

## Cine y conocimiento histórico

**Isaac León Frías**

Las relaciones entre los historiadores y el cine no han sido hasta hoy muy fructuosas, si exceptuamos el estudio de la historia del cine, en el que sí podemos encontrar trabajos muy valiosos: los de los franceses Georges Sadoul y Jean Mitry sobre la historia del cine mundial, el de Lotte Eisner sobre el cine alemán de los años 20, el de Lewis Jacobs sobre el cine en los Estados Unidos hasta 1939, el de Jay Leyda sobre el cine soviético y, entre otros que merecerían reseñarse, y más cerca de nosotros, el monumental trabajo en nueve volúmenes de Emilio García Riera sobre el cine sonoro mexicano. Pero en lo que se refiere a otras dimensiones históricas del cine, la carencia es notoria. Existen, ciertamente, excepciones notables como el distinguido historiador francés Marc Ferro, quien ha venido realizando una labor pionera, inicialmente con el cine soviético, acerca de cómo las películas dan cuenta de una coyuntura histórica determinada. Igualmente podemos mencionar al historiador británico Martin Jackson entre los pocos nombres que destacan en un campo de investigación aún poco explorado y en el que en América Latina y en el Perú el trabajo es prácticamente inexistente.

Voy a dividir la presente exposición en dos partes. En la primera de ellas, planteo algunas cuestiones referidas a las posibilidades de encuentro de la historia y el cine. En la segunda me concentro en el caso peruano, analizando algunas experiencias que traducen ese encuentro.

## PRIMERA PARTE: EL CINE Y LA HISTORIA, ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Las puntualizaciones que hago a continuación sobre las posibilidades de encuentro del hecho cinematográfico y del fenómeno histórico dejan de lado problemas epistemológicos que sería menester plantear, pero que tomarían mucho más espacio del que disponemos. Por tal motivo me limito a indicar algunos de los lugares de relación teórica, que no pretenden agotar un campo de encuentros mucho más complejo y variado que el aquí presentado.

— 1. La institución cinematográfica como hecho social (industria, medio de comunicación, arte y espectáculo) puede ser y es estudiada desde diversas perspectivas como una manifestación de las sociedades contemporáneas. En el análisis de sus características, funcionamiento, presencia en la vida de los pueblos, influencias varias, converge un trabajo pluridisciplinar, donde el historiador aporta sus propios instrumentos, conjuntamente con los que aportan la sociología, la economía política, la teoría de la comunicación y la semiótica, entre otras fuentes conceptuales.

2. La evolución del cine a través de sus filmes, cinematografías, autores, escuelas y movimientos más representativos, en el marco de los contextos en que se sitúan, es materia de un seguimiento histórico. Esta posibilidad de acercamiento es la que en mayor medida se ha venido trabajando y la que mayores datos e interpretaciones ha aportado. Corresponde, como se verá, al centro de preocupaciones de los historiadores del cine, muchos de ellos de formación empírica, procedentes del ejercicio de la crítica o simples coleccionistas de informaciones.

3. Los filmes como vehículo trasmisor de la historia, como agentes que actúan sobre ella y como expresión histórica en sí mismos —tres dimensiones inseparables todavía muy insuficientemente estudiadas— constituyen un tercer gran eje. No existe película que no traduzca de alguna manera las huellas de los condicionamientos históricos que la enmarcan (coyuntura socio-económica, modelo de sociedad, imaginario social dominante, etc.). Ni existe, tampoco, aunque ello sea difícilmente medible, película (hablo de las películas que se exhiben públicamente, claro está) que no participe en la acción modeladora de conductas so-

ciales. Pero, asimismo, en cada película encontramos un fragmento de historia, y no estoy haciendo referencia aquí al material argumental o anecdótico, sino al hecho de que no existe ningún filme que no se constituya en sí mismo como parte de una historia mayor, que no es sólo la historia del cine, es también parte de la historia de fines del siglo XIX y del siglo XX. Es decir, en cada película encontramos además de la alusión o la referencia (que no el reflejo) a una historia, por decirlo así, exterior a ella, un objeto que, como tal, está investido de una materialidad y una significación que lo convierten en un hecho intrínsecamente histórico.

Voy a establecer una división de las cintas, en referencia al factor histórico que guía esta reflexión, de acuerdo a los procedimientos de lenguaje y propuesta expresiva que, como veremos, resultan indispensables a la hora de puntualizar el análisis:

a) Los documentales e informativos que testimonian acerca de hechos y sucesos acaecidos en la actualidad, con procedimientos diversos que incluyen desde la cámara "testigo" hasta la cámara "viva" que sigue el desarrollo de un acontecimiento; desde la cámara "oculta" hasta la entrevista y el reportaje.

b) Los documentales y semi-documentales de reconstrucción histórica que trabajan básicamente con material de archivo, es decir, películas filmadas por otros en el pasado, insertando en algunos casos entrevistas contemporáneas y trucos como la animación en el empleo de fotos fijas. *Morir en Madrid* de Rossif y *79 primaveras* de Santiago Alvarez serían ejemplos distintos ubicables dentro de esta vertiente.

c) Los filmes de ficción que reconstruyen hechos de significación histórica (y eventualmente usan fragmentos documentales), con mayor o menor grado de fidelidad a los referentes aludidos (acontecimientos públicos o privados, rasgos arquitectónicos y plásticos, códigos de la lengua y de la conducta, etc.). Aquí podemos situar películas que van desde *El nacimiento de una nación* y *El acorazado Potemkin* hasta *Gandhi*, *Reds* y *Campanas rojas*. Unas acentúan la dimensión espectacular, otras las resonancias reflexivo-nostálgicas, otras la nota persuasivo-didáctica.

d) Los filmes de ficción a secas, es decir, tanto los llamados filmes de género como los de "autor", que no pretenden ser la reconstrucción de un acontecimiento realmente acaecido o que sí

lo hacen expresan claramente que pesan más en ellos las licencias argumentales de la ficción. Hay géneros que en parte se inspiran en hechos pretéritos, revestidos por las galas de la leyenda y la mitología (el western, por ejemplo) y otros que se inspiran en asuntos de la actualidad o del pasado reciente (el policial), como hay filmes de "autor" que aluden directamente a circunstancias sociales o históricas: *Roma, ciudad abierta* de Rossellini o *Apocalipsis ya* de Francis Ford Coppola. Pero hay filmes de género o autor que tienen vínculos menos directos con referentes históricos y en otros los lazos son muy poco aparentes, como algunas narraciones de horror, los relatos maravillosos o las exploraciones visuales de los cineastas "underground".

Quiero adelantar que considero este último apartado, al que en buena medida se puede incorporar el apartado C —puesto que opera como un género más—, el llamado género histórico, como el más rico en posibilidades para un acercamiento y comprensión de la historia y, concretamente, la del siglo XX. El más rico y sugestivo porque:

— Es el que mayor número de películas ha aportado en los casi 90 años de existencia del cine;

— Es el que en mayor número ha sido y sigue siendo consumido por los espectadores de todas partes; y

— La ficción filmica, por más fantásica que sea y a veces precisamente gracias a ello, dice más sobre la historia en un momento dado que el documento más fidedigno; este último se limita a mostrar las apariencias de un acontecimiento; la ficción, en cambio, ofrece los "síntomas" de una época, los deseos, temores e ilusiones de los pueblos, las proyecciones imaginarias que se agitan en un tiempo determinado. Ya se han estudiado al respecto, las relaciones entre el cine expresionista alemán y el clima social que siguió a la derrota en la Primera Guerra Mundial; la ciencia-ficción de los primeros años 50 en los Estados Unidos y el ambiente de guerra fría de ese entonces; y el vínculo existente entre los filmes de catástrofe y la crisis energética, la derrota militar en el Vietnam y la quiebra moral por el escándalo Watergate en la primera mitad de los 70 en Norteamérica.

Decía que el apartado C, el de las películas de ficción que reconstruyen hechos de significación histórica, puede ser incorporado a las consideraciones previas. Es más o menos evidente

que una película como *Gandhi* expresa más acerca de las preocupaciones pacifistas vinculadas al mundo de hoy que las que rodearon la lucha del pueblo hindú por su liberación, y *Reds* nos dice más sobre la Norteamérica de 1980, en el momento en que Reagan accede al gobierno, que sobre la Norteamérica que vivió John Reed en 1910.

Muy en un segundo grado, entonces, las películas hechas hoy pueden "reflejar" lo sucedido ayer. *El acorazado Potemkin* y *Octubre* realizadas en 1925 y 1927, respectivamente, y que intentaban documentar acerca de los hechos acaecidos en 1905 y 1917, expresan en primer término, y más allá de las contingencias anecdóticas de sus relatos, la efervescencia revolucionaria de los años 20 en la Unión Soviética y la etapa de afirmación política que se vivía. Pero, sin duda, también reconstruían unos acontecimientos y aportaban con ello a su conocimiento.

No obstante, si ya el "conocimiento" que ofrece un filme cualquiera (documental o ficción) es un conocimiento mediatizado, el de un hecho reconstruido está doblemente mediatizado. Por eso es que los filmes de ficción pueden *retratar* —no en el sentido fotográfico, sino en la acepción pictórica del término— con cierta propiedad la iconografía de épocas pretéritas y *aproximarse* satisfactoriamente de manera ilustrativa a situaciones, personajes y conductas sociales del pasado, pero sería caer en un craso error convertir una reconstrucción en un documento riguroso, cuando no es sino, en el mejor de los casos, un acercamiento tentativo.

A este respecto hay que recordar, y esto vale para todas las posibilidades que hemos mencionado con anterioridad, tres asuntos medulares que con frecuencia pasan inadvertidos; asuntos medulares que están estrechamente ligados y que se superponen e implican: a) el punto de vista del narrador; b) el lenguaje cinematográfico utilizado; y c) el efecto que se desea conseguir en el público y el que, efectivamente, se produce.

El punto de vista o la instancia del enunciador, organiza la disposición del material narrativo o documental y se expresa en las dos operaciones de que se vale el realizador (y el equipo de filmación) para darle forma filmica al argumento o proyecto que tiene entre manos: la selección y la combinación de imágenes audio-visuales. Que son operaciones de lenguaje cinematográfico. Si pensamos, por ejemplo, en una película como *Túpac Amaru*

de Federico García, salta a la vista el uso de un procedimiento narrativo a partir del cual se arman los acontecimientos: el empleo de una escena-pivot o escena recurrente que es la del juicio, desde la que se va pasando a los diversos episodios seleccionados por el director como relevantes a efectos de seguir la representación de la gesta de Túpac Amaru. El procedimiento, ciertamente, es perfectamente válido en término de empleo del lenguaje cinematográfico y, con las diferencias del caso, lo podríamos encontrar también en la construcción de un relato policial o en una narración de corte periodístico. En cualquier caso, está poniendo de relieve la adopción de una forma posible, entre varias, de organizar los episodios culminantes de un hecho de resonancias épicas. Y en la adopción de esa forma narrativa se hace presente el punto de vista del realizador. Como se hace presente, también, en el hecho de preferir una solución elíptica para la ejecución de Túpac Amaru en vez de mostrar detalladamente el tormento de la muerte por descuartizamiento.

¿El que se usen determinados procedimientos no está acaso trasuntando, además de una manera de ver la historia, un modo de darla a conocer en función de un efecto sobre el público espectador?

En muchos casos, el efecto que se persigue es, digámoslo así, simplemente espectacular. En éstos, el material histórico funciona como un pretexto vistoso y atractivo para satisfacer demandas especialmente ansiosas en los tiempos que corren. Es lo que sucede en una película como *Calígula*, de Tinto Brass y Bob Guccione, pretexto para un ejercicio de estimulación sado-masoquista. Puede tratarse, asimismo, de una espectacularidad heroica y aventurera, a la manera en que Hollywood la ha concebido, como en *Ivanhoe*, dirigida por Richard Thorpe o las producciones "históricas" de la Metro de comienzos de los 50.

Puede ser, también, sin desmedro del acento espectacular, un propósito de apelación racional, de mirada crítica al pasado o de apología de las causas populares, lo que anime al realizador para dramatizar los acontecimientos narrados en función de un efecto persuasivo y concientizador.

Afirmo, entonces, que la adopción de un punto de vista, el lenguaje utilizado y el efecto perseguido intervienen como mediadores inevitables que hacen que el discurso "histórico" narra-

do en la diégesis fílmica exprese en mayor medida las preocupaciones que movilizan el interés del realizador y/o la audiencia y no un supuesto e imposible registro de esos acontecimientos a los que se hace referencia fílmicamente. Puedo mencionar como ejemplo la experiencia de Roberto Rossellini, concretamente en *La toma del poder por Luis XIV*, como un intento por neutralizar a un mínimo posible los signos que hacen reconocible el punto de vista en un tratamiento cinematográfico anti-espectacular, dramáticamente "débil" en relación con los parámetros habituales y sin indicios ostensibles de simpatía o antipatía por los personajes, de apología o rechazo de los hechos presentados, etc. Sin embargo, no se puede sostener que, debido a esa especie de suspensión de la presencia del emisor, esa aparente neutralidad no esté denotando la elección de un punto de vista. Es simplemente un punto de vista distinto en función de una respuesta menos emotiva o sentimental y más contemplativa o receptiva el que podemos encontrar allí.

Luego de la explicación anterior, no cabe duda que en un *segundo grado* algunas películas significan una aproximación representativa muy válida a un contexto pretérito. Podemos destacar al respecto, entre otros empeños igualmente sobresalientes, las películas de Luchino Visconti que se ubican en el período del *Risorgimento* italiano (*Livia*, *El gatopardo*) y en el reinado de Ludwig de Baviera en *La pasión de un Rey*; películas en las que Visconti elaboraba un discurso sobre la base de una investigación muy rigurosa y atendiendo hasta el último detalle del vestuario y la ornamentación, con el fin de crear un ambiente visual lo más cercano posible a la época tratada. Pero, sin duda, sobre los valores de testimonio de épocas pretéritas prevalece en estas cintas la impronta de la historia contemporánea, el punto de vista de un autor del siglo XX, cuyo conflicto entre su posición marxista y su filiación aristocrática se pone en evidencia.

Por todo ello, y sin negar, pues, que se puedan acometer acercamientos rescatables al pasado, como lo han intentado a veces sistemáticamente algunas cinematografías, por ejemplo el cine cubano en los años 60 y 70, es mucho más lo que dicen las películas de la historia contemporánea. En el caso señalado, la propuesta histórica de muchas películas cubanas revela un afán didáctico de recuperación de una memoria nacional que al interior del proceso

de socialización del país se hace indispensable como factor de refuerzo de la identidad nacional a partir del conocimiento de las propias raíces históricas.

### **Un modelo de ficción sobre la historia presente: el melodrama**

Es posible hacer una indagación de algunos procesos históricos contemporáneos en América Latina analizando géneros y series cuyas anécdotas parecen por completo ajenas a la menor resonancia significativa en lo que toca a la historia presente y que, más bien, han recibido con frecuencia los calificativos de a-históricas y obsoletas. Uno de los géneros más enjundiosos para la elaboración de un análisis de las condiciones sociales e históricas que se han vivido a lo largo del siglo XX en nuestros países es, sin duda, el melodrama, ayer abundante en las pantallas de cine y en las emisiones radiales, hoy en día casi monopolizado por las transmisiones televisivas.

Sin ánimo de profundizar aquí y ahora en un tema que merece una atención preferencial y que se sigue menospreciando, incluso en ámbitos que se quieren científicos y académicos, desde preceptivas y sensibilidades culteranas, cabe señalar, a modo de ejemplo, algunas pistas de un género que no sólo mantiene sino que acrecienta un extraordinario poder de convocatoria en un amplio sector de la población que rebasa a las capas populares.

En las intrigas recurrentes y en los trazos iterativos del melodrama y detrás de los enredos pasionales y las agonías amorosas encontramos las claves de una identidad cuestionada; cuestionada a nivel personal, vivencial, existencial en primer término y a nivel parental y familiar en segundo lugar. Hay que ver la cantidad de melodramas en que el problema del no saber quién se es, quiénes son los propios padres y cuál es la familia de origen, aparece como el motivo que articula el juego de las relaciones interpersonales. La posibilidad de acceder a la felicidad pasa, necesariamente, por el reencuentro con las fuentes de la propia identidad individual y familiar. Pero el problema de la identidad alcanza otros planos y segmentos: es un problema de identidad social y regional, y también identidad de clase e identidad nacional. Afirmación de la casa y el espacio cerrado como reductos de la vida familiar, negación implícita del entorno exterior amenazante, sobrecarga dialo-



gal de carácter justificatorio y culposo, absoluto predominio de los vínculos afectivos y primarios, el melodrama intenta defender y preservar una identidad que se siente en peligro. Es claro que los términos de aceptación en que el melodrama latinoamericano plantea las soluciones son, hasta hoy, mayormente conservadores, y la intranquilidad que pueden suscitar entre sus espectadores se diluye en el conformismo de unas fórmulas que no arriesgan (ni les interesa hacerlo, tampoco) a potenciar los conflictos a extremos que afectan el nivel de la conciencia de los usuarios. Pero un seguimiento del melodrama que se hizo en México y Argentina desde 1930 en adelante nos puede revelar algunas tendencias de los procesos de transformación urbana e industrial en las grandes ciudades de América Latina y el sentimiento de inseguridad, sobre todo a nivel de las capas populares, menos defendidas y víctimas principales de los avatares de esa transformación. Lo que se ha estudiado, todavía poco, sobre la función desempeñada por el folletín en la Europa del siglo XIX, habría que estudiarlo en relación con el melodrama latinoamericano del siglo XX. Este es un campo específico de la ficción que descubre, mejor que los documentales de época, las posibilidades de conocimiento y comprensión de un período histórico.

## **SEGUNDA PARTE: LA EXPERIENCIA PERUANA**

Si aplicamos al Perú el esquema sobre las posibilidades de confrontación del cine y la historia, haciendo referencia concreta al tercer apartado señalado, es decir, los filmes como vehículo de la historia, encontramos un material que no es abundante, si se le compara con el que se ha producido en otros países, pero sí es lo suficientemente amplio o significativo en algunos de esos rubros como para ser tomado en consideración. Retomando el esquema anterior podemos hacer la clasificación siguiente:

a) El material documental e informativo sobre la actualidad y hechos diversos que se ha ido recogiendo a lo largo del siglo (entre otras modalidades a través de los llamados noticieros), es, seguramente, mucho más nutrido de lo que se puede suponer y hay que lamentar que una parte importante, cuantitativamente hablan-

do, esté definitivamente perdido a causa de la destrucción física de muchas copias. A ese caudal fílmico, que no se encuentra archivado, sino disperso en varios lugares, habría que sumar el aporte principal de los últimos tiempos: los *video-tapes* acumulados por los noticiosos televisivos.

b) No hay muchos documentales que trabajen con material de archivo con el fin de organizar aproximaciones a hechos del pasado, pero sí encontramos algunos en esta línea: los que trabajan con fotografías e imágenes fílmicas o de video procedentes de noticieros y documentales, como los mediometrajés *Runan Calcu* de Nora de Izcue sobre el proceso de reforma agraria en los años 70 y *Once años decisivos*, en torno al gobierno de Leguía; y los cortos *Bom Bom Coronado Campeón* de Nelson García y *Creación heroica* de Rodolfo Pereyra y Juan Durant; otros utilizan material de ficción, como *Los pioneros* de Jorge Reyes y *El famoso bandolero* de Alberto Durant.

c) En lo que respecta a las ficciones de reconstrucción histórica, ya desde sus inicios el cine peruano de largometraje quiso revivir episodios del pasado como lo prueban *Páginas heroicas*, sobre la guerra con Chile, *Luis Pardo*, sobre el "famoso bandolero" que da el título al corto de Durant, y *La Perricholi*, en torno a los amores del Virrey Amat y su célebre amante. Pero los últimos años han sido especialmente pródigos en la tarea de reconstrucción fílmica de acontecimientos históricos y de ello encontramos ejemplos tanto en el cortometraje (*Crónica de dos mundos* de José Antonio Portugal sobre el Inca Garcilaso de la Vega) como en el largometraje (*Ojos de perro* de Alberto Durant, *La familia Orozco* de Jorge Reyes, *Melgar, el poeta insurgente* y *Túpac Amaru*, de Federico García, entre otros).

d) Las películas de ficción propiamente dichas han tenido una relativa presencia en la segunda mitad de la década del 30 con la producción de la compañía Amauta Films y, desde 1977 hasta la fecha, debido al impulso que dio la ley de promoción a la industria cinematográfica. Algunas de las películas de ficción se inspiran en referentes históricos, lejanos o recientes, y a veces se pueden confundir con las que corresponden al apartado anterior, con la diferencia de que no se plantean con la pretensión de "historiar" un hecho pasado. Para ejemplificar, podemos incluir dentro de esta ca-

tegoría amplia a las comedias costumbristas de los años 30 tipo *Palomillas del Rímac* o *Un gallo de mi galpón* y a los filmes recientes de Francisco Lombardi, *Muerte al amanecer*, *Muerte de un magnate*, *Maruja en el infierno* y *La ciudad y los perros*.

### **Esbozo del desarrollo histórico del cine peruano**

Antes de pasar al análisis de algunos casos concretos para ver como se manifiesta en ellos la impronta de un contexto histórico específico, voy a hacer una brevísima exposición de la evolución del cine que se ha realizado en el país.

Hay una primera etapa que va desde los primeros años de nuestro siglo hasta 1926 en que se rueda el primer largometraje. Se filman durante estos años ceremonias patrióticas, actos públicos, escenas de la vida cotidiana y, eventualmente, algunas ficciones en cortometraje. Se trata, ciertamente, de la proto-historia del cine en el Perú, y quienes ejecutan la tarea son, en su mayor parte, fotógrafos profesionales sin mayor capacitación en el, por ese entonces, nuevo medio técnico. Como sucedió en otros países de América Latina, son esos los años de los primeros esfuerzos, de las faenas pioneras, son las primeras piedras que dieron lugar, inmediatamente después, a una producción de largos ininterrumpida hasta 1940.

Sin embargo, y pese a que no cuenten a efectos de una historia selectiva del cine peruano, cuántas de esas imágenes seguramente mal encuadradas o insuficientemente iluminadas nos permitirían una información complementaria a la que la fotografía fija nos ha aportado sobre los primeros 25 años del siglo XX en el Perú y sobre el paso de la República Aristocrática al oncenio de Leguía. Lamentablemente, casi todo ese material puede considerarse definitivamente perdido.

Una segunda etapa se inicia en 1926 y culmina, como ya adelanté, hacia 1940. Se puede ver que no establezco la división historiográfica habitual que fijaría el inicio de la nueva etapa en la incorporación del sonido, cosa que ocurrió en el Perú recién en 1934, seis años después de que la producción norteamericana prácticamente adoptó como regla general la fórmula de la imagen sonora. Y no la fijo en el momento de la aparición del sonido, porque hay una línea de continuidad muy clara entre los años

1926 y 1927 en que se realizan *Páginas heroicas* y *Luis Pardo* y los últimos años de la década del 30 en que la producción de la Amauta Films alcanza sus cuotas de producción más elevadas. Estos son los años en que, como ocurrió en otros países, se intenta afianzar una pequeña industria trabajada, más que a voluntad de un capital incipiente, a simple fuerza de pulmón. Los filmes se hacen en condiciones casi artesanales, a costos muy bajos; se imitan las fórmulas de éxito de otras partes (tuvimos incluso imitaciones chaplinescas en un filme de título elocuente: *Como Chaplin*) y se impone, no faltaba más, el melodrama, ya por esos años enseñoreado en los cines de mayor éxito en América Latina. El espacio que ofrece la introducción del castellano hablado y de los acentos y giros locales parece propicio para la consolidación de esa ansiada pequeña industria. Aquí concurre otra circunstancia que no ha sido suficientemente destacada en el fortalecimiento de industrias fílmicas como la argentina y la mexicana que, a diferencia de la nuestra, sí logran asentarse como tales y crear un público propio que no es sólo el público nacional, sino el latinoamericano en conjunto. Esta circunstancia es la que por ese tiempo había creado el medio radial, tan relevante en la difusión de los ritmos musicales de aquí y de afuera que, en nuestro caso, y en los otros también, popularizó voces de cantantes, humoristas e intérpretes de radio-teatro. El cine sonoro, entonces, apareció como el medio más idóneo para darle "cuerpo" a esas voces. Se pueden señalar los nombres de Carlos Gardel y de Libertad Lamarque en Argentina, de Tito Guizar en México. Entre nosotros, ya despuntaban en la radio las voces de Alicia Lizárraga y de Jesús Vásquez, pero también las de las hermanas Gloria y Elvira Travesí que venían del teatro, y las de Alex Valle, Edmundo Moreau, Antonia Puro y muchos otros, que provenían de un teatro de variedades más ligero. Estos intérpretes más las fórmulas combinadas del melodrama, la comedia y las canciones, un poco "a la mexicana", fueron ganando un público que empezó a reconocer un cine, digamos, propio en las pantallas de Lima y provincias, aunque ese cine fuera, en gran medida, una imitación del que venía de otras partes. Pero, en definitiva, lo que pudo ser el germen de una actividad constante se frustró, y no sólo aquí, porque la Segunda Guerra Mundial restringió el envío de insumos y película virgen y porque, internamente, no estaban dadas las condiciones para el mantenimiento de una producción aún muy precaria.

Pues bien, durante estos años los noticieros se hicieron estables, los documentales empezaron a trascender su carácter de mero ensamblado de imágenes sueltas. Quedan de esa época imágenes que nos muestran a Leguía participando en ceremonias y actos públicos; asimismo otras en que vemos a José Carlos Mariátegui igual que las primeras manifestaciones del APRA; más tarde la constituyente del 33 y el entierro de Sánchez Cerro. Sin embargo, más que esos testimonios valiosísimos de la efervescencia política de una etapa especialmente azarosa de nuestra historia, son esas ficciones melodramáticas, aparentemente tan a espaldas de los hechos y las realidades social y políticamente más significativas, las que podrían aportar a una mejor comprensión de las preocupaciones que se vivían en la cotidianidad de un país en el que no se logró consolidar una burguesía industrial, como sí sucedió en Argentina y México, por coincidencia los países en que se constituyó una industria cinematográfica, industrias que, por cierto, no hay que levantar como modelos, pero que, mal que bien, allí quedan como los precedentes más relevantes en el conjunto de los estados latinoamericanos.

Una tercera etapa es la que cubre las décadas del 40 y 50, en las que la producción de largometrajes desciende a su mínima expresión y se intensifican los noticieros con apoyo estatal y, claro está, de tendencia propagandística oficialista, sobre todo en los dos períodos presidenciales de Manuel Prado y durante el gobierno de Odría. El material informativo de este período de retracción fílmica contiene, sin duda, imágenes muy valiosas para reconstruir, por ejemplo, la iconografía oficial del pradismo o los signos ostentosos de la administración de Odría, pero su significación es muy limitada en lo que se refiere a la permanencia que haya podido alcanzar en el interés de un público que, obviamente, nunca dispensó mayor atención a esas grises imágenes que agotaban su triunfalismo en la retórica declamatoria de sus narradores.

Una cuarta etapa es la que va de 1960 hasta 1973, aproximadamente. Corresponde al período en que la televisión adquiere fuerza en el país y se abre un nuevo rubro de actividad: el de los cortos publicitarios. A la luz del impulso televisivo, asimismo, hay un rebrote de la producción de largos protagonizados por figuras de la llamada pantalla chica que no alcanza la significación que treinta años atrás obtuvo la producción de la Amauta Films. Años de intentos modernizadores, también son éstos los que ven

culminar los primeros esfuerzos conscientes por hacer del cine un medio de comunicación con una función social explícita y, por otro lado, un medio de expresión personal creativa. Nunca antes había formulado nadie en este provinciano país que el cine podía trascender los límites del informativo propagandístico, de la cuña comercial, del divertimento por la vía del humor o de la apelación melodramática. Recién, y bastante tarde en relación con casi todas partes, a fines de la década del 50 surge en el Cusco un movimiento cinematográfico, conocido como la Escuela del Cusco, que reivindica la función del cine y el rescate de las imágenes del mundo andino, movimiento que culmina en los primeros años 60 con los largometrajes *Kukuli* y *Jarawi*. Por su parte, entre 1965 y 1973, Armando Robles Godoy realiza cuatro largometrajes que se presentan como expresiones de un cine de autor que moviliza recursos de lenguaje inéditos entre nosotros y que, más allá de lo que puedan conceptuarse en términos de rigor expresivo, tienen una indudable significación, por la aparición de una alternativa inusual que valoriza los elementos de la forma fílmica. Si bien esta valorización se empuja, en el caso de Robles, a niveles formalistas, en el sentido más discutible de la expresión, no se puede negar que, al menos, contribuye a la comprensión de una dimensión que, para bien o para mal, ningún otro realizador se había planteado antes.

Aparentemente, la conflictiva realidad política que se vivió en el Perú y en el continente durante los años que cubren este período no tocan, sino muy tangencialmente, esas diversas líneas de una producción que se bifurcó en el noticiero tal como lo ejecutó Franklyn Urteaga, en los comerciales que tuvieron a su cargo las empresas Tele Cine y Audio Visual, en las comedietas populares que protagonizó Tulio Loza y en los filmes de Robles. Habría que ver, sin embargo, hasta qué punto se revela en esas líneas, con todas sus limitaciones y carencias, la agitación euforizante de una clase media que se considera elegida para dirigir un país al que se quiere modernizar sin que se repare suficientemente en las áreas de conflicto latentes y manifiestas. Estas áreas conflictivas son, precisamente, las que se van a plantear en el largometraje que se realiza bajo el impulso de la ley de cine que promulga el gobierno militar en 1972. Si es que he fijado el término de la cuarta etapa, en que divido la evolución del cine en el país,

en el año 73, pasando por alto una fecha que parece clave, octubre de 1968, es porque durante los primeros cinco o seis años del gobierno militar, el panorama fílmico varió muy poco en relación con los años anteriores y lo que pudo ser abiertamente contrario a lo que siguió prevaleciendo, por ejemplo el material que se filmó al interior de SINAMOS, no trascendió al público.

La quinta y última etapa, entonces, se iniciaría en 1974, cuando la ley de cine empieza a rendir sus primeros frutos y llega hasta nuestros días, pues en los últimos 10 años se ha configurado un panorama fílmico de características en conjunto similares, pese a los avatares políticos y los cambios sociales.

Por lo pronto, se ha instituido una producción estable de cortos, de por sí muy sintomáticos de una supuesta preocupación didáctica y apologética, en una buena parte fabricados con miras a ganar dinero y punto. Pese a la excepcionalidad de un puñado de cortos que demuestran que el testimonio crítico y la riqueza poética no tienen por qué estar reñidos, es en el largometraje donde encontramos la presencia de unas películas que, con muchos altibajos, llegan en algunos casos a alcanzar un nivel de expresión decoroso y a calar en un público no siempre dispuesto a extenderles un aval de confianza previa.

Extrañamente, el cine de vocación populachera ha brillado por su ausencia en esta última década y, más bien, han sido planteos que se quieren críticos y cuestionadores los que han primado, tanto en referencia a las luchas sociales del pasado (*Ojos de perro*, *La familia Orozco*, *Túpac Amaru*), a la problemática del campesinado (*Los perros hambrientos*, *Kuntur Wachana*, *Laulico* y *El caso Huayanay*, entre otras) y a la exclusión y marginalidad en el ámbito de la capital (*Muerte al amanecer*, *Muerte de un magnate*, *Maruja en el infierno*, *La ciudad y los perros*, *Gregorio*). Se ha intentado conciliar, en unas con mayor fortuna que en otras, el llamado a la conciencia con la claridad narrativa. En algunas, la problemática es más directamente política y, en todo caso, domina en el conjunto una tónica ajera al conformismo o al escapismo. Aun cuando el nivel general expresivo se puede discutir y la marcha del largometraje en las pantallas y del país ha seguido una curva azarosa, una evaluación en lo que a la aproximación histórica se refiere, nos indica que existe una opción muy clara en el sentido de poner en cuestión la historia actual y pretérita. Ello, para ilustrar la ac-

ción de los movimientos sociales y políticos, por ejemplo, la lucha independentista de Túpac Amaru y Melgar o la movilización sindical en las haciendas cañeras de la costa norte en los años 20 o la formación del movimiento obrero en Lima. También para mostrar la insurgencia campesina, como ocurre en las películas de Federico García. Y, también, aunque con un sesgo menos político, para mostrar las relaciones de dominación y exclusión social, tal como vemos en las cintas de Francisco Lombardi y, de otro modo, en *Gregorio*.

El panorama de los años más recientes pone de relieve, entonces, un interés central por el testimonio político y social. La situación sería, seguramente, distinta, si es que la producción de largos fuera mayor y las necesidades de afianzamiento del mercado interno presionaran en forma más drástica sobre los proyectos en marcha. Veamos algunos ejemplos de esta producción contemporánea en relación con el eje histórico.

#### Cine y resonancias históricas en el Perú: *Kuntur Wachana* y *Muerte al amanecer*

Voy a señalar en forma breve la vinculación de dos películas peruanas con la coyuntura en que son realizadas y vistas. Y especialmente la significación, en términos de resonancias históricas, que se desprende de ellas. Las dos se estrenaron en 1977 y pertenecen a los realizadores que mayor obra han desarrollado en el largometraje en los últimos años. Las películas son *Kuntur Wachana* (Donde nacen los cóndores) de Federico García y *Muerte al amanecer* de Francisco Lombardi. *Kuntur Wachana* fue producida por una cooperativa agraria cusqueña y es una ficción inspirada en hechos ocurridos en el Cusco: las luchas campesinas que precedieron la dación de la ley de Reforma Agraria. *Muerte al amanecer* se basa, muy libremente, en un caso policial de repercusiones sensacionalistas: el ajusticiamiento de un reo condenado por la violación y asesinato de un niño.

*Kuntur Wachana* empezó a filmarse durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado y, por diversas vicisitudes, su terminación se produjo a comienzos del 77 y se estrenó en julio de ese año, casi dos años después de la caída de Velasco y cuando la orientación política que Francisco Morales Bermúdez le había



impreso a su gobierno divergía notoriamente de la que primó durante el gobierno de Velasco.

*Kuntur Wachana* que empezó a hacerse, incluso, con apoyo oficial, es una película que corresponde al clima de la llamada "primera fase" de la última administración militar que ha tenido el Perú y concretamente expresa a los sectores políticamente más radicalizados que actuaron al interior del gobierno. La valorización de la imagen del campesino, la exaltación de sus luchas y el énfasis puesto en la participación que le caben a estas luchas en la consecución de la Reforma Agraria, el rescate de figuras paradigmáticas como Saturnino Huillca y de la lengua quechua, el empleo de procedimientos casi documentales, la utilización del neo-folklore andino y, ciertamente, la perspectiva favorable con que se muestra la promulgación de la ley de Reforma Agraria (a diferencia de la oposición o los graves reparos que recibió de parte de otros sectores de la izquierda) nos remiten a un momento histórico anterior en el que, seguramente, la película hubiera podido tener una resonancia diferente. Y no porque hubiese perdido vigencia el tema de las luchas campesinas, sino, porque, probablemente, hubiera sintonizado, más y mejor, con una circunstancia en función de la cual se había orientado el punto de vista del realizador.

Sin que *Kuntur Wachana* pierda en su capacidad de apelación, su significación no es la misma que hubiera tenido tres años antes y su lado propagandístico opera un poco a contracorriente: de ser un filme que apoyaba, desde perspectivas ciertamente más radicalizadas al proceso militar, pasa a ser un filme que no condice con los postulados y las prácticas del gobierno de Morales Bermúdez, en la coyuntura en que se estrena.

En el caso de *Muerte al amanecer* podemos señalar dos niveles de significación, el primero de los cuales es notoriamente consciente e intencional: la crítica a la administración de justicia y a sus rituales crueles y grotescos. Pero en el segundo nivel es muy probable que haya un sesgo que no corresponda a una intencionalidad deliberada ni de parte del guionista Guillermo Thorndike ni de parte del realizador Francisco Lombardi y proviene del rol desempeñado por un oficial de la policía como conciencia crítica al interior del relato. En este nivel de significación, la película hace un cuestionamiento de un orden social basado en relaciones de

jararquía y explotación y, tácitamente, invoca un orden sustancialmente distinto. ¿El que sea un uniformado el que opere como agente crítico (sin necesidad, por lo demás, de que esta crítica se formule verbalmente) no se convierte, acaso, en una metáfora, intencional o no, poco importa, del rol desempeñado por la institución militar o, al menos, las instancias que condujeron el proceso político peruano desde 1968? Desde esta perspectiva, *Muerte al amanecer* podría interpretarse como afín al espíritu que animó a la "primera fase" del gobierno militar, y no es una casualidad que el guionista Thorndike haya estado vinculado a ella, pero como ese nivel de significación resulta más sutil y la propuesta del filme carece de la intencionalidad política de *Kuntur Wachana*, lo que predomina, como significado explícito y claro, es el que se desprende de la intriga desarrollada en esa larga noche que precede a la ejecución de un condenado a muerte. El que hemos llamado segundo nivel de significación se disuelve un poco, pero sin duda está presente, remitiendo también a una coyuntura histórica previa al momento en que la película se estrenó.

Con estos dos títulos he querido ejemplificar brevemente la relación existente entre el significado histórico del filme con el momento en que es realizado y visto. Pero se trata de un terreno que requiere un trabajo en profundidad para el cual lo anterior no es sino un simple esbozo preliminar.