

# Los cazadores de la ley perdida

Christian WIENER F.

La realización cinematográfica en el Perú ha sido desde sus orígenes una empresa aventurera y las más de las veces incierta. Es verdad que hubo experiencias pioneras y románticas en la época del cine mudo, e incluso un ambicioso proyecto en los años 30 de establecer una productora estable y un cine de estudios tipo Hollywood o Churubusco, conocida como Amauta Filmes, que no logró prolongarse por múltiples razones, entre las cuales estuvo la carencia de un mínimo apoyo estatal y la carencia de distribución exterior, con los que sí contaba el cine mexicano o argentino de la época.

Posteriormente se promulgaron sendos dispositivos de apoyo al noticiero y luego al largometraje, que por sus imprecisiones se convirtieron más en mecanismos de corrupción y aprovechamiento personal que de impulso a una producción cinematográfica nacional. Habría que esperar hasta 1972, en plena efervescencia nacionalista y "revolucionaria" del Gobierno militar de Velasco, cuando se promulgó el Decreto Ley 19327, conocido también como Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica.

El decreto, pionero en muchos aspectos de otras legislaciones cinematográficas que se dictaron en esa década en América Latina, fue pergeñado por productores, cineastas y funcionarios estatales. Fue en ciertos aspectos, como señala Ricardo Bedoya, una ley de urgencia, pero no aislada, ya que formaba parte, a su vez, de un proyecto global y muy ambicioso del Gobierno militar de intervención en los medios de comunicación masiva, con la presencia de un Estado fuerte y promotor a sus espaldas, para impulsar la producción nacional y convertirla en vehículo educativo y de consolidación de una cultura nacional.

Como sucedió en otros lugares, los distribuidores extranjeros y en menor medida los exhibidores locales objetaron la Ley. Los primeros llegaron a traer directamente de Los Angeles, en su avión privado, a Mr. Jack Valenti, entonces vicepresidente (hoy presidente) de la Motion Pictures Association of America —el consorcio que reúne a todas las grandes productoras norteamericanas—, quien pese a (o tal vez por) sus esfuerzos y declaraciones altisonantes y provocadoras, no fue recibido por el general Velasco.

Sin embargo, el D.L. 19327 no aspiraba a controlar el mercado de la distribución y exhibición, ni a estatizar la industria cinematográfica, como en ese momento propiciaba en México el Gobierno de Echevarría, por la sencilla razón de que en nuestro país no existía industria. Sus propugnadores buscaban, como figuraba en los considerandos de la Ley, "promover el desarrollo industrial del país", impulsando la actividad privada en este sector para generar un mínimo soporte industrial, tanto técnico como productivo, que colocara a nuestro cine en el anhelado desarrollo y modernidad, vía la sustitución de importaciones que promovía el régimen.

Para ese fin se consagró la "exhibición obligatoria", que garantizaba que las películas peruanas de largo y cortometraje, calificadas por una Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI), pudieran acceder a las pantallas nacionales en condiciones de mínima equiparidad comercial a la producción internacional. A su vez, se estableció incentivos tributarios, que se dedujeron de una parte del impuesto que las municipalidades recaudaban de las entradas de cine.

Pero para impulsar una industria es indispensable que existan inversionistas dispuestos a arriesgar en esa aventura y un mercado que la sustente. Los inversionistas e industriales locales, como en otras áreas, brillaron por su ausencia, limitándose la producción a medianas y pequeñas empresas personales más o menos exitosas. A su vez, el mercado nacional, que como en casi todo el mundo está dominado por la producción extranjera, principalmente norteamericana, era reducido, y estaba constituido por unas 300 salas de exhibición cinematográficas en todo el país.

El sueño del desarrollo industrial se estrelló con un mercado en crisis, hiperinflación y creciente deterioro de la calidad y cantidad de las salas de cine (que sumaban menos de 200 en los años 90), agobiadas por múltiples flancos, como el control de precios, la carga tributaria y el acecho terrorista. Ello obligó a la gran mayoría de los productores de largometrajes a recurrir a la coproducción internacional bajo distintas modalidades para poder financiar sus proyectos. Una coyuntura feliz, a mitad de los 80, cuando la reactivación del consumo y

entradas subsidiadas se conjugó con películas de identificación popular y buena factura técnica, produciendo grandes éxitos de taquilla, hizo pensar a algunos que las producciones nacionales tenían asegurado al público local. Los resultados comerciales de otros filmes demostraron posteriormente que esta ecuación no era tan simple como se preveía.

En el caso del cortometraje, luego de una breve bonanza inicial aprovechada por más de un inescrupuloso, múltiples circunstancias económicas y de otra índole obligaron a que la gran mayoría de los cineastas peruanos terminara haciendo de la producción de cortometrajes no un tránsito al largo, sino la estación final de sus carreras, frustrándose el propósito de los legisladores de impulsar la capitalización de las empresas noveles vía la recaudación de los cortos.

Las contradicciones que dominaban al régimen militar se expresaron también en esta área. Se postulaba la necesidad de promover una "mentalidad crítica" en los espectadores, pero el organismo encargado de aplicar la Ley, la COPROCI, abrumadoramente conformada por burócratas sin ningún conocimiento de la actividad cinematográfica, en la práctica devino en elemento castrador, al castigar propuestas renovadoras e inconformistas y premiar con demasiada frecuencia el oportunismo encubierto por la retóricaseudopoética, el didactismo ejemplarizador o la pura sobonería patrioter.

No obstante esas limitaciones, la Ley tuvo una vigencia de 20 años, sobreviviendo a los erráticos Gobiernos de Belaunde y García, e impulsando casi de la nada toda la producción cinematográfica que actualmente existe en el Perú, y de peruanos en el extranjero. Es cierto que no se consolidó una base técnica competitiva con otros países del continente (laboratorios y equipos), pero sí se constituyó un sólido equipo artesanal de realizadores, técnicos y actores que han dado vida a más de 50 largometrajes y mil cortos, muchos de los cuales han ganado premios y reconocimientos en distintos certámenes internacionales.

## **DE NUEVO Y A ACOMODARSE**

En diciembre de 1992, y en medio de la virtual anomía del Estado y la sociedad, el Gobierno de facto de Fujimori y su ultraliberal ministro de Economía, Carlos Boloña, decidieron terminar con las últimas normas supérstitas del velasquismo, promulgando el Decreto Ley 25988 o la eufemísticamente denominada Ley de Racionalización del Sistema Tributario Nacional y de Eliminación de Privilegios y Sobre costos, que en su artículo 4, inciso g) deroga los artículos principales del D.L. 19327.

El aguinaldo navideño dejó a los cineastas sumidos en la más grave crisis de su historia, con cerca de dos millones de dólares invertidos por productores peruanos totalmente inmovilizados. Se inició entonces una intensa y dramática campaña demandando públicamente y en privado al Gobierno y al Congreso rectificar la derogatoria de la Ley de Cine. Las autoridades gubernamentales argumentaron por su parte que era imposible restablecer la legislación anterior porque estaba a contracorriente de la política económica neoliberal y de incentivo a la inversión extranjera.

El tira y afloja entre productores y Estado, que incluía también a exhibidores y principalmente a los distribuidores norteamericanos (que llegaron a movilizar al Embajador de Estados Unidos para tratar de impedir la dación de una nueva legislación cinematográfica) se resolvió luego que el Ejecutivo observó un primer proyecto del Congreso que, en lo sustancial, trataba de reponer los beneficios del D.L. 19327 con otros mecanismos, con la promulgación en octubre de 1994 de una nueva norma legal, la Ley 26370. Esta tomó como inspiración tanto la tesis de la "excepción cultural" esgrimida por los europeos durante las negociaciones del GATT, como la declaración de la UNESCO de 1992, que considera a las cinematografías locales como instrumento de conocimiento mutuo e intercambio cultural entre las naciones, dejando a cada Estado la tarea de encontrar los medios para alcanzar este propósito.

El eje de esta Ley ya no es el cine como industria, sino como actividad cultural. En la autógrafa que acompaña al proyecto, el Jefe del Estado señala por primera vez en su Gobierno lo que a su juicio debería ser la política cultural del Estado en los tiempos del liberalismo, al afirmar que "una de las obligaciones del Estado es la de desarrollar, difundir y preservar la cultura con el propósito de afirmar la identidad cultural del país, sin buscar una retribución económica". Para ser coherente con lo anterior, el Ejecutivo plantea un abierto subsidio, consignando una partida presupuestal cercana al millón y medio de dólares anuales para la realización de concursos de proyectos y obras de largos y cortometrajes.

La propuesta gubernamental despertó comprensible suspicacia entre algunos cineastas formados en el régimen anterior, quienes criticaron que el proyecto no estableciera rotundamente el derecho de pantalla (derivando el arbitraje entre productores y exhibidores al INDECOPI), y temiendo que los concursos se convirtiesen en una velada forma de censura. Pero, a diferencia del D.L. 19327, esta vez el organismo encargado de aplicar la Ley, el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) está formado mayoritariamente por gente de la actividad cinematográfica, en una estructura corporativa, lo

que significa que en su buena o mala aplicación los cineastas tendremos una gran cuota de responsabilidad.

Esto no significa que no persistan dudas entre los que trabajan en el cine, que sólo podrán ser absueltas cuando la legislación se eche a andar. Lo más inquietante para los cineastas es saber si efectivamente la nueva legislación significará la reactivación del cine en el país. Nadie cree que el talento y la creatividad nacen por decreto, pero éste requiere de un marco mínimo que le garantice posibilidades de acción. La novedosa iniciativa de los concursos, que se inspira en experiencias similares en Francia, España, Alemania, Chile o Brasil, puede implicar una nueva y fructífera etapa para nuestra precaria cinematografía, ya que no sólo permitirá impulsar el trabajo de los contados realizadores y técnicos consagrados en nuestro medio, sino democratizar el acceso a los recursos económicos para la producción.

Pero, si antes fue el espejismo de que era posible constituir una industria ficticia y por decreto en un pequeño país tercermundista, ¿no estaremos cayendo ahora en el nuevo espejismo del mecenazgo cultural y desinteresado de un Estado sin política cultural y con otras urgencias presupuestarias?

Creemos, por eso, que lo que requiere con urgencia nuestro cine no es sólo una propuesta legal que concilie las indisolubles dimensiones culturales y comerciales del cine, sino una producción que no siga limitándose a nuestras fronteras, que se abra del estrecho mercado interno al reto de ganar el mercado exterior en un mundo cada vez más globalizado. Eso implica asumir creativamente los retos de las nuevas tecnologías en el campo de la producción y exhibición, y especialmente apostar a una agresiva política de comercialización de un cine sin complejo de culpa, con identidad propia, pero al alcance del auditorio mundial. Un reto sin duda difícil, pero que sirve para echar por fin las bases para una pequeña, pero constante actividad cinematográfica nacional que no dependa de los humores o malhumores de los gobiernos de turno.

*Lima, 8 de octubre de 1995*