

# La formación del público cinematográfico en el Perú. El cine de los señores

Ricardo BEDOYA

Los espectáculos de imágenes móviles fueron una verdadera primicia de *fin de siècle*. El Perú los conoció en enero de 1897, gracias a las proyecciones sobre un ecran realizadas con el aparato norteamericano llamado vitascopio. En febrero de ese mismo año se ofreció en Lima la función inaugural del cinematógrafo de los hermanos Lumière, aparato equivalente al que proyectó en París la primera función cinematográfica pública en diciembre de 1895.

En ambos casos, el acceso a la presentación en público de aquel ingento que ahora llamamos cine se reservó a la clase alta limeña, la que se encontraba empeñada por entonces, junto al Presidente Nicolás de Piérola, en realizar la reconstrucción nacional después de la calamitosa Guerra del Pacífico. Y fueron justamente el presidente, sus ministros y miembros selectos de la sociedad de entonces los que asistieron a las sesiones inaugurales de ambos aparatos, llevadas a cabo en el Salón Estrasburgo de la Plaza de Armas de Lima, capital de la República.

Al acabar el siglo XIX, en el Perú existían cerca de tres millones de habitantes. Lima albergaba alrededor de 120.000 residentes y era una ciudad en la que se podían contar 390 calles y casi 14.000 casas (*El Comercio*, 31 de diciembre de 1900). En su libro clásico, *Sociología de Lima*, publicado entre 1895 y 1902, Joaquín Capelo explicó el modo en que la ciudad capital se configuró, teniendo como norte la importancia de la posibilidad del aprovechamiento de sus recursos agrícolas.

Lima, sostenía Capelo, era en esos años una organización "agro-urbana" y su conformación social permitía apreciar tal

circunstancia. Así, sus habitantes eran propietarios y peones agrícolas, comerciantes y profesionales, parceleros independientes. Todos ellos viviendo a un ritmo sosegado, de rutinas fijas y repetidas. El tiempo de ocio de las clases altas se ocupaba con paseos por lugares públicos o con la asistencia a los espectáculos preferidos de entonces: la comedia teatral de costumbres, la representación naturalista o burlesca, las rutinas del vodevil, la zarzuela, eventualmente la ópera.

La elección del Jardín Estrasburgo —centro de recreación de propietarios y electores, de los señores de la tierra y miembros destacados de la clase política— como sede de las primeras funciones del vitascopio y el cinematógrafo Lumière fue un hecho revelador de las intenciones y estrategias comerciales de los empresarios extranjeros que arribaron con los primeros aparatos tomavistas y proyectores. Mediante el nuevo espectáculo del cine pretendían conectar a un público selecto, conformado por los señores de esa "organización agro-urbana" descrita por Capelo, con lo mejor y más moderno de la tecnología, lo que fue bien recibido por los sectores ilustrados de la ciudad, sobre todo por los vinculados de modo directo con el estudio de las ciencias positivas. Fue el caso del médico y político Ricardo L. Flores (1854-1939), practicante de la fotografía, presidente de la Sociedad Geográfica de Lima y verdadero acicate de la curiosidad e interés que mostraron por el cine el presidente Piérola y los círculos más altos del poder y la sociedad en el Perú. Pero los empresarios filmicos también emplearon sus novedosos aparatos en la recreación de ese público de "señores", los que quedaban expuestos a paisajes foráneos y situaciones insólitas que impresionaban con la percepción de lo distante y lo inédito.

Entretenimiento filmico tanto más eficaz si pensamos que los habitantes de Lima vivían encapsulados en sus propios ritmos y rutinas, consumiendo la producción agrícola y cultural obtenida en su propia vecindad geográfica. Y ello porque las comunicaciones con el interior sólo podían llevarse a cabo por las rutas ferroviarias tendidas en el curso del siglo XIX, ya que no había empezado aún la construcción de la red de caminos que se hizo intensiva en las décadas siguientes, sobre todo durante el período de la "Patria Nueva" (1919-1930).

Las imágenes en movimiento para ese público "señorial" que se congregó en el Salón Estrasburgo, convirtiéndose en el primer auditorio para el cine en el Perú, fue como una apertura a estímulos culturales venidos de lejos; las vistas proyectadas una y otra vez, sin cesar, se convirtieron en una manera cierta de poner al alcance de la vista los paisajes geográficos y humanos que las dificultades materiales de transporte o la lejanía negaban. Por eso, a diferencia de lo ocurrido en otros países, en los que el cine fue descalificado por los sectores

sociales altos como un "espectáculo de ilotas", en el Perú encontró inmediata atención en los círculos más exclusivos de la "República Aristocrática".<sup>1</sup>

No es casual entonces que en esta etapa formativa del público cinematográfico, que se extiende hasta mediados de la segunda década del siglo, las películas se convirtieran en el centro de la actividad social o cultural de instituciones conformadas por personas de "nuestra mejor sociedad", según habitual definición periodística. Como en el caso de la sociedad Entre Nous que, desde 1911, organizó para sus afiliadas las sesiones del "miércoles de cine", que combinaban, por ejemplo, "una interesantísima vista histórica que representa los últimos días de Napoleón" con la vista documental sobre "la visita del rey de Serbia a París, que tuvo lugar a mediados del mes pasado" (*El Diario*, 3 de enero de 1912). La idea del cine como participe central en las rutinas del "ocio ilustrado", pero también como protagonista de la información oportuna, arraigó desde muy temprano en la imaginación de esas "capas altas" de la sociedad limeña.

Privilegiando a ese público objetivo, los primeros empresarios cinematográficos decidieron la segregación de otros sectores sociales, lo que ocasionó algunos odiosos episodios de exclusión de parte del público interesado en apreciar el nuevo espectáculo, en razón de su extracción económica, cuando no racial. Uno de ellos fue registrado por el diario *El Tiempo* de Lima en su edición del 15 de enero de 1897:

"Ha concurrido al Jardín Estrasburgo, en estas noches, sinnúmero de espectadores de nuestra mejor sociedad, pues aunque multitud de gente del pueblo acude atraída por el maravilloso invento de Edison, el vitascopio, no se le ha permitido la entrada. Por esto es conveniente que cuanto antes trasladen los señores Vifquain y Alexander a alguno de los teatros su exhibición, para que todas las clases logren recrearse con el vitascopio y el fonógrafo. Antes de trasladarse a Chorrillos deben realizar los empresarios nuestra indicación" (el subrayado es nuestro).

La sugerencia de la prensa no se cumplió de inmediato. El cine, más tarde convertido en auténtico "teatro de pobres", como se le llamó en Europa, se fue afincando en las zonas periféricas de la ciudad en forma paulatina, a lo largo de la primera década del siglo XX, como lo veremos más adelante.

## EL PÚBLICO DEL CINE PERUANO

Tal vez no sea aventurado decir que el cine peruano primitivo fue el producto del interés mercantil de algunos exhibidores,

1. Al respecto son interesantes las observaciones de Noel Burch en su libro *El tragaluz del infinito*. Madrid: Editorial Cátedra, 1987.

movidos por el afán de explotar el interés y la vanidad de ese auditorio original del cine, de vocación y modales señoriales.

En efecto, las primeras cintas filmadas en el Perú hacia 1899 por la empresa propietaria del aparato llamado estereokinematógrafo, mostraban paisajes de la Costa, de la ruta de los Andes y del acceso a la Selva. La Catedral de Lima, el Camino a La Oroya y la localidad de Chanchamayo fueron los escenarios de las brevísimas vistas rodadas en el país.

La elección de tales lugares resultó significativa al revelar la importancia que su presencia y mitología poseían para la burguesía de la época. La Catedral de Lima era el centro de la organización urbana más importante del Perú de entonces. A su turno, la ruta de la Selva central fascinaba a los empresarios y viajeros extranjeros, que poseían una condición similar a la de aquellos exhibidores filmicos itinerantes de la época. Y ello porque el camino hacia esa zona del país era por entonces la vía de la prosperidad económica. Ruta abierta desde mediados del siglo XIX, había sido transitada sobre todo por colonos, generalmente europeos, afincados en el trabajo empresarial del cultivo del café como medianos y pequeños productores. El cine, al poner ante la vista de los espectadores de Lima esos lugares, reforzaba la apelación de una visión del país basada en la mitología de la opulencia nacional, de la existencia de una versión de El Dorado al alcance de la inversión y el aprovechamiento económico. Hecho muy sensible, sobre todo si pensamos que en esos días de reconstrucción nacional, pactos políticos y estabilidad democrática, dominaba la convicción de que el futuro del país era plétórico de posibilidades.

Los paisajes elegidos como primeros escenarios del cine peruano reflejaron también el afán explorador de los empresarios del cine y la voluntad de llevar a públicos de otros lugares las evidencias de localidades nunca apreciadas en una pantalla. Los anónimos operadores que captaron esas primeras imágenes del Perú estaban poseídos por la voluntad de registrar y ofrecer las pruebas de lo que existía en la verdad y en la mitología de la geografía urbana y más allá de ella.<sup>2</sup>

Otro factor que explica el inicio de la producción de vistas urbanas de origen peruano fue el afán de reconocimiento del público. La posibilidad de contemplarse en una pantalla grande, reflejados como en un espejo, reproduciendo los gestos y rutinas de la vida cotidiana, resultó una idea irresistible para un sector de los ciudadanos de la capital. Ello motivó a los empresarios filmicos a invertir en el rodaje de agregados nacionales, de pequeñas cintas que acompañaban la proyección de las películas extranjeras de Pathé o Itala Film. En ellas se recogían los ritmos de la ciudad, las salidas de misa, los paseos por las avenidas principales, los clubes de moda, las

2. Fue consistente el interés del cine peruano por acercarse a esas zonas de la Selva central, tan presentes en la imaginación del público de los primeros años del siglo. Se cuentan en más de una docena las películas de metraje superior al promedio que registran ambientes de tales lugares o episodios ocurridos allí.

carreras de caballos, las corridas de toros, las principales reuniones sociales. Películas que recogían con atención la presencia de los señores tal o cual, del rostro de la señorita más galanteada o de la familia más elegante.

De este modo, las familias limeñas –esa “célula central de la sociedad oligárquica”, según definición de los historiadores Manuel Burga y Alberto Flores Galindo– fueron convocadas por el cine dos veces: una para posar con aires de naturalidad ante la cámara; la segunda para contemplarse en la pantalla. Sin proponérselo, los empresarios filmicos fueron trazando con esas vistas de la ciudad la crónica de un “estilo de vida”, del que daba cuenta también por entonces, con profusión de ilustraciones, una revista como *Varietades*.

El cine peruano nació, pues, en aquellos años iniciales del siglo como una respuesta a expectativas inmediatas y tangibles del público. La convicción dominante en los empresarios que se lanzaron a la producción filmica era que el cine debía ofrecer una imagen fidedigna de la vida en la capital, capturando sus ritmos inmediatos y poniendo como protagonistas a aquellos personajes que también eran el centro de la actividad social del país. Por eso, los filmes de reportaje filmados en Lima resultaron para esos sectores sociales una oportunidad de verse y reconocerse, en un rito que era a menudo familiar y en el que se practicaba cierto exclusivismo “endogámico”. Ello explica que en 1904, en ocasión de la exhibición de *La salida de la misa de la Iglesia de San Pedro*, una de las primeras vistas filmadas en el país, se publicaran críticas periodísticas que lamentaban que los empresarios hubieran “registrado” en el filme no a las familias “distinguidas”, sino a señoritas que no tenían el suficiente “linaje” –son “horteras”, se decía– para aparecer en el ecran. De acuerdo a la opinión aceptada, la selección del contenido del encuadre por el operador cinematográfico debía realizarse no sólo teniendo en cuenta criterios técnicos, sino también consideraciones relativas a la calidad del tipo social. Acogiendo tales comentarios, la estrategia seguida desde entonces por los empresarios para atraer al público fue ubicar la cámara ante rostros de personas conocidas de “nuestro mundo social y diplomático”.<sup>3</sup>

## LOS DE ARRIBA Y LOS DE ABAJO

El cine se afincó en los diferentes barrios de Lima en forma paulatina y de la mano de los exhibidores cinematográficos ambulantes. Ello trajo consigo la ampliación del ámbito de influencia del nuevo medio y, claro, su acceso a aquellos sectores sociales hasta entonces segregados del espectáculo de las imágenes móviles. Los empresarios itinerantes llevaron

3. Sin embargo, ese exclusivismo no se prolongó más allá de la segunda década del siglo. El objetivo de agradar al público de clase alta y de trazar una crónica de la ciudad señorial fue dejado a un lado en favor de la necesidad de atraer hacia las salas a otros públicos, los de sectores emergentes. Ello coincidió con el periodo del oncenio leguista, que propinó un duro golpe a la dominación oligárquica. Películas como *Luis Pardo* (1927) o las cintas que resultaron del empeño de Alberto Santana, filmadas entre 1929 y 1934, apelaron a retóricas populistas o folletinescas para dirigirse a un auditorio de extracción media o popular. Cosa semejante ocurrió con el cine criollo de fines de la década del 30, con una dramaturgia fundada en la apelación a la experiencia inmediata del espectador de la ciudad. Los moldes costumbristas acuñados entonces, propicios a una interpelación del público a partir del efecto especular de reconocimiento de circunstancias y ambientes, ha sido una norma vigente incluso en el periodo más reciente del cine peruano.

4. El más detallado e importante testimonio de la travesía de uno de estos empresarios, de nombre Teodoro Herrera, y del modo en que fue creándose el interés del público por el nuevo espectáculo de imágenes móviles, se publicó en el diario *La Crónica*, en sus ediciones sucesivas de los días 3, 4 y 5 de julio de 1925.

también el espectáculo hacia las provincias, formando un mercado filmico en el interior del país. Muchos de esos empresarios eran extranjeros que llegaban cargados de equipos y cintas por mar desde Panamá; otros ingresaban por tierra desde los países limítrofes.<sup>4</sup> Cada una de estas travesías era una empresa independiente, que redituaba utilidades. Por eso no era infrecuente encontrar avisos periodísticos como el siguiente:

"Se solicita un socio con un capital no menor de 5.000 soles para explotar una buena gira fuera de Lima de un cinematógrafo de primer orden con un repertorio magnifico de películas escogidas. Es un negocio que ofrece casi seguridad de duplicar el capital invertido en pocos meses. Peligro de pérdida no existe; dirigirse a Polvos Azules 115, hotel" [*El Comercio*, 11 de noviembre de 1908].

Aunque la modalidad inicial de expansión del negocio filmico en la capital y en el interior se realizó a través de locales portátiles, como carpas, poco después se impuso la exhibición sedentaria, afincada en un lugar, con el fin de captar al público entre los vecinos inmediatos. Así, 1908 fue el año en que definitivamente se instaló el negocio cinematográfico en nuestro país. A las carpas levantadas en diferentes puntos de Lima se agregaron primero salas precarias en diversos barrios de Lima, y luego cines que aspiraban a ofrecer la comodidad de los grandes "palacios del cine" europeos. Se inició entonces, de manera neta, la diferenciación en el consumo del cine, pero también se estandarizó la oferta del espectáculo, una vez formadas las rutinas de programación y creados los hábitos de asistencia en el auditorio.

Hubo suficiente público en Lima para colmar todos los espectáculos ofrecidos por estos negocios, que invadieron muy pronto los predios teatrales del Olimpo —templo del teatro limeño de variedades—, pero también los locales de grupos católicos y ligas de devoción. A ellos se agregó la llegada de empresas cinematográficas extranjeras, enfrascadas en dura competencia para dominar el mercado de América Latina. La sociedad francesa Pathé fue una de las causantes del creciente entusiasmo del público por el cine; su antagonista, la casa Gaumont, se instaló también en el Perú. Ellas, por cierto, iniciaron una producción regular de cintas filmadas en la capital, con las características e intenciones descritas antes.

Se empezaron a sentir entonces los resultados de las primeras inversiones consistentes en la actividad cinematográfica. Desembolsos de dinero hechos con el fin de crear locales estables dedicados a la exhibición de películas. Así, el 24 de agosto de 1908 se constituyó la Empresa del Cinema Teatro, la

más importante de la época, propietaria del Cinema Teatro, ubicada en el centro tradicional e histórico de la ciudad, arquetipo de la sala destinada al solaz de la "sociedad limeña", teniendo como socios a los señores Héctor García y Lastres, Ricardo L. Flórez, Carlos Zavala y Loayza, Ramón Ribeyro, Aurelio García y Lastres, Raúl Godoy, Andrés Álvarez Calderón, Percy Buzaglo, Luis Montero Tirado, Carlos Álvarez Calderón, Elías Mujica, Alfredo Álvarez Calderón, Mansueto Canaval y la Testamentaria de Nicolás Álvarez Calderón. Entre esos fundadores se contaban connotados miembros del Partido Civil y accionistas de *El Diario*, órgano de prensa fundado para apoyar la candidatura presidencial de Augusto B. Leguía en 1908. Tal fue la "burguesía cinematográfica" que echó a andar el espectáculo permanente del cine en el país.

Pero, en el otro lado, se abrieron los cines del barrio. Por ejemplo, el de la plaza del Baratillo, en el Rímac.

"El cine de Baratillo tiene un público propio. Esta empresa ha venido a poner en evidencia la necesidad de que los capitalistas de los barrios bajos se preocupen de establecer un teatro para satisfacer las exigencias de vecindario tan numeroso" (*La Prensa*, 23 de noviembre de 1908).

Esos "capitalistas de los barrios bajos" fueron pequeños empresarios como Pedro Passano o Abel Moreno, quienes edificaron aquí y allá los "cines de barrio", con un modelo arquitectónico repetido, en el que predominaba la cazuela -o "paraíso", como también se le llamaba- como localidad más barata, extensa (de 700 a 800 localidades contra las 300 destinadas a la platea) e importante. Las carpas o los locales estables de cine ofrecieron desde entonces un espectáculo de naturaleza democrática y tolerante para sectores sociales segregados de los espectáculos "cultos". A los cines de la calle Huaquilla o al de Acequia de Islas podían ir los obreros y sus familias, las mujeres y los niños, que no tenían cupo en el resto de espectáculos de "representación" llevados a cabo en las salas "exclusivas" del centro de la ciudad.<sup>5</sup>

De este modo, la organización del espectáculo del cine reflejaba la neta división social que podía apreciarse en Lima. Por un lado, existían las salas para las clases altas, las llamadas del Cinema Teatro, del Cine Teatro, luego el Excelsior, el Colón y más tarde el Princesa; por otro, los cinemas populares. ¿Qué diferenciaba a unas y a otras? ¿En qué ambiente se llevaban a cabo las funciones?

"Las pequeñas salas siempre tenían un piano y los grandes cines burgueses tenían su orquesta". Ese era, por cierto, un signo distintivo de clase. Pero no era el único. La diferencia también era un asunto de compostura frente a los otros

5. La división de los cines para la clase alta y las salas populares se transformó con el tiempo y asumió la forma de la clasificación por turnos de estreno de las películas. Las salas de «estreno» o de primera exclusividad fueron, durante los años 30, 40 y 50, aquellas ubicadas en las zonas céntricas y

comerciales de la ciudad. En los lugares residenciales se edificaron las salas de «exhibición diferida» o cines de barrio. El momento de mayor auge de las salas de barrio coincide con los años previos a la llegada de la televisión (1956) y, por cierto, con una etapa de prosperidad en el negocio de la importación y exhibición de filmes extranjeros, que llegaron a estrenarse hasta en un número superior a 700 filmes anuales (1959). En los años 90, los cines de barrio casi han desaparecido. Causante inmediato del fenómeno fue la modificación de las estrategias de lanzamiento comercial de las películas. Desde fines de los años 60, las cintas son rentables sólo si acceden de inmediato a su auditorio, por lo que se multiplican los lanzamientos en *splash*, captando la mayor cantidad de salas. La publicidad, por otro lado, promueve ese consumo rápido, vendiéndole al espectador puntual la ilusión de estar en sintonía con la novedad. La televisión ha ocupado el lugar de las antiguas salas de exhibición diferida.

espectadores, de ambientes y de características físicas de los locales. El diario *La Crónica* describió las atmósferas y las rutinas sociales que se apreciaban en las salas limeñas de una u otra categoría. Así, en texto firmado por 'El Caballero de los Espejos' y publicado el 13 de mayo de 1913, bajo el título "El cinematógrafo en Lima", se describió los modales habituales en una sala exclusiva, tal vez el Cinema Teatro o el Excelsior.

"Cada vez es más notable el éxito creciente del más barato de los espectáculos. Las salas de los cinemas se ven corrientemente de bote en bote. Es el sitio predilecto por lo general de la gente *chic*, que desea consumir las horas de descanso con algún entretenimiento y ninguno para provocarlo mejor que el cinema que según su categoría tiene para divertir a todas las clases de nuestra sociedad. En los cinemas aristocráticos se reúne lo más exquisito del bello sexo y para los habitués o espectadores en general, aquellos sitios tienen un doble encanto: la vista de la sala, rebosando de rostros hermosos, de miradas inquietas o prometedoras y la cinta que se proyecta en el lienzo".

El espectáculo en aquellas salas estaba sobre la pantalla y frente a ella, pues el público asistía a contemplar una sesión de imágenes móviles, pero también a cotejarse con la mirada, con la sensibilidad, con la curiosidad de los otros. Ir al cine se convertía en una experiencia de vida y en una prolongación de los hábitos sociales, exhibidos como signos de distinción.

A su turno, el poeta José Gálvez, asiduo de las salas de barrio donde se proyectaban de modo preferente vistas cómicas o de entretenimiento, firmó la otra crónica bajo el seudónimo 'Puck'. "El cinema del pueblo" apareció en *La Crónica* del 12 de abril de 1913:

"El que penetra por vez primera al local de uno de nuestros cinemas de los barrios apartados experimenta una sensación nueva y curiosa. Es el cinema del pueblo y el cinema para el pueblo (...) Un tipo original de esta clase original de cinemas democráticos es el cinema popular de la calle del Pacae (...) La tortuosa calle del Pacae está espléndidamente iluminada por un gran letrero cuyas luces se recortan sobre el fondo oscuro de la noche. Ante el local, enclavado en el derruido terreno de la antigua estación del ferrocarril inglés de Chorrillos, los vendedores de comestibles criollos, de dulces, de fruta, de refrescos y de pasteles, ocupan casi literalmente el arroyo, haciendo difícil la libre circulación. Es la primera nota original. La boletería es una caseta de tablas mal unidas y tiene acceso a la calle por un forado recortado por la pared exterior (...) En el interior del local se oye aquel murmullo de las multitudes que se percibe en los mercados. Todos hablan a media voz. Algunos dan muestra de impaciencia y taconeán las bancas, gritan y gesticulan. Un individuo entra apresuradamente por el sendero que hay entre las butacas de platea. Es el pianista, antiguo conocido del público, y con el que, el mismo público, se toma la libertad

de dirigirle 4 piropos cuando entra. De las cazuelas de la izquierda y de la derecha se levantan muchachos que gritan los nuevos apodos del músico indispensable. Un último campanillazo, que es recibido con aplausos entusiastas, se apaga la luz y las manos del pianista empiezan a recorrer el teclado haciendo algún vals pretérito y conocidísimo. Sobre la sala flota un silencio absoluto que sólo se interrumpe cuando aparece algo escrito en la película. Entonces se lee en alta voz y así entienden los que no saben leer, o los tardos en hacerlo. Un murmullo grande y reposado se deja sentir, parece que el pueblo rezara a coro.

Sabido es que en los cinemas populares el lleno es de todas las noches y los sábados y domingos el local no puede contener más espectadores, sencillamente. Es la moderna distracción de nuestro pueblo. Los maridos, en vez de libar copas en la bodega de la esquina, prefieren irse al cine, con el acompañamiento inevitable de toda la familia. Los chicos se escabullen ante el revisador de boletos y toda la familia toma asiento en las amplias bancas..."

Bulliciosos, desordenados, musicales, coloridos, cines como el de la calle del Pacae fundaron la idea de la sala cinematográfica concebida como un espacio de intercambio y comunicación. Propia de un tiempo de esplendor del espectáculo filmico, que se prolongó hasta fines de los años 50, la vigencia de tal concepción luego fue desvaneciéndose.<sup>6</sup>

## PREFERENCIAS

Desde entonces se pudo percibir la preferencia de cada sector social por determinadas clases de películas —los sectores acomodados de la población elegían las vistas de paisajes urbanos extranjeros, la reproducción de hechos históricos o las cintas sociales filmadas en la ciudad, mientras los sectores populares optaban por las de incidentes cómicos—, pero hubo una fascinación por determinadas cualidades del dispositivo filmico que recorrió de modo transversal las clases sociales. Fascinación que selló la relación del medio con su público.

¿Cuáles fueron los elementos que causaron ese entusiasmo de la gente? ¿Qué sensaciones derivadas de la proyección filmica lograron atraer al público en formación? ¿Cuáles fueron los atributos del aparato cinematográfico que capturaron la curiosidad de los auditorios?

Las preferencias se encauzaron teniendo como ejes las características tecnológicas del medio, pero también las virtualidades de la representación filmica. En primer lugar, sedujo la posibilidad del cine como medio propicio al registro y representación de los hechos de la realidad; luego, su capacidad para servir como medio de información y, por último, llamó la atención su capacidad de apelación realista.

6. Y es que ella suponía el interés colectivo del público concentrado en la visión de una cinta proyectada en una sala diseñada para centenares de espectadores. Las alternativas actuales a ese consumo filmico «de masas», se basan en el principio del «supermercado». Los múltiples intereses de los espectadores actuales han provocado una fractura de las homogéneas expectativas de entretenimiento del público del pasado. Por eso, las cintas se ofrecen ahora en paquetes y la estructura de las multisalas se adecua a esa necesidad del mercado. Los actuales modos de programación de las películas proponen un *zapping* al espectador, enfrentado a menudo con la presencia simultánea de varias películas en el ámbito del mismo local.

En efecto, las primeras aglomeraciones del público en las puertas de los locales cinematográficos se registraron hacia abril de 1899, cuando el teatro Olimpo de Lima estrenó un cinematógrafo Lumière reformado. El aparato presentaba vistas españolas con detalles de uno de los espectáculos preferidos de los limeños, las corridas de toros. Las vistas ofrecían imágenes del desarrollo completo del ritual taurino, desde la salida de la cuadrilla hasta el arrastre de los animales, pasando, claro, por las faenas. Desde entonces, la inclusión de vistas taurinas en los espectáculos de imágenes móviles fue un requisito central para obtener aceptación pública en Lima. De este modo, en mayo de 1902, un Biógrafo Lumière instalado en el teatro Principal logró un inmenso suceso teniendo como atracción central, una vez más, a las vistas de corridas de toros.

"Sigue el Biógrafo Lumière llevando al Principal inmenso gentío [...] Los pasajes que se presentan a la vista del espectador, basados generalmente en hechos reales, son curiosísimos y de una variedad extraordinaria, pues en ellos figuran tanto el labrador en el campo, en sus humildes faenas, como el soberano en actos oficiales, en los que se admiran la suntuosidad con que es sabido se realizan éstos en las cortes europeas.

Pero nada excita más la atención del público que la corrida de toros, y ello depende de la gran afición que a esa fiesta reina en todas las clases de la sociedad de Lima. Al aproximarse aquella parte, los concurrentes se mueven con inquietud como quien espera algo que le hace notable falta, y bien pronto prorrumpe en aplausos, ni más ni menos que si se encontrara en las plazas de toros de España y Francia, que son las que el aparato presenta [...]" (El Tiempo, 7 de mayo de 1902).

En Lima ocurrió con las vistas taurinas lo que había sucedido en los Estados Unidos con los filmes que registraban peleas de box. Se inauguró con ellas la conciencia de que gracias al cine un hecho podía ser registrado por la cámara y luego ser representado una y otra vez en condición de espectáculo. Hasta entonces, la posibilidad de dejar constancia de los grandes sucesos estaba librada a la memoria y al relato oral, ambos proclives a la deformación imaginaria de la realidad, o acaso a la representación gráfica de la fotografía, limitada siempre por el *handicap* de la inamovilidad. Con el cine, las corridas de toros preferidas, las de Lagartijo y luego Belmonte, así como las peleas de box de 'Gentleman' Jim Corbett, podían quedar registradas y ser proyectadas, vistas y disfrutadas sucesivamente por espectadores de diverso nivel cultural o económico, pero congregados en una sala formando un público. Luego se harían cintas de toros en el Perú, incrementando el interés del auditorio por este tipo de documentales especializados, que sirvieron para consolidar la formación del espectador cinematográfico peruano.

Pero no sólo las corridas de toros congregaron a los espectadores curiosos. La atracción cinematográfica del inicio del siglo se centró en las vistas bélicas de la guerra hispanoamericana. Con ellas se produjo el debut del cine como reportero periodístico. Así, un cinematógrafo Lumière perfeccionado se instaló durante enero de 1900 en el Teatro Principal, proyectando imágenes del hundimiento del acorazado Maine, del asalto de un fuerte español en Cuba, de la batalla de Guantánamo y de las hazañas del crucero María Teresa, introduciendo entre nosotros al cine convertido en reportero bélico.

El público peruano que desde la llegada del cine acudía a apreciar una topografía esquiva a la imaginación, en vistas de la casa Lumière como *Hyde Park*, *Picadilly Circus*, *Patinadores en Central Park* o *Las luces de Broadway*, desde entonces se mantuvo sincrónicamente conectado a través del cine con los hechos de la realidad. El reportaje filmico fue la apoteosis de una concepción del cine como dispositivo destinado a reproducir la realidad en primer grado, con la urgencia y el pleno aval de la objetividad fotográfica. Fue, también, el inicio de una exigencia informativa que el cine satisfizo con noticiarios y el *journal* semanal, hecho de acuerdo al patrón fundador de la empresa Pathé. Era aún rudimentaria la percepción del cine como un objeto capaz de producir obras específicas, con sentidos propios.

Pero fue la dimensión analógica de la imagen filmica, fundamento del registro cinematográfico realista, lo que causó la permanente fascinación de los espectadores. No obstante ello, los primeros testimonios sobre el efecto del cine y su capacidad de crear ilusión no fueron precisamente positivos. Se reprochaba a menudo la escasa fidelidad de la reproducción de los aparatos de proyección usados o el parpadeo de la imagen, defecto corriente hasta 1908, cuando se corrigió la deficiencia con la incorporación a los proyectores del obturador de hélices múltiples.

Tales críticas se fundaban en exigencias nacidas en una percepción educada en estándares naturalistas de representación. La "carencia de naturalidad" era la impresión más frecuente causada por las vistas difusas u oscilantes proyectadas por los primeros aparatos. Además, el silencio y la uniformidad ortocromática aportaban al cine un alto coeficiente de convención, de falta de realismo que irritaba a las sensibilidades educadas en una estética representativa armoniosa y fluida. Pero, aun así, la fuerza de la representación realista sentó sus reales en la capital y en la preferencia de los espectadores.

"Anoche y anteanoche, ante un lleno rebosante de espectadores, exhibió el Biógrafo Lumière la vista de las operaciones quirúrgicas. Eminentemente sensacional es este

espectáculo. La tela va reproduciendo con tal amplitud, con tal fijeza, con tal claridad, y en suma con tal perfección cada una de las operaciones científicas del célebre doctor Doyen, que los espectadores, poco acostumbrados a la dolorosa realidad de los hospitales, se sienten invadidos por un sopor enfermizo que se resuelve en silenciosa tensión de nervios.

Allí puede apreciarse, en casi todos sus detalles, la seguridad y rapidez del estilete que corta el cuerpo humano, la ruptura brusca de los tejidos, el repugnante torrente de podredumbre y sangre negra que salta y se desborda, y la ansiosa palpitación de las entrañas entre la mano diestra y segura del operador (...) El público, como para no dar la nota discordante en medio de la religiosidad que debe reinar en la sala de operaciones, guarda el mutismo imponente de las cosas trágicas" (*El Tiempo*, 26 de mayo de 1902).

La descripción periodística parece ser la de una muy contemporánea escena de cualquier película *gore*. Se trata, sin embargo, de una ajustada descripción del impacto causado por ese realismo de primer grado que sólo podía ofrecer el cine y que conmovía a los espectadores con sus imágenes de descomposición orgánica.

Imágenes como éstas, extraídas de las cintas francesas que registraban las operaciones practicadas en el quirófano del doctor Doyen, establecieron un modo de comunicación gráfico, instantáneo y violento entre lo que el cinematógrafo ofrecía y las expectativas del público. Fueron también la prueba de la superación por medio del naturalismo de la serena iconografía de las artes representativas, que había sido la regla estética dominante hasta entonces.

El cine exacerbaba en películas como aquéllas la aprehensión de las apariencias de realidad y lograba establecer con el auditorio una problemática relación. Tan problemática que las operaciones de Doyen se convirtieron en los primeros filmes sobre los que se estableció algún tipo de censura.

"La función en perspectiva es sólo para hombres, no porque entrañe inmoralidad alguna -nos dice la empresa-, sino porque, sencillamente, las señoras podrían afectarse ante tan emocionante espectáculo" (*El Tiempo*, 23 de mayo de 1902).

La segregación del auditorio femenino en ese mes de mayo de 1902 aparecía como una medida generosa y tuitiva, pero en realidad era una estrategia comercial fundada en el viejo atractivo que ejerce lo prohibido. La censura -en este caso comercial; más tarde, de Estado- se asomó entonces por primera vez como una realidad que acompañaría al cine en su futura historia.

## LA MUTACIÓN DE LAS COSTUMBRES

En 1913, muchas rutinas de la capital estaban organizadas en torno al cine. Fue el año en que se inauguró la famosa confitería Palais Concert del Jirón de la Unión y en el que la Compañía Internacional Cinematográfica adquirió en 17.000 libras peruanas el terreno sobre el que se edificaría el cine Excelsior. También se filmaron entonces las primeras cintas argumentales peruanas, *Negocio al agua* y *Del manticomio al matrimonio*.

El negocio del cine era próspero y había afectado al teatro, que vio menguar a su público. Se daban tres funciones de cine al día, a las que se acudía con el afán de pasar el tiempo, de informarse o de establecer vínculos sociales o afectivos. La alusión a los bigotes o los apuros de Max Linder, o al vestuario de las divas italianas o danesas, primeras "estrellas" del cine, eran parte del léxico, la tertulia y la información común. En esa atmósfera social y a la luz del temperamento impuesto por el cine, el poeta José Gálvez, nostálgico de las antiguas costumbres limeñas, lamentó la progresiva desaparición de las rutinas urbanas que iban quedando atrás:

"El cinema, el teatro, los paseos públicos mataron la tertulia. La comodidad de los jóvenes de encontrar a las niñas y charlar con ellas en los teatritos donde se exhiben películas, y el Paseo Colón, han ido acabando con la afición de hacer visitas que hoy se reduce a las de simple cumplido, sin importancia y sin características simpáticas como las de antaño" (*La Crónica*, 29 de enero de 1913).

En los balnearios de Lima, el cine alcanzó los refinamientos de un ritual cotidiano. En Barranco, por ejemplo, la liturgia social cotidiana del cine se desarrollaba así:

"Son las 9 de la noche de un día viernes, irremediamente "de moda", o de un domingo que no importa que no lo sea. Por la Avenida Grau se advierte un extraordinario afluir de gente de todas las clases sociales: caballeros solemnes y graves, damas ricamente enjoradas y luciendo elegantísimas *toilets*, grupos de bulliciosas y encantadoras criaturas, grupos, que vaciados en el molde de bronce, sería, seguramente, el mejor símbolo del Pecado y la Vida. Tras de ellas, claro, una legión de *conquistadores* empedernidos; pero al fin conquistadores y por legiones, lo cual es casi como un *seguro contra incendios*. Cosa que suponemos debe ser bien satisfactorio.

Todos convergen invariablemente a un punto: al Cinema-Teatro, al minúsculo y elegante teatrito de este balneario, el que, además de reunir especiales condiciones para estas cálidas noches de primavera, nos ofrece, gracias a su entusiasta administrador, películas selectas y de moralidad indiscutibles.

A las nueve y media es ya un serio problema encontrar un asiento o se consigue al lado de una vecina que nos impide gozar del espectáculo. De más está decir que ni ella ni él tienen la culpa...

Suena por última vez la campanilla y la buena orquesta Kalman pone fin a los cuchicheos con las voluptuosas cadencias de un tango argentino, con un *Cuando te casas...*, por ejemplo. Luego se hace la oscuridad y, entre armonías exquisitas, se desarrolla la película que a veces se multiplica... discretísimamente.

Nada quiero decir de los intermedios ni de la salida a la terminación del espectáculo, porque para ello tendría que echarías de psicólogo y, mejor ¡no!...

¿Verdad, adorables barranquinas?" (*Bañerios*, 29 de noviembre de 1914).

El testimonio presenta un ambiente galante y distendido, una ceremonia de intercambios sociales, un lugar propicio al placer y la seducción. Además de las películas, las salas ofrecían todas esas posibilidades. En su libro *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. Temas pasiones* (Fondo de Cultura Económica, México, 1992), Peter Gay ha estudiado el papel de la música, el espectáculo, el movimiento y las agitaciones de la modernidad como elementos que modelaron las estrategias de seducción puestas en juego entre los sexos en el seno de las sociedades burguesas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. No es casual que las salas de cine se convirtieran en los espacios llamados a concentrar tales intercambios, gracias a la apelación del movimiento, la oscuridad y las melodías que las acompañaban. Buena parte de la fascinación del público por el cine se explica por esta adecuación del modo en que se ofrecía el espectáculo con sus expectativas de gozar un momento propicio a la seducción y a la correspondencia entre los sexos.

A esas alturas, el cine tenía ya un lugar en la imaginación y los hábitos del público peruano.