

Los cortometrajes en el Perú

Haciendo un breve recuento sobre la producción de cortometrajes en el Perú, podemos apreciar que en la década del 50, se produjo un colapso en el sistema de producción de noticiarios y documentales, materiales cinematográficos impulsados por la ley de 1944, promulgada bajo el mandato de Prado, que buscaba incentivar la producción cinematográfica en el Perú mediante la realización de un noticiario semanal que debería ser exhibido en forma obligatoria en las salas del país.

Pero dicha ley no dio el resultado esperado pues se produjeron diversos desajustes económicos y legales; los productores vieron como salida el dedicarse a la producción de cortos que llenaran tanto sus requerimientos como la creciente demanda en el mercado de materiales que sirvieran de relleno en las salas comerciales del país, pues dichas salas tenían que llenar los vacíos que producían los intercambios de rollos de películas que se daban entre las diferentes salas y por lo tanto la industria nacional, se orientó a la producción de materiales cinematográficos de poca duración.

En esta etapa se produjo así, una producción regular de cortometrajes, orientados por un afán económico que garantizase de alguna forma la sobrevivencia de esta industria en el país.

Desde el período del cine mudo, en el que la labor fílmica estuvo centrada en la confección de documentales, nunca se pudo ver tanta regularidad en este tipo de realizaciones como en esta época.

Los cortos producidos bajo estas circunstancias tuvieron un carácter nacionalista en el que se dieron diversos géneros como las fiestas costumbristas, las ruinas y las expresiones culturales.

En esta época apareció la escuela del Cusco, con la participación de Manuel Chambi, que utilizó el cine para descubrir y hacer público el mundo indígena; tuvieron también una rica producción de cortos, con un corte indigenista y lograron llevar al cine por primera vez la presencia de los campesinos, era una producción cinematográfica que logró mantener una actividad cinematográfica en el interior del país, situación que no se ha repetido hasta nuestros días.

En la década del 60, se promulgó una ley que liberaba de tributo a la exhibición de largometrajes producidos en el Perú por empresas nacionales; ley que tuvo como objetivo principal el desarrollo del cine de largometraje en el Perú, pero que no contemplaba la realización de cortometrajes, razón por la cual podemos señalar que la producción de cortometrajes en esta etapa no tuvo mayores logros.

En 1972, bajo el gobierno militar de Velasco, se promulgó el Decreto Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica; mediante la cual el Estado renunciaba al 25% del impuesto de las entradas a favor de los cortos y a la totalidad de dicho impuesto en el caso de tratarse de largometrajes peruanos.

Esta Ley también impuso el carácter de obligatoria a la exhibición de los cortos nacionales y por lo tanto, el mercado de cortometrajes se convirtió de pronto en un mercado apetecible para los empresarias, así, no tardaron en aparecer diversas casas realizadoras que se dedicaron a producir cortos y a acogerse a los beneficios de dicha ley, pues gracias a ella podían recuperar en corto plazo las inversiones hechas.

El Estado, en un afán de proteccionismo y fomento hacia la industrias incipiente del cine nacional, mantuvo bajo presión la cotización de la divisa norteamericana con la que se adquirían los insumos necesarios para la realización; en un principio, se pensó que la realización de cortometrajes era el punto de partida para una naciente y prometedora industria cinematográfica de películas o largometrajes peruanos; pero lamentablemente, los hechos demuestran que este paso era muy difícil y poco tentativo

para los realizadores de entonces.

La producción de cortometrajes peruanos tuvo así un vertiginoso incremento, los debutantes tuvieron la oportunidad de incursionar en la industria cinematográfica acogiéndose a la ley de fomento y así tomar contacto con dicha industria; pero por otro lado la indiscriminada producción de cortos paso de largo sobre la calidad y se centró en producir volúmenes enormes de material cinematográfico que muchas veces dejaban mucho que desear en cuanto a calidad y acabado.

El Régimen Militar tuvo también un elemento de censura, mediante la Junta de Censura que trataba de estandarizar la producción y se encargaba de dar la autorización para el material que sería acogido por la ley y tendría el certificado de exhibición obligatoria; por lo tanto, pronto pareció concederse más como un premio a la fidelidad o compatibilidad ideológica más que un incentivo a la industria.

Los cortometrajes debían ser didácticos, educativos y propiciadores de la realización de los valores humanistas y de cambio propiciados por la ideología oficial de la Revolución Peruana y debían también ofrecer una imagen positiva de los peruanos y sus costumbres.

Esta ley no tuvo el respaldo de los dueños de las salas que muchas veces se veían obligados a exhibir materiales de muy baja calidad y que en otras circunstancias se hubieran negado a aceptar pues representaban para ellos pérdidas no sólo a nivel de entradas sino que también en material de cine y el público tampoco estaba contento con los cortos que debían ver, pues muchas veces estos no tenían ni el mínimo de calidad requeridos, ya que los productores descuidaban esos detalles en pro de hacer que llegaran más rápido a las salas y escudándose en la inexperiencia.

Pero, afortunadamente, algunos de los cortometrajistas, se mantuvieron al margen de esta vertiginosa expansión del mercado y los apuros que hacían que los otros realizadores descuidaran la labor misma de la producción y se centraron en producir cortos muy bien trabajados; entre ellos podemos citar a Nelson García Miranda, Jorge Suárez y Francisco Lombardi; que dejaron una producción impecable de cortos que sirven de sostén a nuestra producción cinematográfica nacional.

Todo esto llevó lógicamente a una sobreproducción de cortos, ya que el limitado número de salas de exhibición en todo el país no daban abasto a la oferta de cortos existentes en el mercado; pues todas las casas realizadoras se dedicaban a producir cortos ya que las limitaciones de la ley (desde un principio) que no señalaba el mecanismo para la producción de largos, o mejor dicho, el salto del corto al largo; los cortos que no podían ser exhibidos inmediatamente debían esperar a poder ser incluidos en la programación de los cines junto con las nuevas películas y esto implicaba una demora en la recuperación de las inversiones efectuadas; por lo tanto el número de producciones fue disminuyendo poco a poco.

En los años 80, el cortometraje estaba sumido en una grave crisis; producto de la sobreproducción antes mencionada, de la censura de la Junta de Censura y la imposibilidad aparente de los realizadores de acceder a la producción de largometrajes y el sentimiento de frustración que estos elementos generaron en los realizadores, además de la oposición de algunos dueños de las salas cinematográficas de seguir exhibiendo los cortos pues eran una imposición y de ningún modo la decisión propia de hacerlo.

Dentro de este contexto devastador y desalentador, podemos presenciar el surgimiento de nuevos realizadores de cortos ; el grupo Chaski se dedicó a hacer cortos y medietrajes con un tono característico en el que intentan reflejar la realidad peruana, sobre todo la realidad de la gran ciudad capital y sus miserias; asumieron el reto de hacer cine con responsabilidad y lucidez.

Sus cortos tratan de ser un reflejo de la realidad nacional, poniendo el peso de esta en algunos actores

muchas veces desconocidos y sacados de las calles mismas, llevados a la pantalla grande sin mayores rodeos y siendo ellos los que nos llevan a su mundo, un mundo paralelo y trágico (muchas veces) que se da en nuestras propias narices y nos deja sobrecogidos ante la realidad en otro formato.

Tienen un planteamiento crítico y humanista, llevando al público lo que muchas veces se niega a ver y reescribiendo el imaginario urbano; por ejemplo en la serie Retratos de supervivencia somos testigos de las miserias de los personajes, sintiéndonos un poco los usurpadores de su intimidad compartida con extraños mediante una cámara que se ocupa limpiamente de trasladar su contexto a una pantalla de cine; como si toda la historia fuera escrita por el personaje y no por un guionista; llena de sensaciones y sentimientos que nos hacen sentir y vivir esa realidad.

Es una propuesta muy interesante, pues no sólo se ocupa de cuestiones de realización técnica o de detalles cinematográficos, sino que plantea una nueva percepción de la urbanidad peruana y toda su miseria; por ejemplo en Crisanto el Haitiano, podemos ver una realización muy simple, un documental sobre la vida de un peruano descendiente de negros que se gana la vida como puede, que se hace pasar por haitiano para que no lo marginen en su calidad de negro peruano y que prefiere ser de Haití y así tener la credibilidad de ser un curandero extranjero o merecer el respeto de la gente de los grandes hoteles; todo por el acento aprendido; un retrato doloroso de la realidad racista de nuestra ciudad y la pobreza de este personaje; en Margot la del circo esta dolorosa narración fílmica de las miserias urbanas llega a límites de expresividad, pues contrasta la idea burguesa de un circo con la realidad de un circo sub urbano, el circo de los pobres en el que se muestran las miserias de los pasos y contorsionistas y la decadencia de la dueña de esa carpa de harapos; el juego de luces es impecable y las cámaras registran magistralmente todo el contexto y la realidad; no necesitan de juegos de lentes ni de efectos especiales para hacernos llegar el mensaje y la crítica social que empapa toda su producción. Esto lo podemos notar también en el medimetro Miss universo en el Perú en el que nos hacen ver la frivolidad del concurso de belleza contrastado con la realidad nacional.

En la década de los 90, tenemos la Ley de Cinematografía Peruana (Ley N° 26370), 1994, bajo el gobierno de Fujimori; vigente hasta nuestros días.

Esta ley contempla aspectos relacionados a los objetivos de dicha ley, la creación de CONACINE, concursos de proyectos de largometraje y obras cinematográficas de cortometraje y la distribución y exhibición de obras cinematográficas peruanas.

Esta ley define como cortometraje a la obra cinematográfica que dura menos de 20 minutos (la anterior lo definía inicialmente con una duración menor a una hora) y tiene como objetivo fundamental el fomentar la creación de obras cinematográficas peruanas.

Dentro de la década del 90 y a partir de la vigencia de dicha ley, son muchos los cortos que se han presentado a los diferentes concursos convocados por CONACINE pero también existen los productores que se mantienen al margen de estos incentivos y premiaciones y se dedican a hacer cortos por el gusto de realizarlos y no por la tentación de acceder a dichas premiaciones ni para poder seguir haciendo cortos.

En el 98, tenemos por ejemplo a Alvaro Velarde con Roces, corto que tiene un aire más bien globalizado, pues sigue patrones importados de realización y tiene una impecable post producción; tiene además la ventaja de poseer ser exportado sin necesidad de previos doblajes y/o retoques, ya que prescinde por completo de diálogos y en cierta medida trata de reflejar la realidad del Perú, pero de una manera mucho más superficial que los cortos del grupo Chaski, pues trata un tema cotidiano y frecuente como el de esperar el autobús o la combi y el continuo tratar de mantener la posición y el espacio personal, que la final queda resumido en un apretujado espacio común dentro del vehículo.

Fabrizio Aguilar también produce un corto en el mismo año, *La cuerda floja*, con un impecable manejo de luces y actuación, se inscribe también en el uso de un lenguaje y una temática mucho más universal y globalizada; hace uso de actores conocidos en la televisión principalmente y los lleva a la pantalla grande, la post producción en este caso también aparece impecable y el guión puede ser realizado en la ciudad de Lima como en cualquier otra urbe.

Lo que podemos notar en estos cortos de la década del 90, es principalmente la incorporación de nuevas tecnologías, el uso de editoras digitales que posibilitan un mejor manejo de los recursos o de la cita rodada y un mejor acabado y también cabe resaltar que estos cortos tienen características mucho más universales, rompiendo o comenzando a romper con la delimitación territorial que caracterizaba a los cortos precedentes; que se ocupaban más bien del tratamiento de temas íntimos y únicos de la realidad peruana y solamente peruana; en este caso hay un afán de trabajo en cuanto a estilos, luces y cuestiones técnicas que los llevan a tener óptimas calidades tanto en imagen como en audio y que responden a las necesidades de un mundo cada vez más pequeño en cuanto a comunicación y tecnología, lo que los lleva a ser parte de esa producción estandarizada a nivel mundial, compartiendo los mismos códigos globalizados y las mismas tecnologías.

Los dos cortos antes mencionados fueron ganadores de premios en CONACINE, pero más que nada, conllevan la realización del deseo de hacerlos de sus propios productores, quienes hacen estas realizaciones por el gusto de producir cortos y no por un afán lucrativo como el que se dio durante el gobierno de Velasco. Este es un indicador positivo que nos hace pensar que la ley de cine está mejor estructurada que las anteriores y que no va a haber una sobreproducción de materiales de poca calidad que lo único que lograron fue colapsar el sistema.

Pero, por otro lado tenemos a los realizadores que hacen cortos fuera del país, aunque cumplen con los requisitos para presentarse en CONACINE, ellos viven y trabajan fuera del país, tienen por lo tanto muchas más facilidades tecnológicas para la realización de sus cortos y tienen además la posibilidad de estar en mayor contacto con otro tipo de realidades e imaginarios que enriquecen la universalización de sus guiones y realizaciones.

El problema no es el acceso a otra tecnología o su posibilidad de dominar otro tipo de imaginario; creo que el talón de Aquiles es el no poder garantizar la inversión de los fondos obtenidos por CONACINE en el país, pues radican en otros países y eso puede a la larga significar una pérdida de fondos más que un fomento para la producción de cine nacional.