

En busca del cine peruano

Giancarlo CARBONE

"Lo propio de la historia no es reinventar o reescribir permanentemente, sino simplemente continuar y enriquecer".

Marcel Oms

CINE E HISTORIA EN EL CONTEXTO NACIONAL

Hoy en día, a puertas de celebrarse el primer centenario del nacimiento del cine en el mundo, nadie niega la relación entre este arte cinematográfico y la historia. Sin embargo, el estudio de dicha relación en nuestro medio no deja de ser algo incierta, ambigua y poco cultivada dentro de las esferas intelectuales peruanas. Es más frecuente ver gente del sector cinematográfico interesarse por la historia que historiadores de profesión interesarse por el cine o la imagen audiovisual en general. Lo que más se ha trabajado en el país —y digamos no muy abundantemente en comparación con Francia y los Estados Unidos, por ejemplo— son las historias generales del cine peruano, los análisis de filmes y los estudios puntuales sobre ciertos realizadores, géneros u otros aspectos de interés más universal.¹ Pero la relación entre el cine nacional y la historia del Perú sigue siendo un terreno bastante inexplorado, incógnito y desatendido por los investigadores nacionales. Algunos dirán que es porque no hay nada que estudiar ya que nuestro cine casi no existe, siempre ha sido un fenómeno azaroso, escaso y nunca hemos podido desarrollar una industria cinematográfica duradera. Nos guste o no, la verdad es que pertenecemos a aquellos países sin industria que tienen películas, pero sin continuidad en lo que se refiere a su historia de

1. Una buena muestra de esta actividad de crítica y análisis de filmes se puede encontrar en la célebre revista *Hablemos de cine* que, a través de sus largos 21 años de existencia, bregó tenazmente por encontrarle un sitio a la reflexión cinematográfica dentro de nuestra sociedad. Similar función viene cumpliendo la revista *La gran ilusión* que ha reemplazado a la anterior publicación.

producción. En cambio, otros más conciliadores e interesados por la historia o la sociología aducirán que esa característica de la discontinuidad del cine nacional es un síntoma evidente de lo que es el propio país y que incluso los bloqueos, rechazos y exclusiones en la historia del cine peruano son las claves que se necesitan para explorar las pulsiones que han dominado el imaginario y los rumbos político sociales de nuestra historia. Desde esta última perspectiva, el estudio de la relación cine-sociedad evidentemente se hace cada vez más que justificable en nuestro medio ya que en las imágenes cinematográficas y audiovisuales en general reposa una parte importante de la memoria, el rostro y el imaginario de la sociedad peruana del siglo XX.

CONSTRUYENDO NUEVAS RELACIONES

Creo que lo importante en el estudio de la relación cine-historia es, por un lado, interesar a los historiadores nacionales por el cine y, por otro lado, sacar al análisis filmico y a las historias del cine nacional de su cuasi enclaustramiento atemporal para cargarlas de diacronía y conectarlas con el mundo real. Es decir, deberíamos ampliar nuestros estudios de la historia y de la historia del cine en particular a otras dimensiones sociales e institucionales de tal forma que el filme, como dice Marc Ferro... "no sea observado solamente como una obra de arte, sino también como un producto, como una imagen-objeto cuyas significaciones no son solamente cinematográficas. Este vale por lo que atestigua".² Esto implicaría reconocer que el estudio de un filme o de una cinematografía no debería pasar únicamente por el análisis intrínseco y formal de la propia obra, sino también incursionar en el análisis histórico y el análisis de la sociedad que los produce de tal suerte que las películas sean estudiadas dentro del marco de las constricciones y presiones externas que le dan origen y valor como documento histórico y sociológico aparte de su propio valor como obra cinematográfica. Es decir, todo ello no implica que debemos descuidar el estudio de la forma de producción del sentido propio de este arte y lenguaje cinematográfico, sino más bien buscar su integración con las otras lecturas de la historia. En resumen, la idea que tenemos para ampliar el conocimiento de la historia del cine peruano es la construcción de un nuevo punto de vista a partir del encuentro de nuestro cine con los diversos modelos parciales, ya sean de orden estético, histórico, sociológico, etc., con que normalmente miramos la historia del cine peruano. No se trataría, como dice Michèle Lagny, "de hacer una lectura del filme a partir de la sociedad, sino más bien se trataría de una

2. Cf. Marc Ferro, "Le film, une contre-analyse de la société?" En: *En faire de l'histoire*, Paris: Gallimard, 1974.

de las tantas lecturas posibles de la sociedad a partir del cine".³ Lo que hay que evitar es hacer sólo historia, sólo sociología o sólo historia del cine y no apostar por un rico e interesante juego de entrecruzamiento de visiones y aceptabilidades parciales que a la larga puede ser mucho más enriquecedor que la mirada única y monolítica de cualquier disciplina por separado.

A LA BUSCA DEL SENTIDO HISTÓRICO DE LOS DOCUMENTOS FÍLMICOS PERUANOS

El estudio de los documentos fílmicos peruanos tanto de las películas documentales como de ficción que se han producido a lo largo de casi un siglo de experiencia cinematográfica en el país bien podrían contribuir a esclarecer el funcionamiento y la historia de nuestra sociedad. Hay un cliché muy conocido que dice que un país sin imágenes es un país sin rostro. Sin embargo, ese no es el caso peruano ya que desde muy temprano comenzamos a mirar hacia adentro del propio país filmando y difundiendo imágenes cinematográficas locales desde finales del siglo XIX (como ejemplo tenemos las famosas vistas *La Catedral de Lima* y *Camino a la Oroya y Chanchamayo* de 1899) y que, a decir verdad, esta prematura aunque no abundante actividad cinematográfica prácticamente no ha cesado hasta nuestros días. Si hiciéramos un rápido recuento del material fílmico nacional, nos daríamos con el siguiente y aproximado balance: alrededor de algo más de 150 largometrajes, más de un millar de cortometrajes y sobre todo varios cientos de documentales y noticieros producidos con bastante continuidad por diversas empresas cinematográficas desde las décadas del 20 y 30. Como se puede ver, todo este material fílmico bien puede contribuir no sólo a conferirnos ese rostro que muchas veces se reclama y no se conoce, sino también a hacer del cine un documento histórico capaz de revelar nuevas zonas de sentido que otras lecturas y documentos aún no nos han mostrado. Interesante sería poder responder a las siguientes interrogantes: ¿qué relación hay entre el filme *Luis Pardo* (1927) o los numerosos documentales de los años 20 y el imaginario social de la "patria nueva" del presidente Leguía?, ¿qué nos podría aportar y revelar el cine de Francisco Lombardi sobre el Perú de los 80 y 90?, ¿de qué nos hablan o cuál es el discurso histórico de los cortometrajes de la época del D.L. 19327?, ¿qué lecturas de la historia se pueden sacar de ese periodo?, ¿existe alguna película peruana que refleje o interprete profundamente el sentir de una época de nuestra historia como lo hizo *M el asesino de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang respecto a Alemania a puertas del nazismo o *El Ciudadano Kane* (1940) de Orson

3. Cf. Lagny, Michèle. "Après la conquête, comment défricher?" En: *Cinéaction* N° 65. Paris: Corlet-télérama, 1992.

Welles a propósito de ciertos pasajes de la historia de Norteamérica?

DE LAS HISTORIAS GENERALES A LAS HISTORIAS PARTICULARES

4. Sin embargo, las historias y cronologías generales del cine peruano empiezan un poco antes. Enrique Pinilla en 1969 y, un año después, Isaac León, nos entregan las primeras aproximaciones al estudio de la historia del cine nacional.

Los trabajos más recientes en el campo de la investigación sobre la historia cinematográfica peruana datan de principios de los años 90,⁴ destacando sobre todo *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* de Ricardo Bedoya, quien, a manera de una cronología general y síntesis histórica muy didáctica, ha ordenado orgánicamente y analizado con oficio de crítico e historiador de cine —con clara preocupación por la estética— la historia del primer siglo de nuestra cinematografía. Hay que reconocer que este primer gran esfuerzo es muy importante y necesario porque sobre él descansará buena parte de todo lo que tenga que venir luego. Este aliento y brío inicial de Bedoya en la preparación de conocimientos, de levantamiento y ordenamiento de datos, de puesta en relación entre reflexión estética e historia resulta fundamental e imprescindible para iniciar luego otros trabajos más puntuales y específicos y así enriquecer la investigación sobre la historia del cine y la historia general de nuestra patria. Mientras tanto, creo que deberíamos ir afinando muchas de nuestras ideas y teorías, entre ellas las que interrogan sobre la relación cine-historia: ¿qué debemos entender por cine nacional?. ¿qué aporta el cine al conocimiento de la historia del país?. ¿qué método histórico debemos aplicar al análisis de filmes?. ¿qué estatuto dar a las coproducciones, por ejemplo las peruano-mexicanas o peruano-argentinas de los años 60? ¿Son filmes nacionales sólo por haberse hecho en el país?. ¿qué pasará más adelante con los filmes peruanos, sobre todo en una época donde la globalización de los procesos económicos y de cultura tienden a borrar o hacer irreconocibles los productos culturales nacionales?. ¿cuál es el grado de pertinencia histórica de nuestro cine?. ¿vale la pena estudiarlo?. ¿qué zonas de sentido puede revelar y esclarecer sobre nuestra historia?. ¿qué relación hay entre los textos filmicos peruanos y el contexto histórico que les ha tocado vivir? Como se puede ver, éstas y muchas más pueden ser las preguntas a formularse para iniciar un ensayo, pero nuestro propósito no es —al menos en este artículo— contestar a cabalidad dichas interrogantes, sino más bien hacer sólo una rápida reflexión sobre el estado de la cuestión en el caso de la relación cine-historia en el Perú.

¿A CUÁL DE LAS FUENTES DAR PRIORIDAD: EL DOCUMENTAL O LA FICCIÓN?

Para comenzar diremos que un primer problema sería reconocerle al cine de ficción el mismo *status* de documento histórico confiable que suele otorgársele casi sin ninguna dificultad al documental. Por lo general, el cine documental es sinónimo de objetividad, de proximidad a la realidad. En cambio, la ficción se asocia más a la visión particular del mundo de un autor y por lo tanto su análisis histórico se hace más incierto y difícil de interpretar. La ficción nunca da testimonios directos de la historia, pero sí puede servir para hacer emerger los discursos y muchas otras cosas más de una época. Sin embargo, sería bueno preguntarse: ¿es que acaso hay menos realidad social, menos imaginario e ideología en un filme de ficción que en un documental?, ¿aprendemos menos del Perú de la última década con *La boca del lobo*, *Caidos del cielo* o *Sin compasión* de Francisco Lombardi que viendo los documentales y noticieros cinematográficos nacionales?, ¿son ambos géneros tan distintos el uno del otro al tratar la realidad hasta el punto de hallar un divorcio irreconciliable entre ellos? En verdad, creo que no, puesto que ambos géneros pueden servir como legítimas fuentes de análisis. Incluso diría que el cine de ficción, por más mediatizado que esté, por más pantallas y sistemas de representación que lo puedan relativizar, aporta siempre otro punto de vista que puede ayudar a emerger y completar la visión histórica. El cine en general no es solamente un espejo -deformante- de la realidad, sino incluso una expresión ideológica y artística de la sociedad.

Christian Delage, en un artículo titulado "El documental, fuente histórica"⁵ expresa su alegría por la actitud del Estado francés de reconocer a los documentos audiovisuales -tanto de cine como de televisión- como valiosa memoria del siglo XX y por lo tanto como parte de su patrimonio nacional. Esta sabia e importante actitud oficial va a permitir no solamente conservar para la humanidad dichas imágenes y sonidos que han ayudado a formar y estructurar nuestra visión del mundo los últimos cien años, sino también a renovar los métodos de investigación histórica. Es decir, este espaldarazo de legitimidad podría sacar al estudio del cine -y también de la televisión- de su relativo enfudamiento y especialización en manos únicamente de críticos e historiadores del ramo. Incluso podría ayudar a borrar ese cierto halo de desprecio con que no pocos investigadores de otras disciplinas han visto el análisis de los medios y los documentos audiovisuales a lo largo del siglo. En nuestro país, andamos aún muy lejos de esa preocupación estatal, pero a nivel de ideales particulares vislumbramos que

5. Cf. Delage, Christian. "Le documentaire, source d'histoire". En: *Cinémaction* N° 65. Paris: Corlet-télérama, 1992.

6. Un corto pero informativo artículo sobre este archivo de películas peruanas de la Biblioteca Nacional fue escrito por Mario Lucioni en la revista *El Refugio*, N° 4, titulado "El caso de un archivo filmico peruano". Lima: 1993.

algunos investigadores e instituciones ya han tomado conciencia de dicho problema, sobre todo en lo que se refiere a la recopilación y conservación de películas. Ejemplo de lo dicho es la labor de algunas instituciones como la Filmoteca de Lima, una asociación privada sin fines de lucro patrocinada por el Museo de-Arte y la fundación Edubanco, que está intentando recopilar, conservar e incluso restaurar todo lo que pueda del patrimonio filmico peruano. Otros archivos existentes son el de la Biblioteca Nacional,⁶ institución pública que cuenta con aproximadamente 2.200 rollos de películas peruanas, buena parte de ellas en material de nitrato altamente inflamable y en pésimo estado de conservación y, por último, el recientemente creado y desfinanciado Archivo Peruano de Imagen y Sonido (APIS) que, bajo la forma de una asociación civil de comunicadores sociales, intenta colaborar con el rescate del patrimonio filmico del país -cuentan con un pequeño, pero importante fondo de algo más de 1.000 rollos de películas peruanas que van desde 1934 a 1980-. De entre las muchas cosas que aún se necesitan potenciar el conocimiento del cine peruano, dos son las más preocupantes: por un lado, faltan recursos económicos para llevar a cabo con plenitud la recuperación y conservación de esos documentos audiovisuales y, por otro lado, falta tomar conciencia de la necesidad de mejorar y multiplicar los estudios, las investigaciones y los acercamientos del cine con otras disciplinas sociales.

HACIA UNA APROXIMACIÓN NO SÓLO CON LA HISTORIA, SINO TAMBIÉN CON LA SOCIOLOGÍA

La sociología es también otro de los campos a los que debería apuntar el acercamiento investigativo del cine. En primer lugar, porque el cine es una producción cultural que está inmersa en la realidad social, forma parte de ella ya sea como una organización económica productiva o porque sencillamente las personas que hacen cine son también individuos ligados a la realidad de su tiempo, a la sociedad donde producen. Al respecto, Annie Goldmann nos dice que:

"hacer sociología del cine es buscar en un filme un reflejo más o menos fiel de la realidad. Sin embargo, la idea de que el cine es un espejo que refleja a la sociedad nos parece totalmente insuficiente y reductora. Se trata de un proceso mucho más complejo de lo que parece a primera vista. Hacer sociología del cine es intentar relacionar la significación de un filme, corriente o género cinematográfico con la manera en que algunos grupos sociales se plantean los problemas de su época. Es tratar de establecer una correlación entre el universo imaginario que es el filme con ciertos elementos de la realidad social".⁷

7. Cf. Goldmann, Annie. "Dépasser le stade de l'interprétation". En: *Cinémaction*, N° 65. Paris: Corlet-télérama, 1992.

Sin embargo, por prudencia metodológica, sería muy conveniente que tanto la sociología del cine como el análisis histórico —que son análisis segundos— recién se puedan llevar a cabo después de haberse realizado el análisis intrínseco de la obra y su respectiva ubicación en la cronología de la propia historia cinematográfica. Antes de esta primera observación es riesgoso y muy aventurado querer integrar la lectura del filme con la lectura de las estructuras sociales.

En el caso del cine peruano sería bueno intentar responder, más detalladamente y con mayor rigor investigativo, a ciertas interrogantes que hasta el momento sólo han tenido respuestas intuitivas y poco elaboradas. ¿Sabemos acaso con certeza por qué surge precisamente en los años 50 y en el Cusco y no en otro tiempo ni lugar del Perú un interés poco usual por la realización cinematográfica como el manifestado por la llamada "Escuela del Cusco"? ¿por qué a pesar de ser el Perú un país que recibió tempranamente al cine nunca pudo desarrollar una industria estable como sí sucedió en México o Argentina? ¿qué relación hay entre cine y modernidad en el país? ¿ayudó el cine a mirar no sólo hacia afuera, sino también hacia adentro? ¿qué géneros cinematográficos se han convertido mayormente en parte configurante de las estructuras mentales de nuestro pueblo? ¿qué relación hay entre cine, migración y transformación social-urbana de Lima? ¿a quién representa y retrata el cine peruano de los últimos 20 años? ¿qué visiones del mundo se han privilegiado en las pantallas y qué grupos sociales nacionales se han visto más frecuentemente representados? ¿todos los filmes peruanos tienen la misma importancia para iniciar un análisis sociológico? Las preguntas bien podrían continuar formulándose, lo cual nos prueba que aún estamos ante un terreno virgen que no ha sido estudiado ni fertilizado suficientemente por la escasa y reciente investigación de la historia del cine peruano o de las otras disciplinas de las ciencias sociales.

En resumen, creo que todavía hay mucha ambigüedad y mucha incertidumbre sobre la manera de abordar estas nuevas relaciones. Habrá quienes preferirán trabajar únicamente con el cine documental y otros que apostarán por la recuperación de la ficción rompiendo con el mito de que el cine de ficción es un objeto esotérico difícil de descifrar. La historia del cine, si bien es cierto prefiere tomar como materia de análisis al propio cine, eso no significa que deje de interesarse por la historia o la sociología ya que siempre habrá curiosidad y necesidad de un esclarecimiento de cómo funciona el cine en un período determinado de la historia, o en su defecto se buscará dar al análisis formal de una cinematografía una perspectiva económica o social que complementa estas lecturas y viceversa. Lo que hay

8. Cf. Marie, Michel.
"Texte et contexte
historique en analyse
de films". En:
Cinémaction, N° 65.
Paris: Corlet-télérama,
1992.

que reconocer es que la historia nos hace conscientes de la duración, de las transformaciones en el tiempo, de las coyunturas y estructuras histórico-sociales en la que se inserta la práctica cinematográfica de un país. La riqueza de la perspectiva histórica nos invita siempre a una relación de fenómenos que va más allá del análisis intrínseco del filme. Y, para terminar, quisiera citar algunas ideas de Michel Marie que nos fuerzan a pensar en todo lo dicho hasta este momento: "el análisis interno del filme no debe llevarnos a la ceguera del contexto. El dogma del texto encerrado es peligroso porque no nos da una perspectiva estructural. Pero también debemos tener cuidado con la retórica escolar del contexto que abunda en información externa, pero nunca llega a penetrar al análisis interno del filme. Otro problema serio es que la riqueza de la producción de sentido del filme es tan grande que se corre el riesgo de plantear a cada momento lecturas no fundadas en la época, sino en una evolución posterior".⁸