

El cortometraje documental peruano 1972-1980

por Violeta Núñez Gorriti*

Resumen: Si bien el Perú no es un país con una tradición cinematográfica industrial, la realización de noticieros y cortometrajes documentales constituyó la principal actividad de los cineastas peruanos. Todo esto cambió a partir de 1972, tras la promulgación del Decreto Ley N° 19327 ocurrido en el gobierno militar (1968-1980). El incentivo fundamental de esta Ley fue la obligatoriedad de exhibición que se establecía para las películas peruanas. El cortometraje peruano fue algo *sui generis* en el cine latinoamericano y mucho más en el Cono Sur dada las circunstancias políticas de la década del setenta. Los temas abordados por el documental abarcan un amplio espectro que ofrece una visión de la multiplicidad cultural, religiosa y geográfica nacional. El presente ensayo trabaja la producción de cortometrajes documentales entre 1972 y 1980 –años en los que se concentra la mayor producción– así como los problemas y dificultades que tuvieron para sortear la censura del régimen.

Palabras clave: cortometraje, documental, ley 19327, Perú.

Abstract: Peru is not known for its cinematic tradition because its filmmakers were busily producing newsreels and documentaries. Since the military regime's enactment of Decree N° 19327, in 1972, made exhibition of Peruvian films mandatory, filmmakers focused their documentaries on the cultural, religious, and geographic diversity of the nation. This essay analyzes documentaries made during the peak of production between 1972 and 1980, and it explores the added difficulty of circumventing the regime's censorship, given the political context in the Latin America, and especially in the Southern Cone, during the 1970s.

Key words: short film, documentary, law 19327, Peru.

Antecedentes

Unas constantes en la producción de películas en la historia del cine peruano han sido el noticiero y el documental, cuya fecha de inicio de producción ocurre poco después del arribo del cine al Perú en 1897. No podemos señalar lo mismo para el caso del largometraje, cuya producción ha sido fluctuante y ha estado marcada por momentos de efervescencia productiva y otros de una soledad espantosa.

Intentar una lectura de la producción de cortometrajes documentales producidos por la cinematografía peruana resulta una tarea difícil de realizar. No existe una investigación que recopile de manera sistemática todos y cada uno de ellos que luego nos permita efectuar una lectura cabal. Sin embargo, por las investigaciones y artículos publicados hasta la fecha podemos señalar que desde los primeros años se filmó todo acontecimiento que hiciera noticia, tanto las ceremonias cívicas como las actividades sociales, en un afán de hacer del cine un medio de información y reproducir en imágenes los sucesos más relevantes de nuestra sociedad. En este sentido la imagen en movimiento se convirtió en un retrato de la realidad social, geográfica, política, festiva. Por otro lado, el Perú también fue un lugar sugestivo para camarógrafos extranjeros, quienes –atraídos por la exuberancia de la geografía y las manifestaciones culturales– hicieron registro de ellas. Muchas de estas imágenes formaron parte de los noticieros y documentales de Fox, Paramount y Metro, entre otros, exhibidos en las salas de cine como parte de la función. Camarógrafos y productores nacionales como Pedro Goytizolo, Manuel Trullen, Pedro Valdivieso, Eduardo Tellería, Raúl Beraún, Franklin Urteaga o José María Roselló, entre otros, fueron los encargados de efectuar esta tarea entre 1910 y 1970.

Los documentales surgieron por iniciativa propia o fueron realizados por encargo para determinadas empresas estatales o privadas, y luego fueron exhibidos en las salas de cine de la República, en muchos casos motivados por

la celebración de una fecha específica, aniversario patrio, conmemoración del natalicio o fallecimiento del personaje que se mostraba en el documental o la simple muestra de una parte subyugante de nuestra geografía destruida por algunos de los terremotos que la asolaron en el siglo XX.

La principal área de producción cinematográfica fue la ciudad de Lima, de donde partían los camarógrafos para capturar las imágenes deseadas. Sin embargo, contamos con algunas excepciones como la iniciativa de Antonio Wong Rengifo (1910-1965) en Iquitos, en la década del treinta, con películas como *Frente del Putumayo* (1932), *Sepelio del Sargento Fernando Lores* (1933), *Bajo el sol de Loreto* (1936) e *Inauguración del Municipio* (1943). A fines de la década del cincuenta, en la ciudad del Cusco, surgió una interesante actividad cinematográfica con la aparición del Cine Club Cusco, cuyos fundadores pasaron de la labor de difusión cultural alternativa a la producción de películas: *Kukuli* (E. Nishiyama, L. Figueroa, C. Villanueva, 1960), *Jarawi* (C. Villanueva, E. Nishiyama, 1966) y los cortometrajes documentales de Manuel Chambi: *Corpus del Cuzco* (1955), *Corrida de toros y cóndores* (1956), *El carnaval de Kanas* (1956), *Lucero de nieve* (1957), *Vida de los campesinos de Chincheros* (1961), *Navidad en Cuzco* (1962), *Machu Picchu* (1963), *Estampas del Carnaval de Kanas* (1965), *Ukuku / La fiesta de la Candelaria en Puno* (1974), *Mántaro, fenómeno imprevisible* (1974).

El cine peruano se desplegó a lo largo del siglo XX, alentado por el entusiasmo de los cineastas locales más que por un apoyo estatal que permitiera su desarrollo integral como industria. Ese entusiasmo, mediado por la necesidad de sobrevivencia, hizo que los cineastas peruanos –ante la imposibilidad de encontrar financiamiento para sus productos, en específico el largometraje, y frente a la casi imposibilidad de ingresar al mercado de exhibición-distribución nacional, dominado por el cine hollywoodense– se refugiaron en la producción de documentales y noticieros.

Cabe realizar una pregunta: el mercado de exhibición-distribución cinematográfica,

¿no contaba con un desarrollo suficiente como para acoger a una cinematografía propia? La respuesta es negativa. El mercado peruano fue uno de los más fuertes y pujantes (exhibición-distribución-consumo), a pesar de lo que comúnmente se cree. En América del Sur ocupó un segundo lugar, detrás de Argentina, y casi el mismo volumen de películas si lo comparamos con México en las décadas del 30, 40, 50 y 60.¹ Las cinematografías argentina y mexicana lograron consolidar una industria por el apoyo de inversionistas privados y el respaldo del estado, del mismo modo que ocurrió con el cine hollywoodense, permitiéndoles consolidar una industria y conquistar mercados internacionales.

En este sentido, si hacemos un recorrido por las normas legales que propiciaron el desarrollo industrial del cine en el Perú, tendríamos que decir que fueron muy pobres, casi inexistentes. Una primera iniciativa surgió en 1922, cuando la Alcaldía de Lima promovió una ordenanza en pos de la exhibición de películas para niños. La ordenanza exoneraba a las empresas nacionales que produjeran y/o programaran este tipo de películas del pago de arbitrios e impuestos municipales. Tras esa primera iniciativa, que no produjo los resultados esperados, debieron pasar dos décadas para que se emitiera una ley de fomento al cine peruano. El 14 de julio de 1944, el presidente Manuel Prado (1939-1945) decretó la primera norma legal dictada para promover la producción cinematográfica. El dispositivo buscaba fomentar la realización de noticieros y documentales que debían exhibirse en forma obligatoria en las salas de cine; la norma no incluyó ningún tipo de incentivo a la realización de largometrajes. Esta ley estuvo vigente hasta 1956. A inicios de 1948 se establecieron en el Perú las primeras normas que exceptuaban el pago del impuesto municipal a la producción de cine nacional. En efecto, en el Decreto Ley N° 11227 se promulgaban incentivos por el pase de noticieros cinematográficos hechos en el Perú, en beneficio de los productores. En 1962

¹ Pueden consultarse las siguientes publicaciones: Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador (2009), *Cartelera Cinematográfica Mexicana*; Núñez Gorriti, Violeta (1998), *Cartelera Cinematográfica Peruana*; y Saratsola, Osvaldo, *Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929* <http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>.

el Congreso de la República aprobó la Ley N° 13936, que liberaba de toda clase de impuestos y arbitrios a las salas que exhibían ya no solo noticiarios cinematográficos sino también películas nacionales de largometraje, en provecho de las empresas productoras peruanas.

Todas estas normas no significaron mayor apoyo en la forja de una industria. Cineastas y productores agrupados en la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú, sintiendo la necesidad de una legislación que permitiera una mayor continuidad en la producción de películas, realizaron gestiones para la promulgación de una Ley de Cine. Sus esfuerzos se vieron paralizados tras el golpe militar de 1968; sin embargo, esa aparente paralización tuvo un final feliz con la promulgación del Decreto Ley N° 19327.

La 19327

La experiencia de producción de películas ocurrida tras la promulgación del Decreto Ley N° 19327 es poco conocida pese a ser la más importante en Iberoamérica en las décadas del setenta y ochenta, en especial para la producción y distribución de cortometrajes. A diferencia de los regímenes militares que asolaron otros países de América del Sur, el gobierno militar peruano se caracterizó por ser una “dicta blanda”, un nacionalismo *sui generis* con matices socialistas.

Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que el Decreto Ley N° 19327 promulgado durante el gobierno militar (1968-1980) presidido, en su primera fase, por el general EP Juan Velasco Alvarado (1910-1977), permitió el desarrollo de uno de los momentos más importantes en la producción y exhibición de cine en el Perú. Así lo demuestran las 1254 películas que obtuvieron el Certificado de Exhibición y Distribución Obligatoria en los veinte años de vigencia de la Ley (1972-1992). Nunca antes en la historia del cine peruano hubo un volumen similar de producción y exhibición de películas.

Merced a la constante producción en los 20 años de vigencia de la Ley de Cine, se iniciaron cerca de 246 directores. También se formaron técnicos en diversas y sofisticadas especialidades. La producción cinematográfica potenció otras actividades: escenógrafos, vestuaristas, maquilladores y actores de teatro que trabajaron en el cine nacional adquirieron rápidamente experiencia ante las cámaras.²

La 19327 fue emitida en marzo de 1972 y entró en vigencia en 1973, tras la promulgación del Reglamento. El principal incentivo de la Ley fue la exhibición obligatoria otorgada a largometrajes, cortometrajes y noticieros en las salas de cine, tradicionalmente reacias a su difusión.

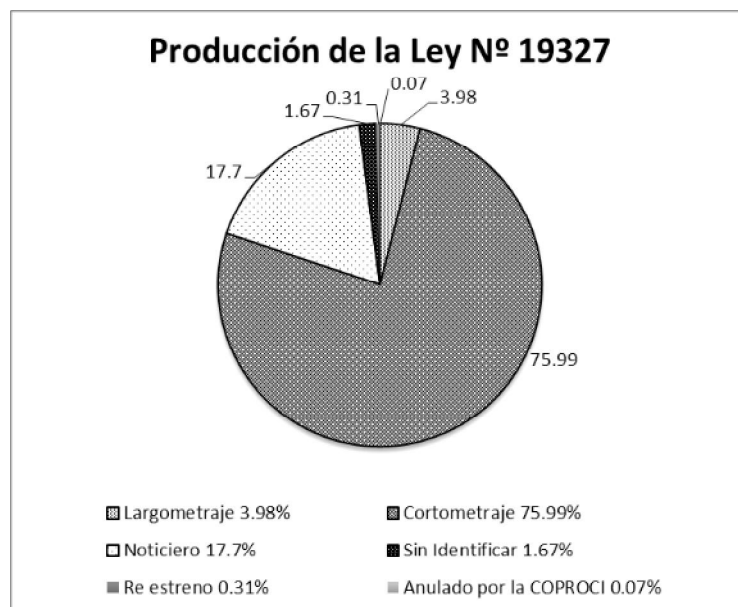
Para obtener el Certificado de Exhibición y Distribución obligatoria, las empresas debían estar inscritas en el Registro Nacional de Empresas y presentar una copia de la película ante la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI) para su evaluación. Obtener el Certificado significaba para el productor nacional la posibilidad de exhibición comercial de “su película” por un período de dieciocho meses en las salas de cine de todo el país. Hasta ese momento todo parecía estar muy bien, pero justamente ese era el momento donde empezaban los problemas.

Las fáciles condiciones para la creación de empresas de producción y la permisividad con que los cortometrajes se acogieron a los beneficios de la Ley fueron una vía libre para aventureros oportunistas que usufructuaron la buena recaudación que tenía cualquier corto de baja inversión –sobre todo del documental– y desaparecieron impunemente con lo recogido. Por otro lado, la “evaluación” de la COPROCI muchas veces fue un acto de censura frente a los temas presentados en los cortometrajes. Debe recordarse que “la censura” sólo

² El primer trabajo de investigación que recopila las fichas técnicas de las películas que obtuvieron el Certificado de Exhibición Distribución Obligatoria es García Miranda, Nelson (2013), *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327*, Lima: Violeta Nuñez Editor.

fue abolida tras la promulgación de la Constitución de 1980. Este aspecto fue una continua “espada de Damocles” para los cineastas nacionales, quienes en muchos casos tuvieron que realizar modificaciones en sus propuestas para alcanzar el tan anhelado Certificado.

Como hemos señalado, la producción de la Ley 19327 alcanzó las 1254 películas: 50 largometrajes, 953 cortometrajes y 222 noticieros.



A diferencia de etapas previas, el cortometraje documental podía exhibirse en las salas de cine de manera obligatoria (y no por alguna dispensa del dueño de la sala de cine), según el mandato de la Ley. La producción de cortometrajes alcanzó la cifra de 953 películas, lo que representa el 75.99% del total de certificados emitidos. El cortometraje documental alcanzó las 733 películas, representando el 76.01%. En el cortometraje documental se formaron todos los directores que luego realizarían largometrajes. Encontramos varias líneas temáticas: deportivos, históricos, arqueológicos, antropológicos, sociológicos, folklóricos, promoción estatal, turísticos, artes plásticas, ecológicos, educativos.

La 19327 apareció en un contexto político, social y cultural marcado por

cambios trascendentales ocurridos en América Latina. Fue una situación que motivó la toma de conciencia en toda la región. La década del setenta también fue una época en que América Latina estuvo gobernada por dictaduras que hicieron desaparecer cualquier atisbo de reflexión y crítica del sistema. Si bien es cierto que la dictadura peruana no tuvo las mismas connotaciones que sus pares latinoamericanas, no por ello estuvo exenta de contradicciones.

Indudablemente, la realización cinematográfica era el anhelo de muchos. Sin embargo las opciones para el aprendizaje, financiamiento y recuperación de la inversión realizada eran casi inexistentes. No existían escuelas de cine en el Perú. Es cierto que en los sesenta Augusto Geu Rivera y luego Armando Robles Godoy (1923-2010) inauguraron talleres de apreciación y realización cinematográfica. Poco después, la Universidad de Lima abriría una escuela de Cine, Radio y Televisión que luego se transformaría en la Facultad de Comunicaciones. Frente a este vacío educativo, la “práctica” directa era la única manera de adquirir los conocimientos necesarios. La sanción de la Ley ofreció posibilidades a todos aquellos que tenían ese sueño. Por otro lado, la realización de cortometrajes que se acogieran a los beneficios de la Ley fue entendida por muchas empresas como una forma de capitalización económica –y de experiencia– para luego asumir la producción de largometrajes. El más claro ejemplo de ello fue el de Producciones Inca Films.

En la producción de la Ley encontramos –en los primeros años– a un grupo de cineastas de las generaciones previas, aquellos que habían realizado noticieros y documentales en su mayoría de carácter turístico, por iniciativa propia en el intento de mantener un “trabajo” que les diera un sustento y, por qué no, satisfacción. Con la Ley indudablemente surgió otro tipo de cineasta: reflexivo, provocador, iconoclasta, sensible, interesado tanto en el tema presentado como en la exposición visual, comprometido con su tiempo, con una posición política. Estos, lamentablemente, fueron los menos.

La COPROCI emitió los primeros Certificados de Exhibición y Distribución obligatoria en mayo de 1973. Resulta sumamente interesante revisar el tipo de películas aprobadas en el primer año de funcionamiento de la Ley, que llegó a 32 certificados, pues de alguna manera marca el criterio del ente calificador: 13 noticieros, 11 cortometrajes, 3 largometrajes de ficción, 1 largometraje documental, 4 sin identificar. El noticiero *Sucesos Peruanos*, dirigido por Franklin Urteaga, era uno de los que se veían con cierta regularidad en las pantallas nacionales antes de la aprobación de la Ley; el *Noticiero Nuevo Perú* fue un emprendimiento gubernamental producido primero por la Dirección Central de Información –OCI y luego por ESI PERU. Este noticiero llegaría a las 90 ediciones y luego sería reemplazado por el *Noticiero Andino* a partir de 1981, que alcanzó los 27 números. Estos dos noticieros fueron dirigidos por Berta Saldaña Tejada, cineasta que llegó a ser la de mayor presencia y volumen de producción en los años de vigencia de la Ley.

Debemos anotar que el Estado Peruano fue uno de los principales beneficiarios de la Ley. De los once cortometrajes aprobados, en el primer año, cinco fueron documentales que resaltaban las obras efectuadas por el gobierno militar, seis abordaron temas históricos, biográficos y turísticos que de alguna manera marcaron el sentido de la temática que abordaría una gran mayoría del cortometraje documental. En cuanto a los largometrajes de ficción, dos de ellos habían sido estrenados con anterioridad a la promulgación de la Ley, situación similar a la del largometraje documental que fue aprobado.

En 1974 fue aprobado un grupo de cortometrajes que consideramos fundamentales para la cinematografía peruana, puesto que marcaron un sesgo distinto a la propuesta previa y no necesariamente se inscribían en los parámetros del ente calificador. *El cargador* (L. Figueroa), que ganaría el Gran Premio del Festival de Overhausen, *Eguren y Barranco* (A. Sinclair), *El cementerio de los elefantes* (A. Robles Godoy), *Delfín* (Grupo de Cine Liberación sin Rodeos), *Huando tierra sin patronos* (F. García), *Agua Salada*

(A. Sinclair), *Bombón Coronado*, *Campeón* (N. García), y los primeros cortometrajes presentados por la empresa Inca Films. Puede destacarse de esta primera etapa de producción de la 19327 el surgimiento del Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos conformado por Carlos Ferrand, Raúl Gallegos, Pedro Neyra, Marcela Robles y Chiara Varese, el cual presentaba una posición contestataria que reflejaba la efervescencia de la época. Sus producciones *Delfín*, un recorrido que acompaña al artista Víctor Delfín; *Javier Heraud* (Vida y muerte de Javier Heraud, 1942-1963), sobre el poeta guerrillero a través de testimonios de personas que lo amaron); *Somos más de lo que se piensa* (Presencia del Perú en el grupo No Alineados), documental que luego de ser aprobado por la COPROCI e ingresar al circuito de exhibición en las salas fue censurado; representan parte de las incongruencias del gobierno velasquista.³

De 1975 a 1980, año en el cual retornamos a la democracia tras doce de gobierno militar, la producción de cortometrajes fue en ascenso, lo que no necesariamente significó el mantenimiento de un ritmo de calidad técnica y expresiva. Este ascenso en la pugna por obtener el tan ansiado certificado hizo que el mercado de exhibición de cortos estuviera pronto saturado, a punto de colapsar. Es cierto que deberíamos señalar otras vicisitudes en el funcionamiento de la Ley, como por ejemplo que en los primeros años las empresas productoras con mayor cercanía al gobierno militar obtuvieron los certificados sin mayores problemas de “censura”, cuyos productos no necesariamente tenían una calidad mediana, y obtuvieron un preferente circuito de exhibición que “enganchaba” el cortometraje con películas “taquilleras”. El costo promedio de un cortometraje fue de 2.000 dólares en los primeros años, cuya recaudación tras dieciocho meses de exhibición alcanzaba los 30.000 dólares, ingreso nada despreciable para el productor, mientras que otras

³ Nos resulta muy difícil realizar un análisis formal de cada uno de los cortos mencionados por la ausencia de copias de los mismos. Lamentablemente no hubo una política de preservación de la memoria fílmica pese a que la Ley 19327 en uno de sus artículos obligaba a las empresas productoras a entregar una copia que debería quedar en el archivo de la COPROCI. Esta norma de la Ley nunca se cumplió.

empresas con propuestas distintas y menores “influencias” no obtuvieron el mismo beneficio. El costo de producción luego alcanzaría los 10.000 o 15.000 dólares y la recaudación en la exhibición-distribución disminuiría significativamente, debido principalmente a la reducción del circuito de exhibición por la crisis del negocio cinematográfico que fue cerrando salas de cine en todo el país, y como consecuencia de la violencia perpetuada por el accionar terrorista a partir de la década del ochenta.

Pese a ello, en esos años encontramos la presencia de un número significativo de cineastas que los diferenciará desde sus primeras obras por las propuestas visuales y temáticas que no siempre fueron aceptadas por el ente calificador, y la participación de entidades educativas como el Centro de Teleducación de la Universidad Católica (CETUC) y la Universidad de Lima.



Se destacan en estos años los siguientes títulos: Mario Acha, *El Mito de Inkari*, *No el reino de los vientos*; Francisco Adrianzén y Juan Bullita, *Correo Central*; Juan Bullita, *Zoológico*; Federico De Cárdenas y Alfonso de Silva, *Aquí vivieron*, *Valdelomar*; Alberto Durant, *A un viejo poeta del Perú*, *En la tierra de los Awuajuntí*; Luis Figueroa, *El reino de los mochicas*, *Carnaval de Kanas*; Pili Flores-Guerra, *Con Mérida en San Blas*, *López Antay, retablista*; José Carlos Huayhuaca, *El arte fotográfico de Martín Chambi*, *Danza moderna*; Reynaldo Ledgard, *Plaza Dos de Mayo*, *Sérvulo*, *Vinatea Reynoso*; Francisco Lombardi, *Visión de José María Eguren*; Emilio Moscoso, *Viejos jilgueros*, *La criollita*; José Antonio Portugal, *Antonio Raymondí*; Jorge Reyes, *Los pioneros*; Armando Robles, *Vía satélite... en vivo y en directo*; Francisco Salomón, *El fotógrafo del parque*; Jorge Suárez, *En lo orilla*; Augusto Tamayo, *Presbítero Maestro*; Jorge Vignati, *Danzante de tijeras*.





En la realización de los documentales encontramos la participación de investigadores y especialistas, además de poetas nacionales, quienes prestaron asesoría en el tema escogido o escribieron los textos de locución que acompañaban las imágenes. La locución, la voz en *off* de los textos, estuvo a cargo de locutores conocidos en el mundo radial o publicitario local y, en muchos casos, fueron los mismos realizadores quienes efectuaban esta labor.

Entre 1973 y 1980 se otorgaron 343 certificados a cortometrajes documentales, frente a 35 de ficción y 7 de animación. Estas cifras se modificarían por completo en la siguiente década. El cortometraje de ficción alcanzó los 185 certificados aprobados y el cortometraje de animación obtuvo 28. Es cierto que el cortometraje documental siguió siendo mayoritario con 390 certificados aprobados. En la década del ochenta empezamos a notar un mayor interés en abordar la ficción en 10 minutos.

Número de películas aprobadas por género y año
1974 – 1980

Género	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	Total
CM documental	11	42	54	42	64	52	46	32	343
Noticiero	13	31	24	17	21	9	13	22	150
CM ficción	-	6	1	1	10	5	5	7	35
LM ficción	3	2	1	1	2	1	2	3	15
CM animación	-	-	-	3	-	1	1	2	7
LM documental	1	-	-	-	1	-	-	-	2
Noticiero ficción	-	-	-	-	-	-	1	2	3
NSI	4	6	2	-	3	2	-	1	18
Re estreno	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Total	32	87	82	64	101	70	68	70	574

La 19327 posibilitó también la incorporación creciente de mujeres cineastas tanto en la dirección como en la producción, al igual que en el área técnica. La presencia de la mujer en el cine peruano se inició en la segunda década del siglo XX. María Isabel Sánchez Concha de Pinilla fue la primera guionista en la película *Del manicomio al matrimonio* (F. Blume, 1913), lo mismo que Ángela Ramos en *Carnaval de amor* (P. Sambarino, 1927). María Barea, Mónica Brown, Nora de Izcue, Ana María Pomareda, Marianne Eyde, Ana María Pérez, Marcela Robles, María Ruiz, Bertha Saldaña y Chiara Varese formaron parte de la primera generación de mujeres que incursionaron en la producción cinematográfica de la 19327.

En la producción de la Ley N° 19327 encontramos asimismo la presencia de técnicos extranjeros. Algunos de ellos eran residentes en el Perú al momento de ser promulgada, tal es el caso de Gianfranco Annichini, Óscar Kantor y María Esther Palant. Otros actuaron en el medio por acuerdos de coproducción. También hubo casos de cineastas extranjeros que estaban en calidad de refugiados políticos y que optaron por permanecer en el país, como los uruguayos Alejandro Legaspi, Walter Tournier, Mario Jacob, Ricardo Fleiss; otros estaban en tránsito, como el ítalo-boliviano Paolo Agazzi y los argentinos Jorge Denti, Juana Sapire y Nerio Barberis, quienes participaron en la producción local.⁴ A partir de

⁴ Los cineastas recalieron en Perú huyendo de la dictadura argentina (1976-1983). En la Argentina habían formado parte del grupo Cine de la Base, liderado por Raymundo Gleyzer (1941-1976). Tras la desaparición de Gleyzer a manos de la dictadura optaron por el exilio. En

1974, los cineastas surgidos con la Ley N° 19327 comenzaron a reunirse y organizarse con fines de defensa y permanencia de la Ley de cine, exigiendo el cumplimiento de la misma, el adecuado funcionamiento de las instituciones como la COPROCI, así como la corrección de reglamentos para una mejor marcha de los cortometrajes, noticieros y largometrajes peruanos en el territorio nacional. Además debían estar en vigilante atención porque los gremios de distribución y exhibición de cine extranjero hacían llegar constantemente al gobierno solicitudes y petitorios de desactivación de la norma que estimulaba y protegía a la producción nacional, ya que a su parecer interrumpía la marcha de los filmes extranjeros. La actividad gremial no estuvo exenta de fricciones y contradicciones internas y disputas con la crítica cinematográfica local y con la COPROCI.

La primera institución gremial fue el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (SITEIC), reconocida oficialmente el 12 de diciembre de 1974. Fue importante porque acercó a todos los que trabajaban en la producción y realización.

La segunda y más importante institución gremial fue la Asociación de Cineastas del Perú (ACDP), la cual surgió en el Primer Seminario Nacional de Producción Cinematográfica, evento organizado por la Oficina Central de Información (OCI) en Julio de 1977. En el evento los cineastas participantes discutieron la necesidad de replantear los objetivos de la Ley y de organización gremial, concluyendo en un acuerdo de formar una entidad que representara a los 64 cineastas presentes en el encuentro. La Asociación de Cineastas del Perú estuvo conformada, en un primer momento, por casi todos los integrantes del SITEIC, y fue inscribiendo nuevos socios en el transcurso de los años, así como los representantes de las empresas productoras, en una amalgama de intereses a veces contradictorios y no exentos de conflictos internos.

Perú realizaron en forma artesanal el documental *Las AAA son las tres armas* (Jorge Denti, Nerio Barberis, Juana Sapire, 1977), inspirado en la carta del periodista Rodolfo Walsh a la Junta Militar, que fue uno de los pocos y más difundidos ejemplos de cine argentino en el exilio durante el proceso.

La recepción del público frente al cine peruano fue ambivalente. Por un lado, aplaudía que se exhibieran cortos y noticiarios producidos en nuestro medio, en donde se mostraba un sinnúmero de temas relacionados con nuestra realidad social, cultural, histórica, geográfica, etc. Por otro lado, el abuso que muchas empresas –en los primeros años de vigencia de la 19327– hicieron al producir un considerable número de cortometrajes de muy baja calidad técnica y artística hizo que el público asistente a las salas mostrara su rechazo y, en muchos casos, esperara a que terminara “la película nacional” antes de ingresar a la sala.



Epílogo

El 24 de diciembre de 1992 se publicó en el diario oficial *El Peruano* el Decreto Ley N° 25988, eufemísticamente denominado Ley de Racionalización del Sistema Tributario Nacional y de Eliminación de Privilegios y Sobrecostos, llevando la firma del Presidente Alberto Fujimori y su Ministro de Economía, Carlos Boloña. En el artículo 4, inciso g) de la citada norma, se derogan los artículos principales de la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica Peruana D. L. N° 19327, referidos a la exhibición obligatoria y los beneficios tributarios para las películas peruanas.

Inmediatamente salieron de las salas cinematográficas todos los cortometrajes y noticieros nacionales. Nunca más se volvería a ver un cortometraje nacional en un cinematógrafo del país. En consecuencia, los cineastas peruanos eran, otra vez, ciudadanos de segunda en su propia patria, no tenían ningún derecho a exhibir su producción, y si por algún premio internacional alcanzado lograban que les abrieran algunas salas, eran expulsados de las mismas avasallados por el cine norteamericano.

Se cerró de esta manera un capítulo importante del cine peruano, tal vez el más productivo y prolongado de su azarosa historia. Pero el espectáculo tenía que continuar, y años después la lucha de los cineastas lograría que el Estado promulgara una nueva ley con otras condiciones, características y resultados.

Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador (2009). *Cartelera Cinematográfica Mexicana*, México: UNAM.
- García Miranda, Nelson (2013). *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327*, Lima: Violeta Nuñez Editor.
- Núñez Gorriti, Violeta (1998). *Cartelera Cinematográfica Peruana*, Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Saratsola, Osvaldo. *Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929*. <http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>.

^{*} Violeta Núñez Gorriti es cineasta, historiadora de cine y profesora universitaria. Es autora de artículos especializados en historia del cine en diversos medios, y de los libros *Pitas y alambre: la época de oro del cine peruano 1936-1950* (Colmillo Blanco, 1990); *Cartelera Cinematográfica peruana 1930-1939* (Fondo Editorial Universidad de Lima, 1998); *Cartelera Cinematográfica Peruana 1940-1949* (Lima, 2006) y *El cine en Lima 1897-1929* (Lima, 2011) y editora de *Cuando el Cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327* (Lima, 2013). Es directora del documental *Cine historia de una pasión* (Casablanca Latinfilms, 2004). Ha participado en coloquios Internacionales de Cine como “El arribo del cine sonoro a América” (Guadalajara, 1994) y “Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios” (UNAM, 2010). Es miembro del Comité Organizador y ponente del Coloquio “La rutas del cine en América 1896-1910” (UNAM, 2011). Se ha desempeñado como jurado de los festivales de cine de la Asociación de Cineastas del Perú (Lima, 1991), Guadalajara FICG (2002) y Los Ángeles Latino International Film Festival LALIFF (2013). Actualmente está preparando un nuevo libro titulado *El cine en Lima 1930-1969*. E- mail: violentanunez@yahoo.com