

Santiago Álvarez, Nora de Izcue y los inicios del cine político peruano

Mauricio José Godoy Paredes

Pontificia Universidad Católica del Perú

El Nuevo Cine Latinoamericano es el término que se emplea para identificar a la producción cinematográfica que, desde principios de la década de los sesenta, surge en este continente con una intencionalidad política, de crítica social, de denuncia, y que se opone al cine comercial, de género, que se venía realizando previamente. Los diversos países del continente, de forma orgánica y aislada, van gestando esta propuesta. Pero gracias a tres festivales y encuentros de cineastas esta producción se conoce, dialoga y une esfuerzos. En 1967 se da el Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, acompañado de un Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, dentro del Festival de Viña del Mar. Luego en 1968, se da la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano y el Festival de Mérida en Venezuela y, al año siguiente, se reúnen en el Segundo Festival de Nuevo Cine Latinoamericano (1969), acompañado del Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar, Chile.¹ En relación al Festival de Viña de 1967, León Frías escribe:

[...] el primer triunfo logrado por el certamen de Viña, ha sido que todos conozcan la realidad cinematográfica de sus países vecinos y las dificultades por las que atraviesan [...] Como peruanos hemos podido ver que, así como en nuestro país desconocemos el cine brasilero, también en Chile, en Venezuela, en Argentina y en muchos otros países lo desconocen [...]

¹ Aunque, como menciona Chanan, es el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1979-), el que termina dándole “coherencia y estabilidad al término” (2004, 378).

Una segunda comprobación general ha sido la del desnivel técnico y expresivo de las cinematografías [...]

La selección de las películas reveló la situación de efervescencia política, económica y social que sacude actualmente las diversas zonas geográficas de nuestras subdesarrolladas regiones. El nuevo cine que se hace en Latinoamérica no se sustrae de las demandas vivas de una realidad apremiante y es un testigo implacable de las exigencias de la hora actual. (1967, 5)

Este cine “de afirmación de los valores propios, auténtico en sus puntos de partida, inconformista, cine que se radicaliza en la proposición de un cine político al margen del sistema comercial de distribución” (León Frías 1969-1970, 35), se instala en todo el continente. Pero, dentro de este, el Perú no tuvo mayor representación en la década de los sesenta, e incluso fue criticado como “folklorista” (González 1968), por la selección de producciones que se exhibieron, alejadas de una mirada político social. Será recién, a principios de los setenta, durante el Gobierno Militar del General Velasco Alvarado,² que comenzamos a identificar un corpus de producciones de orden social, tanto producida por el propio Gobierno, a través del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS),³ u otras dependencias del estado, como gracias a la Ley de Promoción Fílmica que en 1972 decreta el estado.⁴

Lamentablemente hay un desconocimiento, tanto dentro del Perú como internacionalmente, de las producciones de dicho periodo, y es que estas “prácticamente no se vieron, pues trascendió que la dirección del SINAMOS o el poder político central [las] consideró políticamente radicales” (León Frías 2013, 137), por lo que tuvieron que exhibirse en cooperativas, salas alternativas o de forma clandestina. Por suerte, en los últimos años se vive una coyuntura en el Perú que está permitiendo recuperar la memoria cinematográfica de aquel periodo, en donde se viene restaurando, visibilizando y poniendo en valor la labor de realizadores que

² Es importante destacar, que a diferencia de los gobiernos militares de extrema derecha que asolaron al continente en las décadas de los sesenta y setenta, el Perú contó con un gobierno dictatorial que promovió reformas de carácter nacionalista y de izquierda, como la Ley de Reforma Agraria o declarar el quechua como idioma oficial.

³ Es un organismo gubernamental peruano creado en 1971 por el gobierno *de facto* de Juan Velasco Alvarado. Cuyo objetivo fue, entre otros: s) profundizar la revolución, b) canalizar el apoyo popular, c) estimular el surgimiento de organizaciones populares, d) transferir poder de decisión a las organizaciones populares, e) coordinar e integrar actividades de organismos estatales, f) promover y realizar acciones de desarrollo y fomento local y, g) promover el acceso masivo del público a todo tipo de manifestaciones artísticas.

⁴ El decreto Ley 19327 fue emitido en marzo de 1972 y entró en vigencia en 1973, tras la promulgación del Reglamento. La Ley fue promulgada por el gobierno militar que presidía el General Juan Velasco Alvarado, y sobrevivió a los gobiernos del General Francisco Morales Bermúdez, Fernando Belaúnde Terry, Alan García Pérez y los dos primeros años de Alberto Fujimori.

trabajaron dentro de las dependencias del estado, como Carlos Ferrand en la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA), Enrique Reyes Mesta en el Centro de Servicios de Información Audiovisual (CAVI) o Federico García y Nora de Izcue para SINAMOS.

A partir de la escasa difusión y conocimiento de esta producción pareciera que en el Perú no hubo un cine político, militante, vinculado al Nuevo Cine Latinoamericano. A partir de una revisión de las producciones recuperadas en los últimos años, diversos documentos históricos, revistas de cine y entrevistas a cineastas, este texto busca aportar destacando un cine político gestado en la década de los setenta. Además, traza el vínculo entre este con el Nuevo Cine Latinoamericano, específicamente a través de una muestra de cine cubano en 1970, la llegada del cineasta cubano Santiago Álvarez al Perú y la producción del documental *Runan Caycu* (de Izcue, 1973), producido por SINAMOS con el apoyo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Para ello, haremos un repaso histórico de las tensiones políticas entre el Perú y Cuba en la década de los sesenta, hasta el devenir del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países y el inicio del vínculo cinematográfico.

La revolución cubana y la izquierda peruana

Luego de más de cinco años de lucha intermitente el Movimiento 26 de julio, liderado por Fidel Castro, derrocó al dictador cubano Fulgencio Batista el 31 de diciembre de 1958. Un gobierno de corte socialista se instaura en el poder y se convierte en el primer gobierno de izquierda en el continente. La posibilidad del cambio, a través de la guerrilla, impactó en los partidos de izquierda en el continente, especialmente entre los jóvenes. En el caso peruano, esto se concreta a través de dos grupos guerrilleros que se alzan en armas a mediados de los años sesenta: Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN).

La línea de convivencia pacífica y unidad que venía desde la antigua Unión Soviética comenzó a resquebrajarse a principios de los sesenta en el Perú: por un lado, el éxito de la revolución cubana y, por otro, el pensamiento del líder chino Mao Tse Tung. Este contexto terminó dividiendo al Partido Comunista Peruano (PCP) en: a) los alineados con los soviéticos (PCP-Unidad); b) los vinculados a China (PCP-Bandera Roja fundado en enero de 1964);⁵ y por otro lado, c) el surgimiento, a partir

⁵ Estos dos grupos, pro-soviéticos y pro-chinos, luego se subdividieron en otros tantos, como Patria Roja, Socialista Revolucionario, Unidad de Izquierda y Unión de Izquierda

de una formación político-militar en Cuba, de guerrillas: Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) fundada en marzo de 1962, Ejército de Liberación Nacional (ELN) fundada en septiembre de 1962 y el grupo guerrillero José Carlos Mariátegui (JCM) fundada entre finales de 1962 y principios de 1963 (Lust 2022).⁶

Entre 1962 y 1965 estas guerrillas se capacitan en Cuba y se preparan e inician la lucha en territorio peruano, pero terminan siendo reprimidas por el ejército entre 1965 y 1966.

La formación guerrillera

A partir de la década de los sesenta, el gobierno cubano comienza a aplicar una política de cara al resto de países del continente, apoyando los movimientos políticos y su formación como guerrilleros y a la par, también apoyando la formación universitaria, ofreciendo becas para estudios en Cuba (Lust 2022, 212). En el caso peruano, son estas dos iniciativas las que terminan constituyendo y consolidando los movimientos antes mencionados.

El 4 y 21 abril de 1962 se realizaron dos viajes para estudiantes peruanos desde Arica (Chile), ya que no había relaciones diplomáticas con Cuba y era imposible viajar desde el Perú. El 24 de abril, los estudiantes tuvieron una reunión con Fidel Castro, en donde al ver el entusiasmo de los jóvenes por la revolución les plantea la opción de formarse como guerrilleros. Mantero cuenta: “[...] Fidel planteó que la manera de participar y apoyar a la revolución de su país, en este caso de Perú, era de dos maneras. Uno como militares y otro como profesionales [...]” (En Lust 2022, 219).

Luego de esta reunión los estudiantes realizaron un viaje a una localidad ubicada en la Sierra Maestra, para ver quienes tenían aptitudes físicas para la lucha guerrillera. Según comenta Lust, a partir de diversas entrevistas a ex-guerrilleros, fue muy orgánico quienes volvieron a las aulas y quienes se quedaron a formarse en la guerrilla, siendo estos entre 35 y 40 jóvenes (2022, 220). Inmediatamente, entre mayo

Revolucionaria, entre tantos otros. Uno de estos fue el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL), escisión de Bandera Roja, responsable del 54 por ciento de las muertes durante el Conflicto Armado en el Perú (1980-2000), según el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR).

⁶ Si bien esta última no tuvo la importancia que las dos previas, ya que no llegó a alzarse en armas, la destacó ya que uno de sus miembros, fue, posteriormente, el director de cine: Federico García Hurtado.

y junio, se da el entrenamiento, el cual dura entre dos a tres meses. A este grupo se les termina llamando “los becados”.

Ejército de Liberación Nacional

Pero antes de la llegada de los becados, la base de lo que sería el ELN se da con la llegada, a finales de 1961, de un grupo de peruanos vinculados en su mayoría al PCP: Héctor Béjar, Elías Alian, Julio Dagnino, Guillermo Lobatón, Mario Rodríguez, Vladimiro Gallegos, Fernando Tello y Luis Felipe Angell. Este grupo, admirador de la Revolución Cubana y con posiciones críticas alrededor del PCP, llega con la intención de formarse como guerrilleros. El llamado Grupo Béjar tiene una formación teórica y práctica que los propios cubanos buscaron sumar al MIR, que ya venía formado desde el Perú, pero al no concretarse por diferencias políticas,⁷ el Grupo Béjar terminará uniéndose a los becados y formando el ELN.⁸ La diferencia en experiencia entre ambos grupos termina asignando la dirección colectiva a Héctor Béjar, Elías Alain, Abraham Lama y Néstor Guevara, frente a los becados que rondaban los veintitrés años (Lust 2022, 227).

Una vez formado el ELN, entre septiembre y octubre reciben sus últimos entrenamientos. Entre noviembre de 1962 y enero de 1963 el grupo de revolucionarios sale en dirección de La Paz, con la intención de ingresar al Perú por la selva. En mayo de ese año es asesinado uno de sus miembros, el poeta Javier Heraud en Puerto Maldonado, hecho que hace replegar al ELN y dividirse en dos bandos, liderados respectivamente por Béjar y el otro por Guevara. En 1965, luego de un año de investigar en qué región comenzar la activación de la guerrilla y alertados por el anuncio del MIR del inicio de la guerrilla en Mesa Pelada (Cusco), se establece el frente guerrillero Javier Heraud en La Mar (Ayacucho). La acción principal que realiza el Grupo fue el ataque y la ocupación de la hacienda Chapi, en septiembre de ese mismo año.⁹ Como respuesta, durante los siguientes meses las fuerzas armadas comenzaron a detener y asesinar a los diversos miembros del Grupo. El 17 de diciembre de 1965

⁷ Béjar indica (en Lust 2022), que las diferencias se dan porque ellos vienen desde el PCP y los otros, el MIR, cuentan con la ideología que parte del Partido Aprista Peruano (APRA). Dos partidos que, desde su fundación en la década de los veinte, presentaron dos formas diferentes de ver y afrontar la situación político-social del país.

⁸ Guillermo Lobatón será el único que discrepa con el Grupo Béjar y se une al MIR. Este terminará siendo quien lidera la guerrilla Túpac Amaru, en la sierra central peruana.

⁹ Este hecho será narrado por Béjar (1973) en su libro *Perú 1965: Apuntes sobre una experiencia guerrillera*, y adaptado al cine por Jorge Sanjinés en la película *El enemigo principal* (1973), narrada por el líder campesino Saturnino Huillca.

el ejército elimina la presencia del ELN de La Mar (Ayacucho) y el 28 de febrero de 1966 es detenido el líder del ELN Héctor Béjar.

Movimiento de Izquierda Revolucionaria

El origen del MIR viene de una experiencia previa, como una fracción del partido Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). Con la derechización del APRA, en 1959 un grupo de jóvenes se alejan del partido formando el APRA Rebelde. Malpica, uno de sus miembros, dice:

Básicamente era gente de clase media, profesionales. Creo que ocho o diez expulsados (del APRA) fueron profesionales, con estudios académicos. Luego, detrás de ellos venía una buena cantidad de dirigentes estudiantiles sanmarquinos y de otras universidades [...] [también algunos] sectores campesinos por la influencia de Luis de la Puente, sobre todo de la zona norte [...] Eran pocos obreros porque en esa época la CTP, la confederación de trabajadores del Perú, [...] (era conducido por) apristas o simpatizantes del aprismo y algunos cuantos sindicatos manejados por el Partido Comunista [...]. (En Lust 2022, 337)

Pero este grupo se altera, cuando se funda el MIR en marzo de 1962, en donde un 30 por ciento de sus miembros regresan al APRA, y a la vez se incorporaron personas de diferentes vertientes, de corrientes de la juventud comunista, del social progresismo o sin militancia previa (2022, 347).

Entre abril y junio de 1962, un grupo de 72 miristas viaja a Cuba a recibir una formación político militar, recibiendo cursos de manejo de armas, estrategia y táctica guerrillera, uso de medios de comunicación, etc., pero las discrepancias en la forma de organización y la dirección del inicio de la lucha generan tensiones con los cubanos. Alguno de los ex-guerrilleros entrevistados por Lust (2022) indican que el objetivo de los cubanos era forjar un único frente guerrillero en Perú, es decir unir al MIR con el ELN, y aplicar una estrategia para ingresar al país. Al no estar de acuerdo con esto, estos son marginados y se les dificulta salir de Cuba, mientras los cubanos le dan todo el apoyo al ELN.

Ya de vuelta todos en el Perú y luego de un tiempo de preparación, el MIR propone seis frentes guerrilleros repartidos en todo el país, aunque tan solo tres de ellos logran accionar. En el Cusco se forma la guerrilla Pachacútec, liderada por Luis de la Puente. En Piura, la guerrilla Manco Cápac liderada por Elio Portocarrero y Gonzalo Fernández y en Junín, la guerrilla Túpac Amaru liderada por Guillermo Lobatón. Esta última es la primera en empezar acciones, atacando la hacienda Runatullo y volando un puente el 9 de junio de 1965. A partir de esta acción se darán

diversas incursiones, tomas de haciendas, enfrentamiento con la policía y el ejército peruano durante 1965 y enero de 1966. El 23 de octubre de 1965 Luis de la Puente es asesinado, el 20 de diciembre de 1965 el frente guerrillero del MIR en Piura (Manco Cápac) se disuelve y el 7 de enero de 1966 Guillermo Lobatón es asesinado. Con estas tres acciones la guerrilla es derrotada (Lust 2022, 324).

Grupo guerrillero José Carlos Mariátegui

Además del grupo de estudiantes que viajaron a Cuba a formarse, son invitados jóvenes militantes de la Juventud Comunista Peruana (JCP) en donde son formados militarmente. Según indica Lust (2022), los jóvenes que viajaron en abril de 1962 desde Arica a La Habana y que no se sumaron al MIR o al ELN forman el grupo guerrillero José Carlos Mariátegui (JCM), liderado por Federico García (JCP) y César Jiménez (PCP), un grupo de entre 15 y 20 guerrilleros formados en Cuba. En 1963 regresan al Perú y son vistos como el brazo armado del PCP-Bandera Roja, es decir cercanos a la línea maoísta.

Entre 1964 y 1965, el grupo guerrillero JCM intentó sentar las bases para la lucha guerrillera en tres frentes: Cusco, en el distrito de Echarate, Piura, en la provincia de Ayabaca y en Junín, cerca de la localidad de Yurinaqui. Por diversos factores ninguno de estos frentes logró entrar en acción. Entre sus miembros, hemos de destacar la presencia de Federico García Hurtado, el cual retomará vínculos con Cuba, a finales de los setenta, a través del cine. “Yo no milito, mi arma es la pluma y el cine”, como menciona Pilar Roca citando a García.

El papel político del noticiero cubano

Como ya hemos mencionado las relaciones diplomáticas con el Perú se habían roto y el gobierno cubano, además de apoyar las guerrillas, tenían una mirada crítica a lo que se vivía en el Perú, y esto se puede apreciar en los noticieros que realiza el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).¹⁰ A principios de la década de los sesenta hay una mirada crítica al gobierno de turno,¹¹ y apoyo a las movilizaciones sociales que se dan en el Perú. En el noticiero del 1 de junio de 1964

¹⁰ El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos es una institución de Cuba dedicada a la promoción de la industria cinematográfica que fue creada en 1959, 83 días después del triunfo de la Revolución Cubana.

¹¹ Es importante recordar que el 30 de noviembre de 1960, un año después del golpe de Fidel Castro (1959) se rompieron las relaciones diplomáticas entre Perú y Cuba.

vemos imágenes de la represión al pueblo en las calles limeñas y de las elecciones presidenciales en una zona andina. La voz en off que acompaña las imágenes dice:

[...] Más del 45% de la población actual del Perú está integrada por indios, se les pagan su salario en coca. ¿Elecciones? ¿Democracia representativa?, ¿para qué? Un simple incidente en un juego de fútbol provoca la absurda agresión de una policía entrenada por unos oficiales yanques para reprimir movimientos populares. El saldo es de más de 300 muertos y 800 heridos. Tras la masacre en el estadio, los defensores de la Alianza para el Progreso, implantan el terror en las calles limeñas. (Noticiero ICAIC N.º 208)

Con este discurso se aprecia claramente la mirada crítica del gobierno cubano al vínculo peruano con el programa de ayuda económica, política y social de Estados Unidos para América Latina, Alianza para el Progreso (1961–1970).¹²

Al año siguiente, en el noticiero N.º 252 del 10 de mayo de 1965, vemos otra nota sobre el Perú. En esta se destaca la represión del gobierno al pueblo al salir a protestar por “el abusivo aumento del precio del pasaje”. Este discurso se refuerza por la música que acompaña las imágenes que nos remite al filme *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) y la represión de los soldados al pueblo.

El siguiente noticiero del ICAIC que menciona al Perú se da recién en julio de 1969 y se aprecia cómo este discurso cambia. El 3 de octubre de 1968 se da un golpe de estado en el Perú, liderado por el General Velasco Alvarado. Da inicio al llamado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA), el cual se divide en dos periodos—el primero liderado por Velasco (1968-1975) y el segundo por Morales Bermúdez (1975-1980)—hasta que en 1980 se regresa a la democracia. En estos doce años se realizan dieciocho noticieros, todos entre 1969 y 1974, en los cuales podemos apreciar cómo el gobierno cubano busca acercarse al Perú, ya sea desde los discursos de Fidel Castro, el apoyo cubano tras el terremoto de Huaraz (31 de mayo de 1970), el encuentro de Fidel con Velasco en Lima, hasta la firma del reinicio de las relaciones diplomáticas entre ambos países en julio de 1972.

El reinicio de las relaciones diplomáticas permitirá que se dé la primera colaboración entre Perú y Cuba a partir del medimetro documental *Ruman Caycu* (De Izcue, 1973), producido por SINAMOS con el apoyo del ICAIC. Pero, antes de ello, también encontramos una aproximación desde lo cinematográfico a través del cineasta cubano Santiago Álvarez.

¹² En la Conferencia de Punta del Este (1961), el programa fue aceptado por todos los países de la Organización de Estados Americanos (OEA), con excepción de Cuba.

Desde lo cinematográfico

Entre septiembre y octubre de 1969 se realizó el Festival de Viña en Chile, el cual fue un nuevo encuentro para los cineastas del continente. Representando a la delegación cubana, estuvo presente Santiago Álvarez Octavio Cortázar, Pastor Vega y Alfredo Guevara, el director del ICAIC. Representado al Perú, estuvo el cineasta Jorge Volkert y el crítico de cine Isaac León, director de la revista *Hablemos de Cine* (1965–1984). León me comenta que, durante el festival, los realizadores cubanos se le acercaron para mencionarles que tenían un interés en realizar un ciclo de cine cubano en el Perú, por lo que en el viaje de vuelta a Cuba querían pasar por Lima para realizar las coordinaciones correspondientes.¹³

Esta iniciativa se termina concretando y se arma un ciclo itinerante de cine, que queda a cargo del Cine Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), liderado por Winston Orillo. La muestra se inauguró el 4 de julio de 1970 y recorre varias regiones del país, finalizando en diciembre de ese mismo año (Díaz Torres, 1971). Entre los filmes que se pudieron ver estuvo: *Lucía* (Solás, 1968), *La primera carga al machete* (Gómez, 1969), *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez, 1968), *Por primera vez* (Cortázar, 1967) y varios documentales de Santiago Álvarez, en donde se incluye *Piedra sobre Piedra* (1970), documental sobre el reciente terremoto de Huaraz, acontecido tan solo unos meses antes en la sierra central del Perú.

Este viaje de exploración de finales de 1969 y la organización de esta muestra de cine cubano, termina generando que Santiago Álvarez realice diversos noticieros, dos documentales y la adaptación al cine del cuento el “El sueño del pongo” de José María Arguedas, filmados en territorio peruano.

Santiago Álvarez en Perú

En octubre de 1970, Álvarez es entrevistado por la revista *Hablemos de Cine*. En la introducción al artículo, los autores indican las dificultades que tuvieron que pasar para poder coordinar dicha entrevista, debido a la agitada agenda de Álvarez en Perú. Este dato, sumado a otra información que se da en la entrevista, nos confirma que este realizó tres viajes en ese periodo: el primero exploratorio, junto al resto de la comitiva cubano que estuvo en el Festival de Viña (noviembre de 1969); un segundo viaje vinculado al terremoto de Huaraz en junio de 1970 (y que se aprecia en el noticiero N.º 497); y, finalmente, un tercer viaje a mediados de octubre de 1970,

¹³ Conversación personal con Isaac León realizada el 7 de julio del 2024.

durante el cual se logra concretar la entrevista en cuestión (en León Frías & Bullita 1970).¹⁴

Como resultado de las diversas filmaciones realizadas por Álvarez durante estos viajes, este realiza el largometraje documental *Piedra sobre piedra* (1970), los cortometrajes *El sueño del pongo* (1970) y *Yanapanakuna* (1970), además de registrar diversas imágenes que termina empleando en los noticieros del ICAIC. De estas producciones, es *Piedra sobre Piedra* la que nos presenta un análisis de la mirada cubana a la posición político social del país y nos permite vislumbrar el pronto restablecimiento del vínculo diplomático entre Perú y Cuba. También podemos apreciar esta posición político social de forma más directa en los noticieros del ICAIC, como desarrollaremos más adelante.

Piedra sobre Piedra (1970)

El filme se inicia con dos poemas del escritor peruano César Vallejo. En intertítulos podemos leer una fracción de “Los heraldos negros”,¹⁵ y al finalizar este, una voz en off recita “Piedra negra sobre una piedra blanca”.¹⁶

Vemos a un niño escribir el título del filme en la pizarra de una escuela destruida por el terremoto. Mientras escuchamos el sonido de una guitarra dramática se intercalan diversas imágenes de la tragedia con los créditos del filme, entre los cuales

¹⁴ Según un listado de las actividades internacionales de Santiago Álvarez como periodista cinematográfico, que aparece en el programa “Santiago Álvarez 1961-1979; retrospectiva” (National Film Theatre, abril de 1980), tan solo se mencionan dos visitas de Álvarez a Perú, la de junio de 1970 y otra en 1971, en donde acompaña a Fidel Castro por Perú, Chile y Ecuador. Pero, como menciona León Frías, al regresar del Festival de Viña en 1969, Álvarez se quedó en Perú. Es factible que, al regresar de Chile en su viaje de 1970, que menciona el programa antes citado, también haya pasado por Perú.

¹⁵ Hay golpes en la vida, tan fuertes...

¡Yo no sé!

Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,

la resaca de todo lo sufrido

se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras

en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.

Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas;

o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!

¹⁶ César Vallejo ha muerto, le pegaban

todos sin que él les haga nada;

le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos

los días jueves y los huesos húmeros,

la soledad, la lluvia, los caminos...

destaca la figura del líder revolucionario Tupac Amaru II, diseñada por Ruiz Durand y empleada por el SINAMOS como parte de la propaganda del estado.¹⁷

Como gran parte de la obra de Álvarez, exenta de una voz en off, el contexto y la información necesaria para conocer la realidad representada se da a través de intertítulos, los cuales nos permiten conocer la situación socioeconómica del Perú: su dimensión geográfica, los índices de analfabetismo. Acompaña a estos intertítulos diseños empleados por SINAMOS para sus afiches.¹⁸

Podemos diferenciar dos partes dentro de este documental, las cuales parecen filmadas en dos momentos diferentes. La primera fue filmada durante el primer viaje de Álvarez (noviembre 1969), en donde registra imágenes de la capital, del Cusco y la ciudad norteña de Chiclayo. En estas se capta el pulso político social ante las recientes medidas reformistas de Velasco en el país. Y una segunda parte, vinculada al terremoto, en donde las imágenes y entrevistas se centran en las zonas afectadas por el sismo.

La primera parte se articuló a partir del testimonio de un capellán, miembro del ejército peruano, que es entrevistado por Santiago Álvarez. El capellán, de origen humilde y con un interés claro en defender la situación del obrero, narra su experiencia enfrentándose a la opresión en la región de Chiclayo y al hacendado de Tután, hablando de los derechos de los trabajadores, los alcances de la ley y la importancia de la cooperativa.

Este testimonio, se complementa a lo largo del segmento con las pintas en las calles apoyando al gobierno de Velasco, el mensaje a la nación del presidente el 25 de junio de 1969, en donde se promulga la Ley de Reforma Agraria, el empadronamiento de campesinos en la zona de Ollantaytambo (Cusco) para la aplicación de la ley, y diversos segmentos en donde a través de un montaje dialéctico, se pone en tensión. Abarcan las siguientes cosas: a) la lucha histórica del hombre andino frente a la colonia a través de las corridas de toros españolas y las andinas, b) la esclavitud a través del baile y la música afroperuana y c) la diferencia social entre el

¹⁷ Como menciona Mayer (2022, 110), “cualquier forma que fuera revolucionaria y nacionalista llevo el nombre de Túpac Amaru durante el gobierno de Velasco [...] Las imágenes de Túpac Amaru otorgaron un aura visual particular a los tiempos de Velasco similar al emblema del Che en la Cuba de Castro [...]”.

¹⁸ En relación al uso de los afiches durante el gobierno de Velasco se puede consultar: *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)* de C. Roca-Rey (IFEPA, 2016).

hombre andino y el limeño a través de la realidad del niño costeño, criado por trabajadoras del hogar, y un niño campesino.

La segunda parte se centra en dar cuenta de la situación de Huaraz tras el terremoto, las víctimas humanas y materiales en los diversos pueblos, especialmente en Yungay, en donde la ciudad desaparece por una avalancha. A través de la animación se reconstruye lo sucedido, este dispositivo se complementa con el testimonio de dos mujeres que sobreviven a la tragedia y detallan lo vivido.

A estos testimonios se les suman la declaración del ingeniero Alberto Guisague, el mayor de las Fuerzas Aéreas Carbonell, y el agregado militar de EEUU Sibert, los cuales son entrevistados por Santiago Álvarez, cada uno cumpliendo un rol diferente dentro del documental. El primero, como especialista habla de la dureza del sismo y las víctimas. El segundo, como responsable del apoyo aéreo en la zona, habla sobre las dificultades para apoyar a la gente de la zona y la importancia de la solidaridad de los países amigos, como Brasil, Argentina y Cuba. Finalmente, Álvarez reta al estadounidense Sibert a comparar la situación de abandono y desamparo en la zona con Vietnam y el constante bombardeo norteamericano: “[Huaraz] parece una zona de guerra” le dice Álvarez.

Álvarez registra a una niña cantando una canción vinculada al sismo, la que combina con la canción “El Cóndor Pasa”, construyendo un ambiente melancólico, lleno de sufrimiento y dolor frente a lo sucedido el 31 de mayo de 1970.

Esta segunda parte termina con el discurso del presidente Velasco, sobre la tragedia y como esta se da en un contexto de transformación nacional. A continuación, vemos nuevamente al capellán, de la primera parte, en una plaza, dando un discurso para el pueblo sobre los cambios e importancia de la revolución y citan a Velasco, cuando dice que el pueblo y las fuerzas armadas están juntos.

El filme finaliza con una frase de Velasco: “La oligarquía dominante y voraz que explotó a la nación, hizo del subdesarrollo el mejor de los negocios y se prosterno ante el oro y las presiones extranjeras” y una pinta en la pared: “Viva la revolución”, mientras se congela la imagen de mujer campesina pidiendo limosna, confirmando la necesidad del cambio.

En relación al filme escriben León Frías & Bullita (1970, 15) que “Sin pretensión de señalar caminos o direcciones, la película plantea un acercamiento a la realidad peruana que, hasta la fecha, ningún realizador nacional ha esbozado. [...] Piedra sobre Piedra, por discutible que pueda ser como obra filmica, constituye un intento sin precedentes en la historia de las películas peruanas o filmadas en el Perú

[...]” y terminan el texto, reclamando despertar a los cineastas peruanos, para producir este tipo de filmes que “ponen el dedo en la llaga”.

La película se estrenó, como parte del ciclo de cine cubano antes mencionado, y se exhibió entre julio y diciembre de 1970 por diversas regiones del Perú. Tan solo unos meses después, el cineasta Carlos Ferrand, como miembro de la DPDRA, realiza en 1971 las primeras producciones cinematográficas de este periodo: *Con la reforma agraria*, *Voto del analfabeto* y *Trabajo voluntario*. En 1972 se promulga el decreto ley 19327 para promocionar el cine nacional y, en 1973, Nora de Izcue, gracias a una producción de SINAMOS y con el apoyo del ICAIC, realiza el medimetroraje *Runan Caycu*.

Podemos identificar un impacto, una influencia de la presencia cubana en la cinematografía peruana, pero para que se dé el apoyo, primero, y luego la coproducción filmica, será necesario que se restablezcan las relaciones diplomáticas entre Perú y Cuba. Este proceso fue documentado por el mismo Álvarez a través de los noticieros que produjo por aquellos años.

El noticiero del ICAIC

Fue fundado en 1960 por Santiago Álvarez y dirigido por él hasta su desaparición en 1990. Este noticiero surge como respuesta:

[...] a las mentiras de uno o dos noticieros capitalistas, cuyos objetivos eran desprestigiar a la Revolución cubana. [...] Recuerdo que los primeros trabajos tenían la misma estructura convencional de los noticieros comerciales conocidos en Cuba. Comenzamos con esa línea, pero, en unas cuantas semanas, nos percatamos de que esa forma no tenía que ver con el desarrollo de nuestro país. Esto hizo que empezáramos a buscar nuevas formas de expresión en el cine noticioso [...]. (Álvarez en Rivero 1980, 12)

Entre estas nuevas formas se destacan el montaje, el uso de intertítulo, la ausencia de entrevistas, la importancia del sonido, la música y la influencia del documental como formato, generando el noticiero monotemático, enfocado en un solo tema, como encontramos en el que dedica al terremoto de Huaraz en Perú.

En sus treinta años de producción se realizaron 1490 noticieros, en los que se hace referencia al Perú o a peruanos, en más de 30, los cuales podríamos clasificar:

- Los que dan cuenta del vínculo político entre Perú y Cuba, desde la oposición clara durante la década del sesenta hasta la llegada de Velasco, el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países y las diversas visitas de delegaciones que se dan a partir de ello.

- Actividades artísticas, como las presentaciones del grupo teatral Yuyachkani, del grupo musical Perú Negro o la presencia del líder campesino Saturnino Huilca,¹⁹ como consecuencia de ganar el premio Casa de las Américas por el libro testimonial de Hugo Neira, *Huilca: Habla un campesino*.
- Los enfocados en el terremoto de Huaraz, desde la campaña en Cuba para donar sangre, el regreso de los constructores que viajan a apoyar la construcción de hospitales hasta el noticiero monotemático dedicado exclusivamente al terremoto.
- Finalmente, otros temas, como los enfocados en el caso de los Marielitos.²⁰

De estos, nos enfocaremos en el primer apartado.

El camino al restablecimiento de las relaciones diplomáticas

El 23 de julio de 1969 se proyectó el noticiero monotemático alrededor de la zafra de los 10 millones.²¹ En este, Fidel Castro menciona que estará al lado de la revolución del pueblo peruano y si se dieran agresiones imperialistas los cubanos estarán al lado del pueblo agredido. Además, vincula la experiencia cubana en temas como la reforma agraria con la reciente promulgación de dicha reforma en el Perú, tan solo un mes antes de la emisión del noticiero. En un siguiente noticiero, el del 29 de septiembre de 1969, el narrador destaca las reformas sociales que se vienen dando en el Perú, resaltando la nacionalización de varias empresas.

En diciembre de 1971 se da el primer encuentro entre Castro y Velasco en Lima, luego de su paso por Chile (Noticiero N.º 539). Unos meses antes, el 9 de septiembre del mismo año son entrevistados para el noticiero del ICAIC (Noticiero N.º 527) el General Velasco Alvarado, el jefe de SINAMOS General Leónidas Figueroa y el ex guerrillero del ELN Héctor Béjar, el cual había sido liberado por el gobierno de Velasco y en ese momento era parte del gobierno trabajando en

¹⁹ Saturno Huilca, líder campesino, es el protagonista del documental *Runan Caycu* (De Izcue, 1973) y de los largometrajes de ficción: *El enemigo principal* (Sanjinés, 1973) y *Kuntur Wachana* (García, 1977).

²⁰ También conocido como el éxodo de Mariel. En abril de 1980, un grupo de cubanos ingresan a la Embajada de Perú en La Habana, solicitando asilo político. Este hecho marca el inicio del éxodo de miles de cubanos al extranjero, especialmente a EEUU, los cuales partían del puerto de Mariel.

²¹ La zafra de los diez millones se conoce en Cuba a la meta, proclamada por Fidel Castro, de producir 10 millones de toneladas de azúcar en el año 1970, con el objetivo declarado de mejorar la situación financiera de la isla. Esta meta no se alcanzó.

SINAMOS. En estas entrevistas se destaca el conocimiento del apoyo cubano a la revolución peruana y como se viene dando dicha revolución en el Perú, en donde el pueblo y el gobierno están de la mano.²²

En 8 julio de 1972, con la visita de la comitiva peruana liderada por el subsecretario del Ministerio de Relaciones Exteriores Juan José Calle se restablecen las relaciones diplomáticas entre Perú y Cuba, luego de la firma del acta declarativa (Noticiero N.º 566). Entre 1972 y 1974, podemos encontrar el registro de diversas visitas de comitivas peruanas a La Habana en donde destacan: a) En septiembre de 1972 los generales Javier Tantaleán Benini y José Graham Hurtado (Noticiero N.º 574); b) el 28 de diciembre de 1972 el General de Brigada Aérea Héctor Rojas (Noticiero N.º 588); c) 22 de febrero de 1973 la primera dama Consuelo Gonzales de Velasco (Noticiero N.º 596); y d) 26 de abril y 4 de mayo de 1973 la delegación de SINAMOS, presidida por su jefe el General Leónidas Rodríguez (Noticiero N.º 605 y N.º 606).

Como lo cuenta Nora de Izcue, luego del restablecimiento de las relaciones diplomáticas, el director superior de SINAMOS Carlos Delgado invita al flamante embajador cubano en Perú, Antonio Núñez, a su oficina, reunión en la que participan Hugo Neyra y Nora. Luego de esta conversación se consigue el apoyo de Cuba para finalizar el filme.²³ En agosto de 1973, se concreta el viaje de Nora de Izcue, para realizar el montaje del documental *Runan Caycu* en el ICAIC—la primera colaboración cinematográfica entre Perú y Cuba.

La primera colaboración: Nora de Izcue y el filme Runan Caycu

Runan Caycu es el primer documental peruano que le da voz a un campesino, Saturnino Huillca, uno de los dirigentes campesinos más experimentados de la sierra peruana. Su caminar como sindicalista se inició alrededor de 1948 (Mayer 2022, 113), y tiene mucha presencia en los levantamientos por la tierra que en la década de 1960 se dan en el Cusco. Es precisamente en uno de ellos que el periodista Hugo Neyra lo conoce y queda impactado por su figura²⁴ y le cuenta sobre esto a su amiga Nora de Izcue. Nora lo relata así:

[Neyra le dice a Nora] “Conocí a un líder campesino muy interesante, Saturnino Huillca, sería lindo poder hacer una película sobre él”, pero no

²² Las entrevistas las realiza el periodista cubano Roberto Agudo.

²³ Conversación personal con Nora de Izcue realizada el 16 de noviembre de 2023.

²⁴ Como Neyra menciona en su libro *Cusco. Tierra y Muerte* (Populibros Peruanos, 1964).

sabía si Saturnino vivía. Entonces un día [Neyra] me llama feliz y me dice “Nora, ¡Saturnino vive! Me he enterado que está en Lima”, había venido para hacer unas gestiones, para conseguir algo para su comunidad en Ninamarca, y entonces lo buscamos. Nos reunimos con él, creo que acá en la casa, me parece, y le planteamos lo de la película, entonces Saturnino aceptó.²⁵

Nora nos cuenta que luego de ese primer encuentro Saturnino vuelve a Lima y se queda en su casa entre dos y tres meses, en dicha estadía se realizan diversas entrevistas, las cuales serán la base para la voz en off del documental y el libro que posteriormente escribirá Neyra: *Huillca, habla un campesino* (1974). Luego, Nora y el camarógrafo Jorge Suarez inician una serie de viajes al Cusco. Nora de Izcue calcula que fueron alrededor de seis viajes entre 1972 y la primera mitad de 1973,²⁶ en los cuales filma imágenes diversas en el Cusco: asambleas campesinas en Huaran; la procesión de la Virgen del Rosario en Huatagrande; la construcción de una escuela en la comunidad de Ninamarca; y a Saturnino trabajando la tierra en dicha comunidad, en la cual vivía desde finales de los años sesenta, luego de haber sido expulsado de la Comunidad de Churo por el hacendado Manuel Cornejo.

Los viajes al Cusco, en un inicio, son autofinanciados como indica la misma directora,²⁷ y si bien Hugo Neyra ya era director de Difusión de SINAMOS,²⁸ estos les prestaban la cámara y mandaban lo filmado al laboratorio. Pero, oficialmente, el SINAMOS y su director Carlos Delgado no estaban al tanto del proyecto. Ante esta situación Nora nos cuenta que solicita una reunión con Delgado, en la cual le informa sobre la producción que viene realizando con recursos de SINAMOS. Delgado, sorprendido, llama a Neyra para que le explique lo sucedido, en una reunión privada. Luego de dicha reunión, de forma oficial, SINAMOS comenzó a apoyarles en los viajes y hospedaje en el Cusco.²⁹

Es importante destacar que *Runan Caycu* no solo cuenta la vida de Huillca sino presenta el panorama previo a la ejecución de la Reforma Agraria. A través de

²⁵ Conversación personal con Nora de Izcue realizada el 16 de noviembre de 2023.

²⁶ Conversación personal con Nora de Izcue.

²⁷ Conversación personal con Nora de Izcue.

²⁸ En la publicación que realiza Neyra en 1975 sobre el proceso de realización de *Runan Caycu*, este desglose el costo del proceso, las diversas instituciones que le dan servicio a SINAMOS y el acuerdo que se hace con CUBA. De este se destaca que Telecine S.A. da el servicio de revelado, el alquiler de Moviola lo realiza Industria Andina de Cine, se hace mención del premontaje que se realiza en Lima hasta de viajar a La Habana. Y que el costo total de producción, antes del apoyo cubano, fue de S/. 596,660.00. Pero, a esto se le debe agregar los gastos en Cuba (5,000 dólares) y el alquiler una cámara sincrónica, para realizar el plano inicial del filme.

²⁹ Conversación personal con Nora de Izcue realizada el 16 de noviembre de 2023.

recortes de los diarios *El sol del Cusco*, *Expreso*, *La Prensa*, *La Crónica* y *El Comercio*, publicados entre 1961 y 1969, noticieros cinematográficos y diversos reportajes televisivos, se nos presenta el tenso pulso político que se vivió en dicha década, llena de violencia, represión, levantamientos campesinos, lucha y triunfo. Exhaustivo trabajo de compilación realizado por Liliana Zunic, como nos indica la directora.³⁰

Con este material se comienza a hacer un pre armado del filme, y en ese contexto se restablecen las relaciones diplomáticas con Cuba, surgiendo la posibilidad de terminar de montar el filme en La Habana, como lo cuenta Nora de Izcue:

[...] en ese momento, el Perú renovó las relaciones diplomáticas con Cuba. O sea, habían sido rotas las relaciones y se renuevan en el gobierno de Velasco. Entonces viene el primer embajador cubano al país, a Lima, y entonces Carlos Delgado invita a este embajador cubano, le habla de la película y le propone que podría ser en coproducción con Cuba. El ICAIC trabajaba muy bien, eran conocidos. [Delgado] Habló con él y consiguieron que el ICAIC entrará en coproducción. Entonces por eso firmó con SINAMOS, por eso cuando terminamos el rodaje yo viajé a Cuba para editar, hacer todo el acabado de la película. (En Rabelo 2021a, 465)

Nora de Izcue, junto a Eulogio Nishiyama como traductor, viajan a Cuba del 18 de agosto hasta el 18 de octubre de 1973. Al llegar, Nora comienza a trabajar en las instalaciones del ICAIC (Cubanacán) con la montajista Edelmira “Mirita” Lores y el especialista en trucaje José “Pepín” Rodríguez, los cuales habían trabajado con Santiago Álvarez. Nora destaca que esa experiencia le permitió “[...] entrar en un lenguaje que acá [en Perú] no existía en esa época”.³¹ Y es que, al apreciar *Runan Caycu*, es fácil identificar las similitudes en la propuesta con el cine que se hacía desde la isla. La importancia del montaje, sin uso de la palabra, construye un relato que confronta las imágenes con la música y genera una mirada crítica a lo expuesto.

Como lo cuenta Nora de Izcue, lo último en filmarse fue el plano inicial del filme. Un primer plano de Huilca con sonido directo y hablando a cámara. Es el único plano así en el filme, ya que las cámaras de SINAMOS no contaban con sonido directo. Pero gracias al comentario de Darcy Ribeiro durante el montaje, “es necesario un plano que vincule a la voz en off con la imagen de Huilca”, es que este plano se filma. Nora nos cuenta:

Entonces, estando yo en Cuba ... Yo creo que sí, creo que yo estaba en Cuba, [...] yo le pido a Jorge Suárez que él vaya con una cámara especial con sonido directo, [con énfasis] alquilada, y lo mandó a Ninamarca [con énfasis] solo, para que me haga una sola toma. [...] Entonces él hizo dos o tres versiones

³⁰ Conversación personal con Nora de Izcue realizada el 16 de noviembre de 2023.

³¹ Conversación personal con Nora de Izcue realizada el 16 de noviembre de 2023.

de esta toma y me las mandó a Cuba donde yo estaba editando. Y eso, gracias al comentario de Darcy Ribeiro.³²

De Izcue comenta que, finalizado el montaje, Mirita le dice que debe enviar al filme a dos festivales europeos Leipzig y Popoli. Este hecho terminó evitando la censura del filme, ya que al regresar al Perú la película no le gustó a algunos generales y se prohibió su difusión, siendo censurada por la Oficina Central de Información (Bedoya 1992, 202). Pero, como el filme resultó ganador de la Paloma de Plata del Festival de Leipzig, no pudo ser censurado del todo. El documental no fue estrenado oficialmente pero sí tuvo un recorrido por sindicatos y cine clubs en el Perú. Internacionalmente, la realización de *Runan Caycu* le permitió a Nora posicionarse como la cineasta peruana perteneciente al Nuevo Cine Latinoamericano. Nora comenta:

Después de lo de Leipzig fui invitada a México (1976), en donde había una reunión de las cinematecas de la FIAF³³ en la que realizaron una muestra del Nuevo Cine Latinoamericano, y me invitaron para que fuera con *Runan Caycu*. Allí comienza todo el movimiento de *Runan Caycu*, por decirlo así. Se integra a todo ese movimiento del Cine Latinoamericano, que tenía mucha fuerza. Después de eso me encontré con cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano y, claro, mi contacto ya había comenzado en Cuba, cuando estuve editando tres meses allá, y ya fue un primer contacto con todo este mundo revolucionario, del Nuevo Cine. Después de lo de México me invitaron a ingresar al Comité de Cineastas de América Latina. Fue un honor que me invitaran, y fue una de las cosas mejores que me sucedió en la vida, porque eso me hizo participar desde entonces hasta ahora con toda esta gente, con todo este movimiento revolucionario del Nuevo Cine Latinoamericano. Hasta ahora. (En Rabelo 2021b, 469)

El Comité de Cineastas se había fundado dos años antes, en 1974, y tenía como objetivo, asegurar la continuidad de reuniones, encuentros, vínculos, discusiones alrededor del cine latinoamericano, además de apoyar las cinematografías en etapas germinales. Este Comité será el responsable de gestionar la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) en 1985, del cual Nora es miembro fundador y parte del consejo superior. Además De Izcue participa en la creación y elaboración del plan de estudio del proyecto académico de esta, la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, primera gran proyecto de la FNCL.

³² Conversación personal con Nora de Izcue realizada el 16 de noviembre de 2023.

³³ La Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) es la organización internacional dedicada a la conservación y difusión del patrimonio cinematográfico universal. Fue fundada en París en 1938, y cuenta con representaciones de más de 77 países.

Las primeras coproducciones entre Perú y Cuba

El otro miembro fundador de la FNCL es el cineasta peruano Alberto Chicho Durant, el cual inició su vínculo con Cuba debido a que es invitado, a través de Nora, a la primera edición del 1er Festival de Cine de La Habana, como él mismo nos dice.³⁴ Dicha experiencia, es clave para la obra de Durant, ya que viaja con su primer proyecto de largometraje entre manos, *Ojos de Perro*. En dicho viaje conoce a Jorge Fraga, cabeza de producción de largometrajes del ICAIC, el cual le da el apoyo necesario en cámara, equipo técnico y montaje. Al firmar un contrato de coproducción, Durant nos cuenta:

Ahí entiendo que se da el primer proyecto de coproducción. Lo que se había hecho previamente eran cooperaciones, pero no era una coproducción, en donde hicimos un contrato de partes. En donde ellos pusieron al director de fotografía, Julio Simoneau, la montajista, Gloria Arguelles [...]. Es decir, al ser una coproducción cada productora tenía derechos sobre el filme.³⁵

A partir de esta experiencia se inician las coproducciones entre Perú y Cuba.³⁶ A continuación, un listado de dichas coproducciones³⁷ (Cinemateca de Cuba, 2018; Cinemateca de Cuba, 2019).

Año	Título	Director(a)	Duración	Género
1981	<i>Ojos de Perro</i>	Alberto Chicho Durant	90 min	Ficción
1982	<i>Melgar</i>	Federico García	114 min	Ficción
1982	<i>El viento del Ayabuasca</i>	Nora de Izcue	86 min	Ficción
1984	<i>En la tierra de los Awajunti</i>	Alberto Chicho Durant	21 min	Documental
1984	<i>Túpac Amaru</i>	Federico García	95 min	Ficción
1986	<i>Imágenes para una democracia</i>	Chiara Varese	29 min	Documental
1986	<i>Jose Gabriel en la pintura popular</i>	Fausto Espinoza	9 min	Documental
1986	<i>Qosqo</i>	Fausto Espinoza	26 min	Documental

³⁴ Conversación personal con Alberto Chicho Durant realizada el 27 de marzo de 2024.

³⁵ Conversación personal con Alberto Chicho Durant.

³⁶ Como me indicó el director de la Cinemateca Cubana Luciano Castillo, en conversación personal realizada el 7 de diciembre de 2023, no hay publicaciones oficiales que den cuenta de los filmes latinoamericanos en los que el ICAIC apoyo o colaboró, solo las coproducciones.

³⁷ En la conversación realizada con Durant, este indica que su filme *Coraje* (1998), también es una coproducción, pero está no se menciona en la bitácora citada.

1986	<i>Volverán las naves</i>	Gianfranco Annichini	12 min	Documental
1986	<i>Malabrigo</i>	Alberto Chicho Durant	84 min	Ficción
1986	<i>El socio de Dios</i>	Federico García	100 min	Ficción
1987	<i>Angelucha</i>	Andrés Malatesta	16 min	Documental
1987	<i>Ciudad para todos</i>	Andrés Malatesta	11 min	Documental
1987	<i>Una novia en New York</i>	Gianfranco Annichini	10 min	Documental
1988	<i>La memoria ancestral</i>	Gianfranco Annichini	15 min	Documental
1989	<i>Rímac Tampu</i>	Rafael Delucchi	20 min	Documental
1989	<i>La manzanita del diablo</i>	Federico García	90 min	Ficción
1990	<i>Color de mujer</i>	Nora de Izcue	26 min	Documental
1990	<i>¿Mamani vais?</i>	Gianfranco Annichini	15 min	Documental
1990	<i>Su paso por la vida</i>	Francisco Adrianzén	15 min	Documental
1990	<i>Lima 451</i>	Rafael Zalvidea	61 min	Híbrido
1991	<i>Alias "La gringa"</i>	Alberto Chicho Durant	93 min	Ficción
1991	<i>High life</i>	Javier y Federico García García	17 min	Documental
1993	<i>Reportaje a la muerte</i>	Danny Gaviria	95 min	Ficción

Esta política de coproducción que tenía Cuba, no era solo con el Perú sino una política con todo Latinoamérica, como indica Chanan:

Another element in García Espinosa's strategy was to continue the policy of international co production, mostly with Latin America, which began at the end of the 1970s with two films by exiled Chilean directors (Sergio Castilla's *Prisioneros desaparecidos* of 1979, and *La viuda de Montiel* by Miguel Littin in 1980), a policy that contributed significantly to the flow of new films. Between 1981 and 1987 there were as many as sixteen such projects, that is, more than a third of ICAIC's total production over the same period. The directors included another Chilean, Patricio Guzmán, and the Peruvians Federico García and Alberto Durant.³⁸ (2004, 432)

³⁸ "Otro elemento de la estrategia de García Espinosa fue la continuar con la política de coproducción internacional, principalmente con América Latina, iniciada a finales de los años setenta con dos películas de directores chilenos exiliados (*Prisioneros desaparecidos*, de Sergio Castilla, en 1979, y *La viuda de Montiel*, de Miguel Littin, en 1980), política que contribuyó significativamente al flujo de nuevas películas. Entre 1981 y 1987 hubo hasta dieciséis proyectos de este tipo, es decir, más de un tercio de la producción total del ICAIC en el mismo

Dentro de las coproducciones entre Perú y Cuba, se destaca la producción de Durant, con tres largometrajes y un cortometraje, como la de García, con cuatro largometrajes coproducidos.

Federico García Hurtado, luego de su paso por JCP, entra a trabajar al gobierno velasquista, primero al Ministerio de Energía y Minas y luego a SINAMOS, en donde comienza su producción cinematográfica, con cortometrajes como *Tierra sin patrones* (1972), *Tierra de hombre, no de vasallos* (1972) y *De la colonia a la cooperativa o Huando* (1974). En 1977 estrena su primer largometraje, *Kuntur Wachana*, el cual produce con el apoyo de la cooperativa campesina de Huaran (Cusco). Sus dos siguientes largometrajes contarán con el apoyo del ICAIC: *Laulico* (1979) y *El caso Huayanay* (1980). Estos tres primeros largometrajes giran en torno a la lucha campesina y la reforma agraria en el Perú. Fueron muy bien recibidas en Cuba y le permitieron lograr la coproducción para sus siguientes proyectos.

Entre las coproducciones que realiza García con Cuba destaca *Túpac Amaru* (1984), biopic del líder revolucionario indígena, el cual se enfrentó a la Corona Española en 1781. Esta es probablemente la película más reconocida de García, la cual se terminó de filmar en Cuba y contó con un equipo de técnicos cubanos, como Rodolfo López en la dirección de fotografía, Luis Lacosta en la dirección de arte y Roberto Bravo en el montaje.

Para principios del siglo XXI, ya no encontramos coproducciones entre Perú y Cuba. Los cineastas que previamente pudieron producir a través de este medio tuvieron que encontrar otras formas de financiamiento.

Conclusiones

A partir de la presencia de Álvarez y el cine cubano en el Perú, podemos identificar un importante corpus de producciones con un enfoque político, producciones en gran parte desconocidas a la fecha, pero que se encuentran en proceso de rescate y visibilización. Entre estas están: *Tierra sin patrones* de Federico García (1972), *Una película sobre Javier Heraud* de Carlos Ferrand y el Grupo Liberación Sin Rodeos (1974) o *El gran tinterillo* de Enrique Reyes Mesta (1975), películas estas dos últimas que no abordamos aquí.

periodo. Entre los directores se encontraban otro chileno, Patricio Guzmán, los peruanos Federico García y Alberto Durant” (Traducción del autor).

Podemos identificar una clara línea cinematográfica de apoyo y coproducción entre Perú y Cuba, en donde priman producciones con un enfoque político social, que aborda la lucha campesina, sindical y un rescate de la memoria histórica. Entre los filmes que destacan están: *Runan Caycu* (De Izcue, 1973), *El caso Huayanay* (García, 1980), *Ojos de perro* (Durant, 1981), *Túpac Amaru* (García, 1984) o *Alias la gringa* (Durant, 1991).

Como podemos apreciar en el cuadro de coproducciones, hace décadas Cuba dejó de coproducir películas con el Perú.³⁹ Nora de Izcue, por temas de salud, ha dejado de formar parte activa del FNCL desde hace unos años, pero eso no significa que el vínculo se haya perdido. Sin lugar a duda, la Escuela San Antonio de los Baños sigue generando dicha conexión formando jóvenes cineastas, dentro de la mirada política y social que caracteriza al cine cubano, bastión del nuevo cine latinoamericano y su memoria.

Finalmente, creo importante destacar la existencia de un cine político peruano, alineado al Nuevo Cine Latinoamericano, en proceso de visibilización y difusión los siguientes años, augurando que nuevas investigaciones afines a estas vendrán pronto.

Bibliografía

- Bedoya, Ricardo. 1992. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Béjar, Héctor. 1973. *Perú 1965: Una experiencia guerrillera*. Lima: Ediciones Peisa.
- Chanan, Michael. 2004. *Cuban cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cinemateca de Cuba. 2018. *Bitácora del Cine Cubano. Producciones del ICAIC 1960-2017. Tomo II*. Málaga: Ediciones La Palma.
- Cinemateca de Cuba. 2019. *Bitácora del Cine Cubano. Producciones del ICAIC 1959-2017. Tomo III*. Málaga: Ediciones Hurón Azul.

³⁹ En la bitácora (2018) se menciona una coproducción en el siglo XXI: *Esther en alguna parte de Gerardo Chijona* (2013), director cubano.

- Díaz Torres, Daniel. 1971. "El cine cubano en América Latina". *Cine Cubano* (68): 67-77.
- González Antonio. 1968. "I Muestra del cine documental latinoamericano". *Revista Hablemos de Cine* (43-44): 6-12.
- León Frías, Isaac. 1967. "Festival de Viña del Mar. Introducción". *Revista Hablemos de Cine* (34): 5.
- _____. 1969-1970. "El cine latinoamericano en la hora de la verdad". *Revista Hablemos de Cine* (50): 34-36.
- _____. 2013. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- León Frías, Isaac y Juan Bullita. 1970. "Breve Introducción. Santiago Álvarez. De Hanoi a Yungay". *Revista Hablemos de Cine* (53-54): 15-21.
- Lust, Jan. 2022. *Lucha revolucionaria Perú. 1958-1967*. Lima: Editorial Achawata.
- Mayer, Enrique. 2022. *Cuentos feos de la reforma agraria peruana. 3era edición*. Lima: IEP.
- Neyra, Hugo. 1975. "Runan Caycu o donde se cuenta la increíble historia de una película que no hemos visto". *Suplemento Suceso del Diario Correo*. El 17 de agosto de 1975.
- Rabelo, Carla Daniela. 2021a. "La primera directora peruana. Entrevista con Nora de Izcue (Parte 1)". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (23): 451-474.
- _____. 2021b. "Cineasta del Perú Profundo. Entrevista con Nora de Izcue (Parte 2)". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (24): 653-671.
- Rivero, Angel. 1980. "Contar un poco la historia". *Revista Revolución y cultura* (89): 11-15.