

CINE PERUANO e INDEPENDENCIA

entrevista con

Emilio Bustamante⁸

Él es un crítico que siempre ha estado al tanto de los productos cinematográficos nacionales. Conoce muy bien la diversidad de directores y estilos que existen en el país. En la siguiente entrevista expone su punto de vista acerca de hasta qué grado se puede hablar de una independencia cinematográfica en el Perú.

José Carlos Cabrejo y Rodrigo Núñez Mas



Foto: Nexos.

Tomando en cuenta que la independencia es un término que en el caso del cine tiene varias perspectivas; en tu opinión, ¿cuáles podrían ser aplicables al contexto peruano?

Es relativo. Hay quienes dicen que todo el cine peruano es independiente porque no depende de las *majors*. Nuestro cine, en general, es marginal, dado que requiere esfuerzos de productoras independientes de las grandes cadenas para poder realizar sus películas; dentro de ello todo el cine peruano sería independiente.

Otros dicen que la independencia debería juzgarse en relación con el modo hegemónico de narración clásica; entonces, el cine independiente sería el cine moderno, que tiene su propio circuito de financiamiento y producción y no apunta tanto a la exhibición comercial.

Esto implicaría, asimismo, cierta dependencia de otros entes financieros y canales de distribución y de exhibición como son los festivales. Es más, hay quienes dicen que los financistas extranjeros intervienen en el guion, las propuestas o la aprobación de los temas. También ahí la independencia sería relativa. Hay cineastas peruanos que están apostando por este circuito, como Claudia Llosa o Héctor Gálvez, haciendo películas modernas, que se alejan del modo hegemónico del cine clásico norteamericano. Creo que dentro de uno o de otro circuito hay maneras de mantener cierta independencia creativa.

Por otro lado, también hay quienes dicen que el cine independiente es el que se aleja por completo de estos dos grandes circuitos, y sería un cine amateur, marginal o experimental. Pero el cine experimental, a escala mundial, también recibe financiamiento o apoyo del Estado o de grandes empresas. Gran parte del cine experimental norteamericano y canadiense recibe apoyo. En este caso depende del director o del autor mantener su independencia frente a estas entidades financiadoras, lograr ese apoyo para poder seguir trabajando y expresándose sin sacrificar su independencia creativa.

En el Perú hay un grupo de cineastas jóvenes que se desenvuelven todavía

al margen de los festivales o grandes cadenas de exhibición a nivel mundial. Diría que están en este grupo los cineastas urbanos que hacen largometrajes en digital, quienes se llaman a sí mismos “nuevo cine peruano” y ahora se llaman “nuevo cine independiente peruano”. En realidad no son los únicos independientes, pero está bien. Están los cortometrajistas que también son de diverso tipo; existen los que apuestan por el Conacine y los que no. Están los documentalistas. Hay algunos que trabajan claramente con las ONG haciendo documentales institucionales; pero hay otros que lo hacen de manera independiente, consiguiendo cierto apoyo para hacer documentales muy personales. Está el cine regional; incluso entre ellos hay quienes distinguen los trabajos que han hecho por encargo para una municipalidad, por ejemplo, de los trabajos que han hecho respondiendo a necesidades expresivas. En el ámbito de la producción son independientes, en el plano narrativo hay diversidad. Hay quienes buscan independizarse del modo hegemónico y quienes no.

Creo que este grupo de cineastas conforman el grueso del cine peruano pero, curiosamente, está al margen de las salas de exhibición comercial. Cuantitativamente ahí está el cine peruano, más allá de lo que se exhibe en la cartelera.

De hecho, el modelo hegemónico estadounidense es más válido para ese país porque responde a la cultura y los mecanismos propios del lugar. Pero, dejando de lado ese modelo, ¿existiría una suerte de “equivalente de Hollywood” en el Perú, con referencia, en ese sentido, a una independencia?

Es difícil porque el modelo de Hollywood se basa en la dramaturgia aristotélica, supone el cine de géneros y ciertas convenciones que comparten los productores con el público. Es un modelo hegemónico porque prácticamente es conocido y aceptado en todo el mundo. Los espectadores peruanos disfrutaban las películas de Hollywood porque conocen los códigos y muchos realizadores utilizan esos códigos para lograr un contacto fuerte con el público. Este modelo es al que nos

hemos acostumbrado. Tiene la hegemonía del cine en todos los países desde el fin de la Primera Guerra Mundial y el público se ha adaptado a él. Salvo en ciertas décadas en las que el cine moderno estuvo en auge, el modelo de Hollywood se ha mantenido sin competencia. El cine moderno tiene su auge a partir del neorrealismo, desde mediados

“El otro asunto es que el cine de Hollywood no solo tiene una gran acogida por haberse acostumbrado al público a sus fórmulas sino porque hay algo de este cine que sí empata con el gusto popular de manera más profunda y que probablemente tiene que ver con el género”.

de 1940 hasta la década de 1970; en 1980, Estados Unidos vuelve a retomar plenamente la hegemonía, que en realidad nunca dejó porque aun en su mejor momento el cine moderno no tuvo la distribución del cine de Hollywood.

Pero en esas décadas el público se acostumbró a otro tipo de cine. Recuerdo que alguna vez pasaron en televisión *8½* de Fellini y tuvo en Lima una gran audiencia entre jóvenes de colegio. Eran años en que las películas de Bergman perma-

necían en cartelera durante varias semanas, aunque no tenían gran taquilla. El cine norteamericano seguía siendo el preferido, pero las masas tampoco le hacían asco al otro tipo de cine. Eso se ha perdido en las últimas décadas, actualmente es muy difícil que una película que plantee un modo estilístico o narrativo diferente al hegemónico tenga una acogida masiva y sea entendida por un público numeroso. Este cine moderno se ha convertido en un cine de élite, lo cual trae consigo ciertos problemas porque finalmente el cine nació con pretensiones de ser un arte masivo y popular para crear un lenguaje universal. Entonces, al hacer un cine moderno hoy lamentablemente se está cayendo un poco en el autismo de las vanguardias.

El otro asunto es que el cine de Hollywood no solo tiene una gran acogida por haberse acostumbrado al público a sus fórmulas, sino porque hay algo de este cine que sí empata con el gusto popular de manera más profunda y que probablemente tiene que ver con el género. Los géneros tienen matrices muy antiguas que responden a ciertos deseos y temores que se pueden encontrar en muchas culturas y pueblos. Géneros como el melodrama o el fantástico responden a arquetipos y relatos originarios.

Ahora bien, creo que sí se puede hacer un cine alternativo y lograr que sea masivo. El neorrealismo lo demostró y también el cine iraní reciente. Es posible hacer un cine distinto al de Hollywood que sea también masivo y popular, y que el público se familiarice con estas formas alternativas y comprenda los códigos. Pero para ello se necesita que existan canales de distribución y exhibición; que las películas no se queden en guetos. Hacer un cine diferente es pretender exponer modos distintos de ver el mundo para que las propias vidas se enriquezcan; pero si esto solo llega a un número limitado de gente, contribuye a ahondar la brecha entre quienes tienen una visión amplia y quienes tienen una visión limitada y establecida.

CINE REGIONAL

En el caso del cine regional, se evidencia el intento por hacer un cine de género pero con una serie de ingredientes que lo hacen distinto. Hay una estética singular que refleja esta manera especial que tienen de apropiarse de su propia mitología. En ese sentido, a pesar de la búsqueda de una narración clásica, ¿se podría tratar de una independencia de estilo?

No hablaría tanto de estilo porque estilo es la forma particular que se tiene de emplear el código y para eso hay que conocerlo bien. En la mayoría de películas regionales no se tiene un manejo de todo el código. Lo que se asimila del cine norteamericano es la composición de algunas imágenes y algunas convenciones genéricas; no lo más racional, que es la causalidad narrativa, la continuidad, etcétera. Curiosamente, esos errores del cine regional son muy similares a los de los estudiantes limeños, lo cual nos lleva a preguntarnos si la causalidad es lo más superfluo de la narrativa clásica. Lo que sí asimilan bien las películas regionales son las imágenes que causan determinado impacto, y la comunicación que logran con el público es un poco a partir de ello. En todo caso, hay un camino donde se encuentran algunas convenciones del cine clásico con la mitología regional.

Hay una estética documental, imágenes que parecen grabadas en una fiesta del pueblo...

Hay un cine social también: *El rincón de los inocentes*, *El huerfanito*...

Si pensamos en una película como *Los actores* de Omar Forero, ¿te parece que se trataría de una independencia con respecto a otras películas regionales?

Hay una búsqueda distinta en *Los actores*. Me parece una película muy sólida y allí creo que sí hay un estilo definido. Ahora, no sé si ubicarla dentro del cine regional. Omar Forero tiene una formación académica en cine y la mayoría de los cineastas regionales no la tienen; provienen de otras actividades artísticas. Él tiene una formación cinematográfica y una opción estilística muy clara.

Esto lo acerca más al cine de los jóvenes urbanos, como el que hacen Raúl del Busto o Eduardo Quispe. Son cineastas que se dirigen a un público más conocedor, que ya está familiarizado con las convenciones que ellos emplean.

En este número también se incluye una conversación con los directores Joel Calero y Eduardo Quispe (“Hablan los cineastas”, pp. 32-36) sobre el tema de la independencia, desde su perspectiva de cineastas. Joel señalaba que hablar de independencia en el cine peruano era un falso problema, dado que nuestras películas solo se sustentan, en cuanto a producción, en diferencias de escala económica; mientras que Eduardo se consideraba independiente por hacer lo que él quería, así sea con veinte soles. Su visión era absolutamente romántica. ¿Qué opinas de la forma en que aprecian el término “independencia”?

Bueno, apuntan a circuitos diferentes. Joel espera que su película sea exhibida en salas comerciales y tenga una aprobación que le permita cubrir los gastos de la película y lograr cierta ganancia que le posibilite continuar su carrera de cineasta; no necesariamente eso tiene que significar una traición de su independencia expresiva. Ha habido casos en los que se ha mantenido la independencia a pesar de lo cara que puede ser la producción; pero hay quienes han fracasado o vendido su alma al diablo.

Quispe apuesta por un público de cineclubes; las dos opciones son válidas. De repente para Quispe sea aparentemente más fácil hacer cine, pero no es tanto así; finalmente, ¿de qué van a vivir quienes optan por ese camino? En general, los jóvenes se casan, forman una familia, buscan un trabajo para sustentarla, y si se han dedicado al cine de esa manera romántica, ya no podrán hacer sus películas ni siquiera los sábados. Ese es un problema que veo, y creo que esos cineastas necesitan apoyo de las instituciones oficiales; un apoyo más importante que el que pueda darles a los cineastas consagrados. El Estado debería apoyar estas iniciativas experimentales.



▶ *El rincón de los inocentes.*



▶ *El huerfanito.*



▶ *Motor y motivo.*



▶ *Cada viernes sangre.*

¿Podríamos hablar de una independencia creativa más allá de una independencia económica?

Sí, se puede mantener la independencia creativa. Porque de repente viene Apple a financiar las próximas diez películas de Quispe, y no creo que él deba rechazar la propuesta; simplemente tomar el dinero y pedirles que no intervengan. Realizadores como él tienen que vivir de algo, garantizarse cierta seguridad vital para seguir produciendo.

CINE URBANO

Dentro de lo que han hecho estos largometrajistas urbanos, si tuvieras que rescatar las películas que te parecen más representativas o importantes, ¿cuáles serían?

Los actores de Forero me parece buena. Las de Eduardo Quispe y Jim Marcelo Santiago también, sobre todo 3. Las de Raúl del Busto, especialmente *La espera de Ryowa* (que en realidad es un mediodiámetro): se trata de la espera de un anciano japonés en Lima y uno asume que está esperando a la muerte pero en realidad está esperando a la vida; es un documental.

Otro documental, como *Reminiscencias*, de Juan Daniel Fernández, también me parece interesante. De

Fernando Montenegro me gusta *Cada viernes sangre*, creo que es un cineasta que ha ido aprendiendo. Esos son los largometrajistas que citaré dentro de este grupo.

¿Y dentro del campo del cortometraje?

Están los cortometrajistas que tienen una formación académica y hacen cintas con muy buen acabado, como Gonzalo Ladines, que realiza cortos en torno a jóvenes que están entrando a la madurez y tratan de postergar ese tránsito. Tiene un buen lenguaje audiovisual y buenos guiones. Yashim Bahamonde es otro cineasta interesante. Jorge Shinno, que también ha hecho videoclips. Enrica Pérez, Melina León, Gaby Yepes, Gonzalo Otero, Bruno Alvarado, Circe Lora, Alberto Matsuura...

Varios de los cortos hechos por jóvenes son trabajos estudiantiles, realizados en algún curso universitario. Otros son hechos por empresas que forman los cineastas; se compran los equipos y hacen sus cortos. Luego van buscando auspicios, por ejemplo de centros culturales.

¿Qué te parece todo lo que se dice en los blogs sobre el cine independiente? Se establece una suerte de maniqueísmo entre lo que hacen los cineastas urbanos y los realizadores que llevan más tiempo en la realización de películas, como Chicho Durant o Augusto Tamayo. ¿Cómo aprecias

estas formas de pensar el cine peruano a partir de una idea de independencia?

Recuerdo un artículo de Fernando Vilchez, director de *La calma*, donde planteaba que no necesariamente se es más independiente si no se reciben apoyos. En todo caso, el lado bueno de esas posiciones radicales es que mantienen el debate y avivan el interés sobre este tipo de cine.

¿En una película como la del Grupo 5, *Motor y motivo*, podríamos hablar de independencia de alguna manera?

Lo que pasa es que podemos hablar de independencia en el mismo sentido que podemos hablar de independencia en las películas de Lombardi o de Durant; en cuanto que ese cine también es marginal con respecto a los grandes canales de distribución. Pero, evidentemente, *Motor y motivo* no es una película que pretenda mantenerse al margen ni plantear un modo o forma contestataria. Al contrario, pretende no ser independiente y meterse al mercado como sea; es un cine que no quiere ser independiente.

En el caso de *El guachimán* creo que es más evidente su "no independencia". En la producción participa una empresa exhibidora; hay un vínculo muy fuerte con el mercado. Creo que no es independiente ni pretende serlo. ◻

Documentalistas peruanos

"También hay documentalistas. Está el trabajo de José Balado y DocuPerú; hacen caravanas en las que viajan por regiones y brindan talleres. Es una semilla de algo que debería crecer para que las personas se representen a sí mismas, dar la posibilidad de una autorrepresentación. Ahí está también el problema de las limitaciones económicas, pero con un mayor apoyo esto podría generar un movimiento más grande. Documentalistas destacados son Marianela Vega, Mauricio Godoy, Omar Quezada, Fernando Vilchez, Carolina Denegri, Rómulo Franco, Sofía Velázquez, Carlos Sánchez Giraldo, Silvana Manco, Javier Becerra, entre otros.

Existen también documentalistas peruanos del exilio. Hablo de Malena Martínez, que vive en Austria; tiene una película llamada *Felipe vuelve*, que es absolutamente personal y establece una serie de lecturas muy complejas sobre las relaciones de poder en la sierra. Están los trabajos de Mary Jiménez, en Bélgica desde hace muchos años; *Del verbo amar*, *Loco Lucho* y *Fiesta*, son documentales muy personales e íntimos. Juan Alejandro Ramírez es otro documentalista que vive en el extranjero y hace documentales sobre el desarraigo y la identidad."