

RETRATOS DE FAMILIA. EL CINE EN LOS PAÍSES ANDINOS /

Emilio Bustamante

Los países andinos conforman una segunda categoría entre los productores de filmes en América Latina. La primera la ocupan México, Argentina y Brasil. Octavio Getino señala que hasta 1996, en sesenta años de cine sonoro, se habrían producido alrededor de once mil películas en América Latina; de ellas, 46% correspondían a México, 25% a Brasil y 18% a Argentina¹. En los últimos años, a pesar de los altibajos de producción de los tres grandes, las cifras globales no han sufrido ninguna drástica alteración. Entre los países andinos hay, también, diferencias: Colombia y Venezuela son los de producción más regular y numerosa, Perú se encuentra en una situación intermedia, mientras que Bolivia y Ecuador tienen una producción exigua. No obstante, los cinco miembros del Pacto Andino enfrentan problemas similares; se trata de países con poca tradición cinematográfica, carentes de industria, con mercados internos pequeños y dificultades de acceso a mercados internacionales.

Si bien el momento actual no es el mejor en la historia del cine de estos países, tampoco es el peor. A lo largo de más de cien años, se ha hecho cine en la región. A pesar de no haber podido constituir nunca una industria, sorprende la tenacidad con la que se ha afrontado la empresa de registrar en celuloide (o en vídeo) imágenes que den cuenta

¹ GETINO, Octavio; *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, 1998, Ediciones CICCUS, Buenos Aires, p. 50.

de realidades y sueños. Los filmes destacables por su calidad artística no son muchos, pero todos pueden ser apreciados como retratos de familia: representan lo que fuimos y lo que somos. Aportan a un mejor conocimiento de nosotros mismos; forman parte de nuestro patrimonio e identidad.

EL CINE MUDO

El cine llega a los países andinos antes de que termine el siglo XIX. Ya en 1897 se contemplan imágenes cinematográficas en Bolivia, Colombia, Perú y Venezuela. Las primeras películas rodadas en la región son tomas de vistas y acontecimientos, encargadas a operadores por empresas exhibidoras.

Al comenzar el siglo XX las firmas europeas, como las francesas Pathé y Gaumont, dominan el mercado, pero luego de la Primera Guerra Mundial las compañías norteamericanas inician su larga hegemonía. Los filmes nacionales, entonces de cortometraje, son empleados sólo de relleno de programación.

En la segunda década del siglo se realizan las primeras ficciones: los cortos *Negocio al agua* y *Del manicomio al matrimonio*, ambos de 1913, en Perú; el largometraje *La dama de las cayenas*, de 1916, en Venezuela. El período mudo es, en Ecuador, el de mayor actividad de su historia (casi 50 películas entre cortos y largos)², pero corresponde, probablemente, a Colombia la más alta producción fílmica en la región, que incluye varios documentales. *María* (1922), dirigida por Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, basada en la famosa novela romántica de Jorge Isaacs, se convierte en el primer éxito del cine colombiano³.

2 CAÑIZARES, Bernardo; "Entre luces y sombras: la cinematografía ecuatoriana", 2002, Fundación Octaedro, Quito, Ecuador.

3 MARTÍNEZ PARDO, Hernando; *Historia del cine colombiano*, 1978, Librería Editorial América Latina, Bogotá, Colombia, pp. 45-48.

En Bolivia, el documental adquiere también importancia. Otra especialidad boliviana, los filmes de ficción de corte indigenista, hace su aparición en la década del veinte: *La profecía del lago* (José María Velasco Maidana, 1925), *La gloria de la raza* (Luis Castillo y Arturo Posnansky, 1926), *Corazón aymara* (Pedro Sambarino, 1925) y *Warawara* (José María Velasco Maidana, 1929) tienen como protagonistas a indios quechuas o aymaras. Uno de estos filmes, *La profecía del lago*, sobre el romance entre una hacendada y un pongo, da lugar a un sonado caso de censura: se prohíbe su exhibición y una ordenanza municipal dispone que la cinta sea incinerada⁴. Los documentales *El fusilamiento de Jáuregui* (Luis Castillo, 1926) y *La sombría tragedia del Kenko* (Arturo Posnansky, 1926), ambos sobre el proceso al asesino del presidente Pando, sufrieron, así mismo, intentos de prohibición; Castillo fue detenido, pero finalmente las dos películas llegaron a ser estrenadas. En Perú se registró un episodio de censura por la misma época: el filme *Páginas heroicas* (José A. Carvalho, 1926), ambientado en la Guerra del Pacífico, fue vetado por considerarse ofensivo a Chile⁵.

El italiano Pedro Sambarino estuvo muy ligado al cine de Bolivia, al que aportó varios documentales, entre ellos *Por mi patria* (1924) y, sobre todo, la ficción *Corazón aymara* (1925), el primer largometraje de ese país; pero Sambarino fue, además, uno de los pioneros del cine peruano. Llegó al Perú en 1924, para la celebración del centenario de la batalla de Ayacucho, y realizó documentales de actualidades, filmes de ficción como *El carnaval del amor* (1930) y un documental sonoro: *Inca Cuzco* (1934). El suyo es uno de los primeros nombres que se inscriben en más de una historia del cine de los países andinos. Murió en Lima en 1936⁶.

4 GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso; *Historia del cine boliviano*, 1983, Filmoteca de la UNAM, México, p. 67.

5 BEDOYA, Ricardo; *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, 1993, Universidad de Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 51.

6 LUCIONI, Mario; "Pedro Sambarino, un pionero trashumante", 1992, *El Refugio*, Revista de cine, año 1, n° 3, pp. 51-60.

EL IMPACTO DEL SONIDO

La llegada del sonido afecta gravemente a las cinematografías de la región. En Ecuador, a comienzos de los treinta se realizan algunas películas sonoras: *Guayaquil de mis amores* (Francisco Diumenjo, 1930), *La divina canción* (Alberto Santana, 1931) e *Incendio* (Alberto Santana, 1931), pero luego la producción de largos entra en receso durante casi veinte años. En Colombia prácticamente no hay filmes de largometraje en una década. En Venezuela, la primera película con sonido sincrónico, el corto *Taboga* (Rafael Rivero), tiene lugar tardíamente, en 1937; y sólo al año siguiente se estrena el primer largo sonoro, *El rompimiento* (Manuel Delgado). En Bolivia la primera película sonora es el documental *Al pie del Illimani*, un conjunto de cortos de la empresa Emelco sobre el IV Centenario de la fundación de La Paz, estrenado en 1948.

La mayor actividad en el cine de ficción en los años inmediatos al advenimiento del sonido, se ubica en Perú, pero dura muy poco. La etapa más intensa es la de 1934 a 1940, es decir, la que va de la primera ficción sonora, *Resaca* (Alberto Santana), a *Barco sin rumbo* (Sigifredo Salas), y comprende más de veinte largos, entre melodramas, comedias y aventuras, protagonizadas por jóvenes estrellas de la radio y el teatro, y amenizadas con música popular. Sin embargo, a partir de 1940 la ilusión de crear una industria cinematográfica nacional se desvanece. Pese a una ley promocional de 1944, la producción se hace más espaciada, y en la década del 50 se estrenan sólo dos largos. La escasez de película virgen a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y un mercado dominado por las *majors* (opuestas siempre a toda medida proteccionista) afectan las pretensiones de las empresas peruanas. Algo similar ocurre en Colombia, donde el gobierno dicta una ley de fomento cinematográfico en 1942, que si bien favorece la fundación de empresas y la realización de largometrajes durante dos décadas, no alcanza sus objetivos de industrialización.

México es el país latinoamericano menos perjudicado por la escasez de celuloide en aquellos años. EE.UU. privilegia la exportación de material virgen a ese país por razones políticas y comerciales (la

empresa estadounidense RKO tenía participación en los estudios mexicanos Churubusco)⁷, y el cine mexicano termina por ejercer fuerte influencia en los países andinos. Un título como el de la colombiana *Allá en el trapiche* (Roberto Saa Silva, 1942) remite a la mexicana *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), y el filme más destacado del cine venezolano de los cincuenta, *La balandra Isabel llega con la tarde* (Carlos Hugo Christensen, 1950), es una coproducción con México impulsada por la empresa Bolívar Films. Esta compañía realizó ocho largos entre 1949 y 1952, en un nuevo intento frustrado de crear una industria en la región andina.

Las pocas películas de ficción de los países andinos durante tres décadas tienen en común su ubicación preferente en los géneros del melodrama y la comedia, así como un tinte populista y costumbrista: personajes de sectores obreros o campesinos, música nativa y resoluciones dramáticas moralizantes.

Como el de Sambarino en el cine mudo, algunos nombres se repiten en más de un país durante este período; los del argentino Francisco Diumenjo y los de los chilenos Alberto Santana y Roberto Saa Silva, por ejemplo. Diumenjo fue responsable del sonido de los filmes peruanos *Cosas de la vida* (Roberto Derteano, 1934), *Buscando olvido* (Sigifredo Salas, 1936) y *El vértigo de los cóndores* (Roberto Saa Silva, 1939), y dirigió la primera película ecuatoriana con sonido sincronizado en vivo, *Guayaquil de mis amores* (1930). Roberto Saa Silva, por su parte, tenía alguna experiencia en Hollywood cuando vino al Perú a dirigir *El vértigo de los cóndores*. En Colombia, además de *Allá en el trapiche*, estrenó *Anarkos* (1944) y *Pasión llanera* (1947). Alberto Santana, después de trabajar en Chile, dirigió seis largos en el Perú: *Como Chaplin* (1929), *Mientras Lima duerme* (1930), *Alma peruana* (1930), *Las chicas del Jirón de la Unión* (1930), *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933) y *Resaca* (1934). En Ecuador dirigió *La divina canción* (1931) e *Incendios* (1932). Más tarde viajó a Colombia, donde dejó inconclusa la película *Al son de las guitarras* (1938), que aspiraba a convertirse en la primera ficción sonora de ese

⁷ PARANAGUÁ, Paulo Antonio; “América Latina busca su imagen”, *Historia general del cine*, Volumen X, 1996, Editorial Cátedra S.A., Madrid, p. 272.

país. Más tarde regresó a Ecuador, donde participó en *Se conocieron en Guayaquil* (1949) y dirigió al año siguiente *Amanecer en Pichincha*. Santana era un cineasta polémico, pintoresco, de una vitalidad sorprendente y métodos cuestionables para la producción y dirección. Su especialidad fueron los melodramas, y su vida misma, trashumante y azarosa, tuvo algo de rocambolesca⁸.

EL DOCUMENTAL EN LOS CINCUENTA

La participación del Estado como promotor (no siempre constante) de la cinematografía en algunos países andinos se hizo sentir durante los cuarenta y cincuenta sobre todo en noticiarios y documentales, que los gobiernos de entonces (en su mayoría dictaduras) convirtieron en instrumentos de propaganda. Despreciados durante mucho tiempo por su empleo y contenido ideológico, esos materiales son considerados hoy valiosos documentos históricos.

Tras el desconcierto que provocó el sonido y al margen de los intentos fallidos de crear industria cinematográfica dentro de tímidos proyectos de sustitución de importaciones, el cine más interesante de los cuarenta y cincuenta fue, probablemente, el documental y, en especial, el que se hizo exactamente en los Andes.

Desde los años cuarenta los bolivianos Jorge Ruiz y Augusto Roca (a quienes se les unió después el guionista Oscar Soria), produjeron cortometrajes sobre pobladores y zonas de altura, entre ellos una obra célebre: *Vuelve Sebastiana* (1953), sobre una niña chipaya que, luego de viajar a una localidad aymara, retorna a su comunidad acompañada de su abuelo, quien le cuenta la historia de su etnia. La revolución de 1952 permitió la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), que impulsó notablemente la realización de documentales. A esta actividad también se dedicaron empresas privadas como Telecine,

⁸ BEDOYA, Ricardo; *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de películas peruanas*, 1997, Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, pp. 87-89.

fundada por Gonzalo Sánchez de Lozada (muchos años después presidente de la República).

Jorge Ruiz dirigió en 1954 un filme en Ecuador, *Los que nunca fueron*, que sirvió de apoyo a una campaña contra la malaria, y se sumó así a la lista de los realizadores que laboraron en más de un país de la región. Más tarde dirigiría también en Perú.

En los mismos años cincuenta apareció en Perú la llamada Escuela del Cusco, integrada por los documentalistas Luis Figueroa, Víctor y Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, quienes registraron, con fidelidad y sensibilidad, fiestas y costumbres de la sierra peruana, dándole protagonismo a los campesinos indígenas y su cultura. El trabajo de estos cineastas se prolongó hasta los años sesenta, pero las ficciones que realizaron, *Kukulí* (Luis Figueroa, 1960) y *Jarawi* (César Villanueva y Eulogio Nishiyama, 1966), afectadas de cierto esteticismo y rigidez, no alcanzaron el nivel de los documentales.

En Venezuela la mayor representante del documental en la década fue Margot Benacerraf, quien estrenó *Arraya* en 1959, sobre la crítica situación de los obreros de unas salinas, obteniendo un premio en Cannes.

LOS AÑOS SESENTA

Los años sesenta marcan una serie de novedades en el cine de los países andinos, acorde con los cambios y la agitación social de la época. Bajo el influjo de la revolución cubana y el cine moderno (neorrealismo, *nouvelle vague*), pero también motivados por las condiciones particulares de sus países, aparecen los primeros *autores*. En Venezuela, Román Chalbaud inicia con *Cuentos para mayores* (1963) una obra personalísima, y en Perú Armando Robles Godoy (*Ganarás el pan*, 1965; *En la selva no hay estrellas*, 1967) ensaya nuevas estrategias narrativas. En Bolivia, Jorge Sanjinés, con la colaboración del guionista Oscar Soria, realiza tres películas fundamentales: *¡Aysa!* (1965), sobre la tra-

gedia de un trabajador minero; *Ukamau* (1966), hablada en aymara, en torno a la venganza de un campesino; y *Yawar Mallku* (1969), un duro cuestionamiento a las políticas de control de la natalidad fomentadas por las entidades de ayuda norteamericanas. Por su parte, el documentalista colombiano Carlos Álvarez (*Asalto*, 1968) inaugura una polémica obra urbana, atenta a la actualidad y marcadamente ideológica. En general, una nueva generación de cineastas y teóricos se lanza a la construcción de un cine nacional que denuncie la injusticia social y sea instrumento de cambio, y a la búsqueda de un nuevo lenguaje, distinto al del cine “comercial” y hegemónico.

En la década del sesenta se multiplican los cine clubes y surgen revistas que plantean una manera nueva de abordar la crítica cinematográfica, hasta entonces confundida con el comentario informativo en secciones de espectáculos. *Hablemos de cine* (1965), en Perú, y *Cine al día* (1967), en Venezuela, son dos de estas publicaciones que ejercen una notable influencia en los jóvenes de entonces, algunos de ellos futuros realizadores cinematográficos. En Bolivia destaca la figura del sacerdote español Luis Espinal, quien llega a ese país en 1968, para desempeñar entusiastas tareas de docente, crítico, animador de cine club y guionista.

Dentro de un clima que demanda un mayor compromiso de los artistas con su realidad, no es raro que en 1968 se celebre el primer Festival de Cine Documental en Mérida, Venezuela. Varios cineastas venezolanos debutan en el documental (Carlos Rebolledo, José Enrique Guédez) y experimentan alternativas de distribución y exhibición⁹.

CENSURA Y PROTECCIONISMO EN LOS SETENTA

En los años setenta se afirman las propuestas emergentes de la década anterior, pese a los vaivenes políticos. Sanjinés realiza *El coraje del pueblo* en 1971, sobre una masacre sufrida por mineros, y tiene que

⁹ SCHUMANN, Peter; *Historia del cine latinoamericano*, 1986, Editorial Legasa S.A., Buenos Aires, p. 301.

exiliarse cuando es derrocado el presidente J.J. Torres. Continúa su valiosa obra en Perú (*El enemigo principal*, 1974) y Ecuador (*Fuera de aquí*, 1977), tratando de encontrar, según Pedro Susz, “nuevas formas narrativas y una dramaturgia propia adecuada a las costumbres perceptivas del destinatario esencial de sus filmes: el hombre del campo heredero de la cultura quechua-aymara”¹⁰.

En Bolivia se quedan su camarógrafo Antonio Eguino y el guionista Oscar Soria, quienes optan por un cine que busca acercarse al público a través de formas más convencionales sin renunciar a postulados ideológicos de cambio. Sus filmes *Pueblo chico* (1974) y *Chuquiago* (1977) son éxitos de taquilla.

En Colombia, Carlos Álvarez sufre, también, los efectos de la represión política; es apresado en 1972, liberado en 1974, nuevamente detenido y exiliado en 1975. Otros importantes documentalistas, Marta Rodríguez y Jorge Silva, debutan con *Chircales* (1972) y confirman el interés sobre su obra con *Campesinos* (1975).

El número de cine clubes crece, así como el de revistas. *Hablemos de Cine* y *Cine al día* mantienen vigencia y se convierten en referentes para los cinéfilos de la región. En Cali, Colombia, un cine club y la revista *Ojo al cine* tienen como animadores a los futuros realizadores Luis Ospina y Carlos Mayolo, y, especialmente, al escritor Andrés Caicedo, quien se suicida en 1977.

Un signo importante de la cultura cinematográfica alcanzada en la región es la inquietud por la creación de cinematecas. Ya en 1967, en Venezuela, se había fundado la Cinemateca Nacional; en Colombia se crea la Cinemateca Distrital de Bogotá en 1971; y en Bolivia, Pedro Susz y el futuro presidente de la República, Carlos Mesa, inauguran la Cinemateca Boliviana en 1976.

Lo más destacable de la década del setenta es, sin embargo, el interés que prestan los gobiernos de la región al medio. Pese al signo

¹⁰ SUSZ, Pedro; *Cronología del cine boliviano* (1897-1997), <http://www.solobolivia.com/cultura/cine/cine7.shtml>

político distinto de los regímenes de Bolivia, Colombia, Perú y Venezuela, se considera otra vez pertinente impulsar la creación de una industria cinematográfica nacional desde el Estado y a través de normas de promoción que incluyen incentivos tributarios y otros beneficios. En Colombia, Perú y Venezuela las leyes empiezan a regir prácticamente al mismo tiempo (entre 1972 y 1973) y abren el período de mayor producción en la historia de cada uno de esos países, aunque la soñada industria nunca se llega a consolidar. En Bolivia, la tardía ley dictada por Banzer en 1978 no tiene los mismos resultados.

Nuevos cineastas debutan y otros se afirman al amparo de las disposiciones legales que, sin embargo, no impiden la censura. En Perú, Francisco Lombardi dirige su primer largo (*Muerte al amanecer*, 1977), mientras que en Venezuela Mauricio Wallerstein (*Cuando quiero llorar no lloro*, 1973; *La empresa perdona un momento de locura*, 1978), Carlos Rebolledo (*Alias el Rey del Joropo*, 1978) y Clemente de la Cerda (*Soy un delincuente*, 1976) dan pasos seguros con películas que son éxitos de público, y donde la dura crítica social ejercida en los sesenta, si bien no desaparece, se halla atenuada por estructuras narrativas más “comerciales”. La gran película venezolana de la década es *El pez que fuma* (1977), de Román Chalbaud, sobre el ascenso de un empleadillo de burdel a jefe del mismo, que puede ser leída como una parábola social, pero sobre todo pone en evidencia la creatividad de un artista con estilo definido y un universo tan intransferible como esperpéntico.

En Colombia, los cineastas de la generación anterior se ven beneficiados con la nueva ley; uno de ellos, Ciro Durán, llama la atención sobre los niños de la calle con *Gamín* (1978), y los jóvenes Luis Ospina y Carlos Mayolo ironizan en torno el miserabilismo escondido detrás de algunas películas “progresistas” de la década con el cortometraje *Agarrando pueblo* (1977).

ILUSORIOS OCHENTA

La década del ochenta permitió la consolidación en el largometraje de muchos de los cineastas que habían iniciado sus carreras en

el corto bajo los beneficios de las leyes de promoción. La acogida del público a las películas venezolanas y peruanas pareció confirmar la eficacia de cierta fórmula que mezclaba tendencias de crítica social y posturas ideológicas de cambio con estructuras narrativas convencionales a las que el público masivo se hallaba acostumbrado como consumidor de cine “comercial”.

Algunos filmes de la región apostaron por el género de manera abierta o disimulada. En Bolivia, una especie de *road movie*, *Mi socio* (Paolo Agazzi, 1982), triunfa en la taquilla; en Colombia, *Tiempo de morir* (Jorge Alí Triana, 1985), basado en un argumento de Gabriel García Márquez tiene mucho de *western*; y la segunda película de Lombardi en Perú, *Muerte de un magnate* (1980), puede ser catalogada como un *thriller*. No faltan cintas que se valen de los géneros para elaborar metáforas sociales (la muy floja *Pura sangre*, 1982, del colombiano Luis Ospina); mientras otras plantean una aclimatación de ellos a la realidad cotidiana de nuestros pueblos, tiñéndolos de un costumbrismo desencantado (la peruana *Profesión: detective*, 1986, de José Carlos Huayhuaca). En general, ya no existe la pretensión (esbozada en la década del sesenta) de encontrar un nuevo lenguaje y una nueva dramaturgia latinoamericana. Inclusive un colectivo de cineastas de izquierda como el peruano Chasqui, hace del largo *Juliana* (1989), sobre una niña que se disfraza de chico para sobrevivir en las calles, una versión correcta pero convencional de *Oliver Twist*.

Entre los cineastas que se consolidan en los ochenta destaca el peruano Francisco Lombardi con una apreciable adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1985), y especialmente con *La boca del lobo* (1988), que recrea una matanza de campesinos ocurrida pocos años antes durante la guerra que enfrentó al Estado peruano y la agrupación subversiva Sendero Luminoso. En Bolivia, Antonio Eguino alcanza un nuevo éxito de público con *Amargo mar*, sobre la Guerra del Pacífico, y Paolo Agazzi suma a *Mi socio*, otra película de buena acogida, *Los hermanos Cartagena*, en torno a la revolución de 1952. El mejor filme boliviano de la década es, no obstante, *La nación clandestina* (1989), que marca el retorno de Jorge Sanjinés a la ficción con una historia sobre identidad cultural hablada en quechua y castellano. El filme confirma

que Sanjinés es uno de los grandes cineastas de la región junto al venezolano Chalbaud, quien redondea una obra tal vez dispareja, pero plena de estilo con *La gata borracha* (1983), *Manon* (1986), *La oveja negra* (1987) y *Cuchillos de fuego* (1989). La década trae, también, el debut en el largo del colombiano Víctor Gaviria con *Rodrigo D, No Futuro*, filme que se aparta de la narrativa clásica dominante para contar la historia de unos jóvenes de barrios marginales en Medellín con una autenticidad y aspereza que recuerda al mejor Rossellini.

LOS DIFÍCILES NOVENTA

Los noventa traen replanteamientos del apoyo estatal a la cinematografía de los países andinos, con resultados diferentes. Mientras que en Venezuela la creación de Centro Nacional Autónomo de Cine en 1993 estimula aún más la producción en ese país (alrededor de 60 largos en la década), en Bolivia la Ley de 1991, que establece préstamos a proyectos, tiene como efecto inmediato el aumento de la producción, pero luego ésta se contrae por lo limitado de un mercado que no permite recuperar la inversión ni pagar la deuda contraída con el Estado. En Perú la derogatoria de las normas de promoción, en 1992, redujo significativamente la actividad fílmica y prácticamente liquidó a una nueva generación de cineastas. La nueva ley de 1994, muy defectuosa, estableció premios anuales otorgados por el Estado, pero los concursos sólo se han realizado esporádicamente por falta de fondos. En Colombia, luego de la disolución de FOCINE en 1993 se experimentó una baja en la producción, remontada en los últimos años, a partir de una ley de 1997. Ecuador carece de ley de cine.

La nueva legislación en los países andinos insiste, todavía, en la promoción del cine como “industria”, pero pone mayor énfasis en la actividad cinematográfica como “expresión cultural generadora de identidad“. Se mantienen exoneraciones arancelarias y otros incentivos tributarios, y se dispone, aún, parte del presupuesto nacional para el fomento. En Venezuela se prevé la asociación financiera entre el Estado

y la producción privada, en Bolivia se contemplan préstamos, en Colombia se facilitan ayudas puntuales a guiones y a divulgación (festivales, copias, etc.), y en Perú, como se ha indicado, se otorgan premios en concursos de cortos y largometrajes. Los problemas de distribución y exhibición, sin embargo, no son resueltos, aunque la legislación venezolana contempla normas de incentivo a las empresas que contribuyan a la difusión del cine nacional, incluidas las de televisión abierta y por cable¹¹.

La realización de películas se hace más difícil en los noventa no sólo por los cambios en las políticas estatales (menos proteccionistas, más orientadas a dar libertad al mercado, que en el caso del cine equivale a dejar el terreno a las distribuidoras norteamericanas), sino por la reducción del público y el cierre de salas (cuyo número disminuye en un 50% con relación a la década anterior), tendencia que se ve agudizada por la proliferación de la piratería¹².

Los cineastas tienen que buscar la alternativa de las coproducciones que permitan sumar recursos financieros y abrir la posibilidad de exhibición de las cintas en otros países, con los riesgos de “desnacionalizar” el producto, volviéndolo más estándar, o, por el contrario, vendiéndolo por su “exotismo latinoamericano”, lo que supone trajar una serie de tópicos que van desde la espectacularización de la violencia y la pobreza de las ciudades y barrios marginales, hasta un “realismo mágico” estereotipado y esteticista.

El país andino donde más cine se produjo en los noventa fue Venezuela¹³, y un repaso de las cintas que allí se realizaron resume bien lo ocurrido en la década. Hubo policiales que fueron éxitos de taquilla (Carlos Azpúrua, *Disparen a matar*, 1991), filmes de época bien acogidos

11 GETINO, Octavio; Op. cit., p. 153.

12 Cf. GETINO, Octavio; Op. cit.

13 TAMAYO ÁLVAREZ, Alfredo; *Las tendencias temáticas del cine venezolano de los 90. Apuntes para un enfoque cualitativo*. Ponencia presentada ante las jornadas de comunicación social. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. <http://www.ecs.human.ucv.ve/docs/Jornadas/textos/Cinedelos90Tamayo.doc>.

en festivales y estimados por la crítica local (Luis Alberto Lamata, *Desnudo con naranjas*, 1995) y desprolijos musicales orientados a un público juvenil (*Salserín, la primera vez*, Luis Alberto Lamata, 1997); coproducciones de discutible identidad (*Mecánica celeste*, Fina Torres, 1995), y filmes abiertamente miserabilistas (*Huelepega*, Elia Schneider, 1999). La temática “social” de décadas anteriores se redujo a una especie de barniz en algunas de esas películas, aunque la fallida asonada militar del 92 fue abordada en *Amaneció de golpe* (Carlos Azpúrua, 1998), y la crisis bancaria en *Cien años de perdón* (Alejandro Saderman, 1998).

Pese a la continuidad de la producción en Venezuela, el nivel de calidad de los filmes fue, en general, bajo (como en toda la región). La falta de propuestas creativas (motivada en parte por las urgencias de sobrevivir) hace al cine andino de los noventa menos interesante que el de décadas anteriores. Los premios obtenidos en festivales internacionales no son siempre indicativos de excelencia, pues la contienda se establece entre películas de semejante mediocridad; aunque, por supuesto, existen excepciones. De otro lado, si bien, los galardones en festivales pueden abrir puertas a nuevos mercados, no lo garantizan. El apoyo estatal, como lo revela el caso de Venezuela, no soluciona el problema de calidad, como tampoco resuelve el de la recuperación de la inversión.

No todo ha sido desolador en la década pasada, sin embargo. Aparecieron nuevos directores. El boliviano Marcos Loayza (*Cuestión de fe*, 1995) y el colombiano Sergio Cabrera (*La estrategia del caracol*, 1993) demostraron buen pulso narrativo, aunque luego su devenir se tornó algo errático por las ya señaladas dificultades que aquejan al cine de la región. De los consagrados, el más activo fue Lombardi, quien realizó su mejor filme, *Bajo la piel* (1996), un *thriller* que admite inquietantes lecturas sobre la violencia estructural del Perú. Chalbaud se mantuvo en su línea con *Pandemonium, la capital del infierno* (1998), que no es lo mejor de su obra pero tampoco la desmerece; y Sanjinés estrenó un solo largo, *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), que tuvo defensores y detractores. El colombiano Víctor Gaviria confirmó su valía con *La vendedora de rosas* (1998), en torno a los niños de la calle de Medellín, en la que sumaba a

la mirada implacable de *Rodrigo D*, una cuidadosa e “invisible” puesta en escena, en la mejor tradición neorrealista.

Fue destacable también la mayor actividad observada en el cine ecuatoriano, cuyo ascenso (por lo menos en lo que a volumen de producción se refiere) ha continuado en la década actual. De los cinco largometrajes producidos en Ecuador en los noventa, dos llevaron la firma de Camilo Luzuriaga, *La tigre* (1990) y *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), ninguno realmente logrado.

LOS RETOS DEL 2000

En estos primeros años del siglo, la cinematografía que ha mostrado mayor interés en reflejar la problemática político-social de su país ha sido la colombiana, aunque en un tono ligero o metafórico, y no siempre con filmes que superen la medianía estética (*Golpe de estadio*, 2000, Sergio Cabrera; *Bolívar soy yo*, 2002, Jorge Alí Triana; *Como el gato y el ratón*, 2003, Rodrigo Triana; *La primera noche*, 2003, Luis Alberto Restrepo), e inclusive, en algún caso, con resultados deplorables (*La toma de la embajada*, 2000, Ciro Durán). En Venezuela se ha insistido en la realización de filmes “lavados”, “de exportación” que, además de defectuosos guiones, lucen una falsedad clamorosa (*Una casa con vista al mar*, Alberto Arvelo, 2002), o un *look real maravilloso fashion* (*La pluma del arcángel*, Luis Manzo, 2003), cuando no se abisman involuntariamente en el *kitsch* (*Manuelita Sáenz, la libertadora del libertador*, Diego Rísquez, 2000). En Perú, el afán de recuperar la inversión en el mercado interno con producciones de muy bajo presupuesto ha dado lugar a un conjunto de largos de ínfima calidad realizados en vídeo (*Django, la otra cara*, Ricardo Velásquez, 2002; *Un marciano llamado deseo*, Antonio Fortunic, 2003; *Duele amar*, Antonio Landeo, 2003; *Porka vida*, Juan Carlos Torrico, 2004) que, en la mayoría de los casos, han fracasado en la taquilla.

Bolivia inauguró el milenio con una curiosa (y muy mala) cinta de ciencia ficción, *El triángulo del lago*, de Mauricio Calderón. En Perú,

otra película del mismo género, *El forastero* (2002) de Federico García, llamó la atención por lo atípica, pero el resultado artístico fue semejante al del filme boliviano. No se trata, pues, únicamente de ser original para superar el estado actual del cine de la región.

La década presenta un panorama similar a la anterior, y las esperanzas que abre una nueva legislación (en Colombia se ha aprobado una ley en 2003 y en Perú existe un proyecto en espera de su discusión en el Congreso) se hallan limitadas por el talento de los cineastas y la pequeñez del mercado interno, que a su vez condiciona las características del producto.

La tendencia a la reducción del mercado es constante y ni siquiera éxitos de taquilla de la magnitud de *Pantaleón y las visitadoras* en Perú, *Te busco* en Colombia, *Salserín, la primera vez* en Venezuela o *Ratas, ratones, rateros* en Ecuador, asegurarían la continuidad de la producción.

Las alternativas pasan por bajar los costos y elaborar filmes con elementos “populares” o genéricos que logren capturar fácilmente a un público masivo, cada vez más educado en fórmulas hollywoodenses; estimular las coproducciones; explorar mercados externos tanto en el ámbito cinematográfico como en el del vídeo, la televisión abierta, el cable, Internet y el satélite; y crear nuevos circuitos de exhibición y distribución.

La primera opción, como hemos visto, ha supuesto bajar la calidad del producto sin que ello garantice la recuperación de la inversión y, contrariamente a lo esperado, puede traer consigo un rechazo de ciertos sectores hacia el cine nacional, y hasta la pérdida del apoyo estatal, que suele justificarse por razones educativas y culturales. Por su parte, el acceso al mercado internacional no es sencillo, pues la distribución de filmes en la región se encuentra dominada por las filiales de las grandes empresas norteamericanas que no tienen interés en adquirir películas latinoamericanas. También son pocas las cintas andinas compradas por distribuidores independientes y exhibidas en salas de arte y ensayo. Es reducido, así mismo, el número de películas vendidas a

canales de cable, aunque algo se ha avanzado en este terreno (en los últimos años se han visto en cable la colombiana *La pena máxima*, las venezolanas *Cien años de perdón* y *Manuelita Sáenz*, la peruana *El bien esquivo* y la ecuatoriana *Ratas, ratones, rateros*, entre otras). En cambio, el mercado del vídeo y el DVD, infestado por la piratería, no se presenta por el momento favorable. La coproducción sigue siendo una alternativa tanto para el financiamiento como para la apertura de nuevos mercados, siempre que no redunde en una estandarización o banalización del producto.

Algunos de los cambios (por lo menos en el plano estético) pueden venir de una nueva generación de cineastas que asoma con talento en esta primera mitad de la década, y que es consciente de los limitados recursos económicos con los que cuenta. *Ratas, ratones, rateros* (2000) del ecuatoriano Sebastián Cordero, sobre jóvenes marginales, es, sin duda, de los más destacados filmes latinoamericanos de estos años. *Bala perdida* (2001) del peruano Aldo Salvini, también sobre jóvenes pero de otra clase social, es una cinta extraña, audaz e incomprendida que aguarda una revisión crítica. Más nuevos aún que Cordero y Salvini, son el boliviano Rodrigo Bellot y el peruano Josué Méndez, cuyas operas primas *Dependencia sexual* y *Días de Santiago* han obtenido premios internacionales y elogios de la crítica.

El vídeo digital no sólo ha traído producciones deleznales que pretenden un fácil reembolso. También ha aumentado la posibilidad de expresión de los jóvenes y de gente de sectores populares y marginales, así como la apertura de nuevos circuitos de exhibición y distribución. En Perú, una realización en vídeo, *TQ-1992* (Eduardo Mendoza), emitida un solo día por la televisión estatal de señal abierta, fue considerada la mejor película del 2001 por una parte de la crítica. Así mismo, la tecnología digital está permitiendo el resurgimiento del documental de autor (*De cuando la muerte nos visitó*, Yanara Guayasamín, 2002, Ecuador; *El lugar donde se juntan los polos*, Juan Martín Cueva, 2001, Ecuador; *Away*, Marianella Vega, 2002, Perú).

Quedaría por reclamar la unión de productores, realizadores y gobiernos para crear un circuito alternativo de cooperación en la

región que pueda abarcar la producción, exhibición y distribución de filmes en los que podamos reconocernos. No obstante ser esta demanda obvia, poco o nada se ha hecho para atenderla. A pesar de tener una historia cinematográfica con más de una coincidencia y problemas similares, parece no existir aún la convicción de que las soluciones tendrán que ser también colectivas.