticas. Al contrario, la producción filmica nacional de pretensiones artísticas generalmente narra historias ubicadas en algún acontecer actual, o bien se insertan directamente en ciertos géneros o son influidas por otras cinematografías, y a menudo se valen de recetas comerciales. Las ya incontables películas nacionales de autor que fracasaron por su escaso público debieron vérselas con espectadores acostumbrados a códigos y ritmos de lectura audiovisual de menor densidad: aquellos más frecuentados por la televisión y la publicidad. A mi parecer, todo ello es muestra de la poca consolidación de una cultura nacional. Hay pocos repertorios simbólicos realmente integradores, más allá de algunos géneros musicales (lo cual es discutible) y de campos culturales puestos mediáticamente de moda, como la gastronomía. Un drama nacional sin héroes ni relato.

“The grass is greener the other side of the fence” se dice en inglés para significar la inferioridad respecto a aquel vecino en quien percibimos siempre algo superior a lo nuestro. Pensando en la formación de la cultura nacional mexicana y recordando sus artes plásticas es inevitable hacer un parangón entre las telas de Rivera, Orozco o Siqueiros y los rostros del cine de hace medio siglo fotografiados por Gabriel Figueroa, cuyo sedimento nos llega hasta hoy en las películas de Carlos Reygadas. Los ejemplos pueden ir mucho más atrás: el expresionismo alemán combinó hace casi un siglo pintura, cine –además de otras artes– para presentar en imágenes las emociones y el sufrimiento de un mundo oprimido por el racionalismo moderno. La an-



De izq. a derecha: Escenas de *Madeinusa*, *Kuntur Wachana* y *Los perros hambrientos*.

gulación asimétrica, la perspectiva torcida y los efectos lumínicos de las películas de F.W. Murnau, Fritz Lang o Robert Wiene acentuaban el clima de pesadilla que contaban, mientras los colores intensos y la deformación de los cuerpos eran en cierto modo lo correspondiente en las acuarelas y óleos de E. L. Kirchner, Emil Nolde u Otto Dix. ¿Acaso los cuadros de Víctor Humareda y Carlos Enrique Polanco no nos han dado también algo equivalente en nuestra atribulada historia social, y presentado inigualmente los imaginarios urbanos modernos? Les dejo la respuesta a los críticos.

Lo que sí queda claro es que las influencias recíprocas entre cine y artes plásticas a menudo no conocen fronteras, aunque esto ocurre con éxito solo con artistas muy consolidados. Michelangelo Antonioni tomó prestada la sensibilidad al espacio vacío del pintor estadounidense Edward Hopper. Jim Jarmusch y David Lynch, compatriotas del pintor, también han tomado de referencia sus óleos. Y antes de rodar *El último tango en París* (1972), Bernardo Bertolucci iba a una exposición retrospectiva del irlandés Francis Bacon para inspirarse en sus óleos, que le darían las tonalidades de color que buscaba. En Rusia, el gran Mijail Sokurov, uno de los más grandes cineastas vivos, confesó en una entrevista que sus referentes están en las artes visuales de los siglos XVIII y XIX, como lo apreciamos en su documental *Robert. Schlastivaya zizhn* (*Hubert Robert, una vida afortunada*, 1999) dedicado a la obra de un pintor francés dieciochesco poco conocido.

¿Qué nos deparará el futuro? A juzgar por la explosión de la iconografía visual venida con la convergencia tecnológica, el cine y las artes plásticas van dejando de ser entidades separadas y eventualmente en contacto. Son dos elementos dentro de una gran diversidad y cadena de modos de producir y ver imágenes. Lo cual no necesariamente conduce a una mejor calidad, pues la sobreabundancia de recursos podría conducir al facilismo y a la frivolidad. Lo que más importa es que subsista una relación de diálogo recíproco y fecundo entre las artes que nutra el cambio de sensibilidad que ya vivimos actualmente. □