

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**CONSTRUYENDO UN CINE NACIONAL: LOS CINEASTAS Y
CRÍTICOS DE CINE DE LA DÉCADA DE 1960, EL GOBIERNO DE
JUAN VELASCO ALVARADO Y LA LEY DE CINE N°19327, 1960-
1975**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
HISTORIA**

AUTOR

Moises Fernando Contreras Zanabria

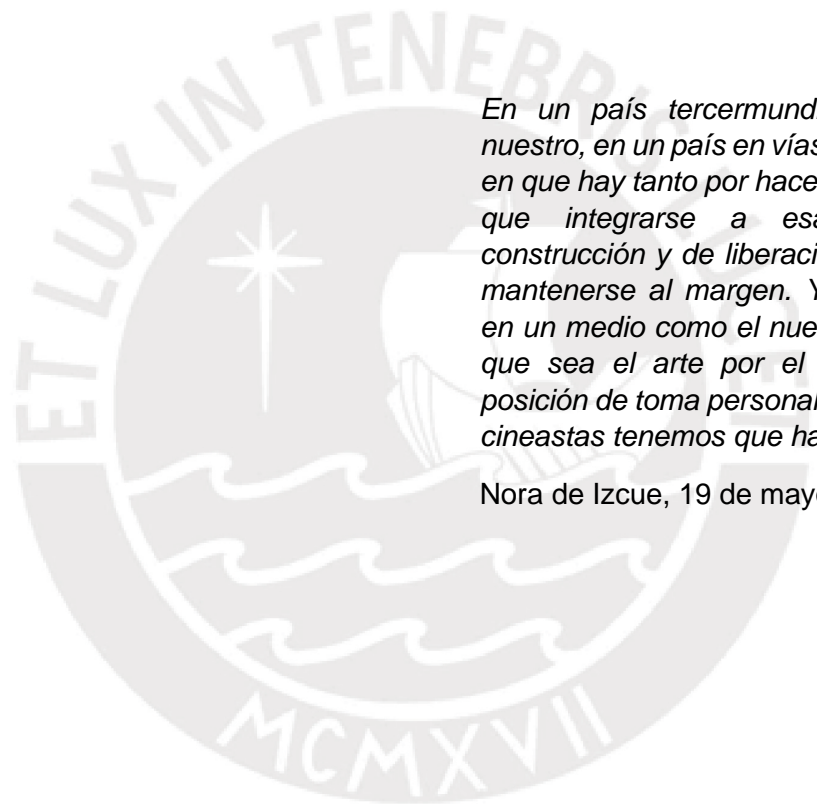
ASESOR:

Jesús Antonio Cosamalón Aguilar

2018

RESUMEN

El presente trabajo propone estudiar cómo se estructuró y desarrolló inicialmente la Ley de cine de 1972 promulgada durante la primera fase del denominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Dicha Ley sería el resultado de la convergencia entre dos propuestas culturales: la del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, encabezada por Juan Velasco Alvarado, y la de los cineastas y críticos de cine peruanos que venían bregando con el congreso por la promulgación de una ley que favoreciera la producción cinematográfica. El punto en común que permitió la promulgación de la Ley fue la idea de ver al cine como un medio de identidad nacional, a pesar de que, durante el gobierno de Velasco Alvarado, esta permitió observar cómo cada grupo articuló su propia lógica del cine como una industria cultural. En ese sentido, la Ley de cine permite observar cómo civiles y militares trabajaron coordinadamente en la construcción de diversos proyectos sociales o políticos. No obstante, el hecho de observar la Ley como un proceso permite vislumbrar los desencuentros (manifestados en la censura, la crítica cinematográfica y la promoción de ciertas producciones) entre ambos sectores que detentaban agendas políticas muchas veces divergentes.



En un país tercermundista como el nuestro, en un país en vías de desarrollo en que hay tanto por hacer, el cine tiene que integrarse a esa tarea de construcción y de liberación. No puede mantenerse al margen. Yo no justifico en un medio como el nuestro a un cine que sea el arte por el arte. Es una posición de toma personal que todos los cineastas tenemos que hacer.

Nora de Izcue, 19 de mayo de 1975

INDICE

Lista de cuadros, gráficos e imágenes	4
Abreviaturas	6
Introducción	7
I. No es un país para cineastas: La producción cinematográfica en el Perú, 1960-1972	16
II. El nacimiento de una pasión: Los orígenes de la cinefilia ilustrada, el <i>cineclubismo</i> , las revistas especializadas de cine y la generación de cineastas y críticos de cine de la década de 1960	37
III. La gestación de la Ley de cine n°19327: La convergencia entre la prédica reformista militar y el reformismo cultural	86
IV. Un cine en tiempos de revolución: Encuentros y desencuentros entre el gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas, los cineastas y los críticos de cine en pos de la construcción de un cine nacional	112
Conclusiones	174
Bibliografía	179
Anexos	196

LISTA DE CUADROS, GRÁFICOS E IMÁGENES

Cuadros

Cuadro 1: Producción cinematográfica peruana entre 1950-1972, volumen de producciones nacionales y coproducciones	31
Cuadro 2: Producción cinematográfica peruana entre 1950-1972, nacionalidad de directores y número de filmes	31
Cuadro 3: Cines construidos entre la década de 1950 y 1960	39
Cuadro 4: Estrenos cinematográficos durante las décadas de 1950 y 1960	41
Cuadro 5: Expansión del sistema universitario en el Perú, 1940-1965	50

Gráficos

Gráfico 1: Producción cinematográfica, 1972-1975	145
Gráfico 2: Producción por tipo de producto audiovisual	146

Imágenes

Imagen 1: Afiche de <i>Operación ñongos</i> durante su distribución en México	33
Imagen 2: Dos cines limeños a finales de la década de 1950	40
Imagen 3: Fachada del cine Le Paris a inicios de la década de 1950	44
Imagen 4: Desiderio Blanco y los miembros del cineclub de la Universidad Católica y los futuros redactores de la revista <i>Hablemos de cine</i>	50
Imagen 5: Programación de cineclubes en Lima, primera semana de marzo de 1965	55
Imagen 6: Comité editorial de <i>Hablemos de cine</i> durante su primera etapa, 18 de marzo de 1965	59
Imagen 7: Una muestra más del compromiso generacional de los miembros de la revista puede observarse en esta portada de enero de 1966 en donde aparecen los Beatles	61
Imagen 8: Fotografías obtenidas por Bullita y publicados en la revista. Destaca el sugerente título de la serie: "Rostro e imagen de un auténtico cine peruano"	72
Imagen 9: Nora de Izcue asistiendo en la dirección a Robles Godoy en el rodaje de <i>Espejismo</i> (1972), uno de los primeros largometrajes beneficiados por la ley n°19327	78
Imagen 10: Jorge Vignati (extremo derecho) en sus labores como director de fotografía	81
Imagen 11: Francisco Lombardi en una fotografía tomada en los sesenta	83
Imagen 12: Una fiesta de disfraces en donde destaca un disfraz de revolucionario cubano	92
Imágenes 13 y 14: Dos fotografías del rodaje de <i>Los nuevos</i>	113
Imagen 15: Espectadores reciben el reembolso del pago de sus entradas a la función de "El Decamerón" en enero de 1972	122

Imagen 16: Fotograma inicial de <i>Danzantes de tijeras</i>	129
Imágenes 17, 18 y 19: Tres fotogramas de <i>Danzantes de tijeras</i> que muestran claramente el desplazamiento circular de la cámara	129
Imagen 20: Fotograma de <i>Danzantes de tijeras</i> en donde a través de un primer plano a un músico, Vignati introduce la danza del contrincante	130
Imagen 21: Fotograma de <i>Runan Caycu</i> luego de la introducción del propio Huillca	138
Imagen 22: Fotograma de <i>Runan Caycu</i> en donde puede observarse uno de los recortes periodísticos que utiliza Izcue para documentar el desarrollo del conflicto	138
Imagen 23: Fotograma del cortometraje que describe la represión sobre el campesinado	139
Imagen 24: Fotograma en donde puede observarse la aplicación de la reforma agraria a través del uso de recortes periodísticos	140
Imagen 25: Secuencia final de <i>Runan Caycu</i>	141



ABREVIATURAS

Acción Popular (AP)

Asociación de Productores Cinematográficos del Perú (APC)

Centro de Orientación Cinematográfica (COC)

Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI)

Democracia Cristiana (DC)

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)

Instituto Nacional de Cultura (INC)

Liberación sin Rodeos (LSR)

Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)

Movimiento Social Progresista (MSP)

Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC)

Oficina Central de Información (OCI)

Sindicato de los Trabajadores en la Industria Cinematográfica (SITEIC)

Sistema Nacional de Información (SINADI)

Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS)

Teatro Nacional Popular (TNP)

INTRODUCCIÓN

El éxito reciente de películas de corte comercial como la saga de *Asu mare* de la productora *Tondero* ha generado un sinnúmero de interpretaciones respecto de las posibilidades económicas, comunicativas y artísticas del cine peruano. De la mayoría de estas interpretaciones se desprende la idea de que la única forma de poder construir una industria cinematográfica nacional de mediano éxito es intentando plasmar la fórmula que *Tondero* parece haber descubierto. No obstante, esta lógica eminentemente comercial del cine peruano presenta un grupo de detractores nada desdeñable. Para los críticos de esta suerte de cine de “autoayuda”, el peligro de monopolizar los discursos cinematográficos en torno a comedias ligeras de gran calado popular puede terminar por empobrecer narrativamente al cine nacional.

Aunque el debate sobre las posibilidades del cine peruano como una industria cultural medianamente exitosa pareciera ser sugerente y novedoso, lo cierto es que las discusiones contemporáneas tienen un referente pretérito que curiosamente presentaba alguno de los rasgos del debate actual. A finales de la década de 1960, el debate sobre el cine peruano, o como se decía en aquel entonces del “inexistente” cine peruano, constituyó un punto de quiebre en la historia del cine nacional. El debate, que fue principalmente liderado por los inconformistas críticos de cine de la revista *Hablemos de cine*, confrontaba las propuestas audiovisuales que se basaban en modelos de éxitos televisivos en contraste con las – todavía- pretensiones por hacer un cine de color local, que reflejara la idiosincrasia nacional. Si bien la intención de un sector de críticos y cineastas de la época por desarrollar proyectos en sintonía con el Nuevo Cine Latinoamericano, reconocido por su sello de “denuncia política”, hay que tener en cuenta también que esta propuesta transgresora pretendía que, a través un cine que retrate la realidad nacional, se pudiese acceder al imaginario del público local. Así, de esta forma, no solo se aseguraban de un cine de calidad artística, sino además se erigían las bases económicas de una industria local.

El programa reformista implantado por Velasco Alvarado generó no pocas simpatías con artistas, comunicadores, políticos e intelectuales peruanos. Por ejemplo, la idea de nacionalizar las industrias culturales fue vista con optimismo por este circuito cinematográfico (cineastas y críticos de cine) que venía luchando por una ley que albergaría sus intenciones por “revolucionar” el cine peruano. El anhelo reformista de ambos grupos terminaría por hacerlos dialogar con el objetivo de establecer medidas legislativas como la

Ley de cine n°19327 promulgada en marzo de 1972. El hecho anteriormente mencionado ilustra no solo un momento icónico dentro de la historia del cine nacional, sino además refleja la praxis del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en cuanto a las reformas culturales. Es decir, la canalización de proyectos anteriormente desarrollados a través de medidas legislativas principalmente proteccionistas.

En términos cinematográficos, esta “alianza” se tradujo en la elaboración, promulgación y aplicación inicial de la Ley de cine. Aunque dicha “alianza” presentó diversos puntos de contacto, también generaría roces debido a su composición heterogénea. Hay una anécdota que permite ilustrar esta particular relación entre ambos sectores durante la construcción de una industria cinematográfica nacional. La historia, según el relato de Pedro Neira, uno de los miembros del grupo de cine Liberación sin Rodeos (LSR) es más o menos así: En una reunión entre los cineastas y el consejo de ministros del régimen en donde se estipulaba el salario mensual de uno de los miembros, se le consultó por su oficio. La respuesta desconcertó a los militares que se «quedaron mirando» entre ellos, preguntándose «¿Qué cosa?». Para evitar mayores dilaciones, terminaron por simplemente anotar «cine-hasta» como profesión del funcionario. Líneas abajo del contrato firmaría Velasco Alvarado, el líder de la revolución. Esta particular anécdota sirve no solo para mostrar el aparente desconocimiento cinematográfico por parte de la jerarquía militar, sino además permite vislumbrar las peculiares relaciones entre los militares y los civiles (cineastas) en la denominada “revolución peruana”.

En ese sentido, el presente trabajo pretende demostrar que la gestación y aplicación inicial de la Ley de cine n° 19327 durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado constituyó un esfuerzo civil más allá de la idea de un gobierno promotor del cine nacional. La ley nació como producto de la crítica social de izquierda imperante en el Perú de finales de la década del sesenta y no de la intención de Velasco por desarrollar un cine nacionalista. Muestra de ello serían los desencuentros entre el gobierno, los cineastas de la generación de 1960 y la crítica cinematográfica de la época. Así, sería Velasco quien recogiese y articulase los proyectos anteriores y los consolide a través de una ley que “refundó” el cine nacional. De esta forma, el camino hacia la promulgación y aplicación inicial de la Ley de cine fue un proceso en el que confluyeron diversos sectores de índole reformista. Iniciado en 1960, dicho proceso articuló a sectores relativamente jóvenes, que, aunque de similares procedencias socioculturales, presentaban diferencias políticas o ideológicas. Sería la demanda por un cine nacional la que los articularía en un objetivo común. La oportunidad

de concretar dicho anhelo llegaría en 1972 bajo el régimen militar que compartía con ellos la percepción de que el Perú necesitaba de reformas impostergables.

Respecto a las posibilidades de análisis que permite vislumbrar el desarrollo de la Ley de 1972 debe señalarse, por un lado, el accionar del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en torno a las reformas culturales desarrolladas en aquel entonces y en donde el cine ocupó un lugar importante. Dentro de esta misma línea, el presente trabajo pretende además desmitificar la noción de un gobierno “autoritario” y “vertical” que, según se entendía, fue el principal promotor y garante del cine peruano. No obstante, no debe olvidarse que la “alianza” no dejaba de ser particular en su constitución, pues, a fin de cuentas, los militares no dejarían de serlo durante el programa de reformas. Ello se tradujo en desencuentros (manifestados en irrupciones inquisitoriales al cine nacional y extranjero) entre los militares y el ámbito cinematográfico nacional (cineastas y críticos de cine). Por otro lado, el presente trabajo rescata del “olvido” a esta generación de cineastas y críticos de cine que lucharon por la refundación del cine nacional durante más de quince años. Finalmente, el presente estudio ilustra cómo a través de esta suerte de pioneros del nuevo cine nacional puede observarse la participación de sectores culturales que aunados al proyecto militar reformista terminaron por bosquejar las características del Perú durante el periodo liderado por Velasco.

Fuentes y metodología

Para reconstruir este proceso, el presente trabajo se ha respaldado en las diversas manifestaciones elaboradas por los sectores involucrados en la gestación y desarrollo inicial de la Ley: críticos de cine, cineastas y militares (funcionarios del régimen). Primero, sobre la crítica de cine, se ha consultado la revista *Hablemos de cine*, órgano protagónico desde la crítica en la demanda por un cine nacional. Así, se han revisado las publicaciones de la revista desde su fundación en 1965 hasta su cierre en 1984 tanto en la Biblioteca Central de la Universidad Católica como en la Hemeroteca de la Universidad de Lima. Además de dicha revista, se han consultados publicaciones periodísticas de la época (*Oiga*, *Caretas*, *Expreso* y *El Comercio*) en la Biblioteca Nacional de donde se ha rastreado la participación de los miembros de la revista en otras plataformas periodísticas. Segundo, sobre los cineastas, se han consultado exhaustivamente diversas entrevistas publicadas en diversos soportes (libros, revistas, páginas webs, etc.). Así mismo, se ha revisado documentos elaborados por ellos durante sus funciones en la elaboración y aplicación inicial de la Ley. Tercero, sobre los militares, se han consultado los Borradores de las Actas del Consejo de

Ministros, alojados en la Biblioteca Central de la Universidad Católica, y algunos números disponibles de *Sinamos Informa*, el boletín oficial del aparato de participación popular implementado por el régimen. Sin embargo, no se ha podido acceder al material archivístico oficial sobre la construcción del cine nacional: COPROCI o SINAMOS. Aunque se realizaron las averiguaciones correspondientes, lamentablemente dicho acervo está aparentemente desaparecido o extraviado¹. Es por ello, que se ha tratado de completar dicho vacío con los testimonios de los funcionarios involucrados en ambas plataformas de incentivación cinematográfica. Ello constituye lo que podría considerarse como la versión civil-oficial del régimen.

Es importante señalar además que han sido sumamente valiosas diversas fuentes primarias publicadas. Así, deben destacarse las entrevistas realizadas por Giancarlo Carbone a los cineastas, funcionarios y críticos de cine principalmente activos entre 1960 y 1992, muchos de los cuales ya han fallecido o han optado por el retiro mediático. Estructurados cronológicamente, Carbone ha publicado una especie de trilogía testimonial del cine peruano. Es importante anotar que, a este valioso acervo de testimonios, se han realizado entrevistas a personajes protagónicos de este proceso, todo ello con el objetivo de complementar y contrastar la información consultada. Otra fuente primaria publicada de suma relevancia ha sido el *Diccionario ilustrado de películas peruanas* publicado por el crítico de cine Ricardo Bedoya. Su importancia ha radicado no solo en la recopilación de reseñas y críticas a la mayoría de las producciones aquí referenciadas, sino además por su valioso aporte en la reflexión crítica sobre el desarrollo del cine nacional. Por otro lado, para la revisión cuantitativa del proceso ha sido sumamente útil el libro de Nelson García Miranda, el cual constituye una monumental investigación sobre todo lo producido entre 1972 y 1992. Finalmente, debe destacarse la apertura de Isaac León Frías en publicar sus escritos, memorias y ensayos sobre el cine peruano de dicho periodo en dos volúmenes que han sido también sumamente valiosas para reconstruir la recepción del cine nacional por parte uno de sus principales críticos y estudiosos.

Estado de la cuestión

En cuanto a lo publicado sobre el tema, debe señalarse que el presente trabajo intenta profundizar aspectos anteriormente no considerados por la historiografía peruana. Es cierto

¹ En una entrevista a Nelson García Miranda, a raíz de la publicación de su investigación del cine peruano entre 1972 y 1992, el cineasta mencionó que logró acceder a los archivos de la COPROCI antes de que el ingreso a dicho acervo sea inviable.

que la historiografía nacional ha prestado especial atención al cine como plataforma de imaginarios socioculturales (Víctor Álvarez) o políticos (Jorge Valdez); no obstante, aún no se han realizado investigaciones rigurosas sobre la historia del cine nacional. En ese sentido, los trabajos de Violeta Núñez o Jeffrey Middents constituyen verdaderos ejercicios fundacionales a pesar de sus limitaciones.

Aunque especializados e irregulares en cuanto a su contenido integral, hay que anotar que sí existen trabajos sobre la historia del cine peruano. No obstante, dichas publicaciones, en su mayoría, han priorizado el análisis cinematográfico o jurídico dejando de lado las coyunturas históricas que permitieron tal producción. Así destacan los trabajos enciclopédicos de Ricardo Bedoya, quien en sus dos textos sobre la historia del cine peruano apunta que el surgimiento de la ley fue un esfuerzo particular encausado por los intereses de Velasco Alvarado por crear un cine de raigambre nacionalista (1995). Por su parte, José Perla Anaya ha estudiado la legislación de 1972 como un intento del gobierno por controlar los medios de comunicación locales. El autor además ha cuestionado la falta de metas realizables a mediano plazo a la hora de construir una industria cinematográfica nacional de mediano éxito (1991 y 2003).

Respecto al estudio del “gremio cinematográfico” de la década de 1960 debe mencionarse que, aunque escasos, han sido fundamentales para conocer la coyuntura de la Ley. Así deben mencionarse las investigaciones de Stella Santivañez y Jeffrey Middents. Por un lado, Santivañez, en su tesis de licenciatura titulada *La generación del 60 y el cine del grupo Chaski*, ha estudiado la relación entre el cine de carácter social de la década de 1980 y la gestación del grupo audiovisual llamado Chaski. La autora ha estudiado cómo la generación de intelectuales y artistas de 1960 terminó por plasmar gran parte de la crítica social de su época casi 20 años después de los ejercicios literarios de la generación del cincuenta (2010). Siendo la ley de 1972 el aliciente tributario y económico que necesitaban. Por su parte, Middents ha estudiado, en su libro *Writing national cinema: Film journals and film culture in Peru*, el papel de la revista *Hablemos de cine* en la construcción de un canon cinematográfico nacional. Aunque la demanda por un cine nacional es un elemento significativo dentro de ese canon, Middents se centra en una visión eminente discursiva y cinematográfica delimitada al universo de la revista y sus potenciales lectores (2009).

Sobre las relaciones entre la primera fase del gobierno militar y el cine nacional debe señalarse que más allá de las referencias periféricas presentes en los libros de Bedoya o Middents, aún no se ha publicado nada que integre ambos campos temáticos. Es por ello

que para aproximarnos al proyecto cultural del gobierno militar se ha priorizado la revisión de publicaciones como las de Anna Cant o Christabelle Roca Rey sobre la propaganda visual del gobierno militar liderado por Velasco Alvarado. Aunque de características y objetivos relativamente diferentes, es importante anotar que tanto el afiche como el cine compartían la percepción gubernamental de ser plataformas de difusión masiva. Así, por ejemplo, Cant ha analizado como existió detrás del sistema propagandístico una estructura que articuló a militares y civiles en el objetivo de difundir los valores socioculturales del régimen (2012). Por su parte, Roca Rey en su libro *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*, ha priorizado el análisis visual de los afiches propagandísticos. Interesa especialmente esta investigación en tanto destaca los roces generados entre los militares y los artistas respecto a los objetivos y el grado de compromiso de dicha difusión visual (2016).

Del mismo modo, los estudios sobre la generación del 60 en el Perú son escasos. Es cierto que Rafael Roncagliolo y Carlos Torres han explorado las orientaciones ideológicas del estudiantado de la Universidad Católica durante dicha década. No obstante, el trabajo de Roncagliolo es de 1970 y, aunque constituye un testimonio representativo de aquella generación, está fuertemente marcado por el marco teórico de la investigación. Por su parte, Torres, en un artículo titulado *“Estudiar y luchar por la liberación nacional”: juventud y movimientos universitarios en la PUCP de los sesenta*, contextualiza acertadamente dichas orientaciones políticas en una coyuntura marcada por un quiebre cultural (doméstico) precedente y paralelo al “radicalismo” político (1998). En ese sentido, el presente trabajo sigue la línea de Torres, en tanto postula que el radicalismo de orientación izquierdista fue el resultado de una ruptura sociocultural respecto a los pilares tradicionales del universo juvenil: La religión, la familia y la universidad. Así mismo, al igual que Torres, se ha intentado reconstruir dicho proceso de radicalización a través de una estructura coral que hilvane diversos testimonios de lo que podría considerarse la generación del 60. Para ello, han sido útiles no solo los testimonios del circuito cinematográfico anteriormente reseñados, sino además publicaciones como la biografía de Javier Heraud escrita por su hermana Cecilia titulado *Entre los ríos*, entre otros títulos.

Marco teórico

En primer lugar, es importante realizar una breve definición acerca del concepto de **censura**. La definición tradicional de censura ha considerado dicha práctica como el silenciamiento total o parcial de una obra por razones políticas, culturales, morales o

religiosas. No obstante, dicha definición no contempla aspectos como el proceso de intervención o negociación detrás de dicha práctica. En ese sentido, en la presente investigación se define censura como aquella práctica que mutila o silencia parcial o totalmente una obra por diversas razones asociadas a un “disciplinamiento social”. Así, la censura consiste en silenciar aquellos significados interpretados a partir de las representaciones sociales de las obras en cuestión (Staiger citado en Biltereyst y Vande Winkel 2013: p. 3). Esta definición además permite observar la censura como una práctica que excede la “base legal” que regular ciertos productos culturales, por lo que considera la posibilidad de razones ajenas a lo institucional (2013: pp. 3-4).

En segundo lugar, la presente investigación utilizará recurrentemente ciertos conceptos asociados al concepto de nación. Sobre dicho concepto, Benedict Anderson define a la **nación** como aquella «comunidad política imaginada, e imaginada tanto política como soberana» (1991, p. 6 citado en Roca Rey: 2015, p. 20). Respecto al concepto de **nacionalismo**, el presente trabajo se respalda en la definición esbozada por el etnomusicólogo Thomas Turino:

I reserve the word nationalism to refer a political discourse and to political movements and arrangements using the premises of nationalist discourse. As discussed above, the main premises of the contemporary form of nationalism were in place by the mid-twentieth century; the right of every nation to govern itself, that is, a coterminous relation between nation and state; and political legitimacy being based on, at least the guise of, popular sovereignty (2003, p. 174).

Por otro lado, el concepto de **cine nacional** está asociado al concepto de **nacionalismo cultural** definido por Turino como el «trabajo semántico usado para expresar prácticas y formas para modelar los emblemas concretos que recrean y representan la nación», este trabajo además sirve de «base para inculcar en los ciudadanos un sentimiento nacional» (2003, p. 175). En ese sentido, el **cine nacional** es «uno de los pilares sobre el cual está erigido el edificio nacionalista» (2003, p. 175), desarrollado a través de «pragmática (hacer películas) y la heurística (teoría y crítica)» (Rosen: 1995, p. 115 citado en Utrera: 2005, p. 84).

En tercer lugar, el concepto de **generación** posee diversas acepciones. Según el *Diccionario de Sociología de Cambridge*, este término presenta 5 definiciones. En el presente trabajo, se definirá generación a partir de 2 de ellas: primero, para referirse a quienes han experimentado un periódico histórico en común y, segundo, para referirse a un

«subconjunto que comparte una identidad política o cultural en común»² (2006, p. 233). En ese sentido, se define generación a partir de elementos socioculturales compartidos por un mismo grupo en donde lo cronológico es importante, pero no determinada la articulación de un colectivo. Por ejemplo, Richard Vinen, en su libro *1968: El año en que el mundo pudo cambiar*, ha utilizado dicha definición para explorar cómo la predilección sobre lo cronológico ha *invisibilizados* matices como la presencia de otros personajes determinantes en la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos y Europa (2018: pp. 37-39).

En cuarto lugar, el concepto de **imaginario político** puede definirse a partir de lo que se entiende por imaginario social. Por ejemplo, el filósofo e historiador de origen polaco Bronislaw Baczko define dicho concepto como aquellas «ideas-imágenes a través de las cuales [las sociedades] se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos» (1999, p. 8). En ese sentido, un imaginario político sería aquella representación mental por la cual «los hombres reconstruyen un mundo interior distanciado de la realidad material, que deviene así realidad inventada». Así mismo, dicha reconstrucción está constituida «por el conjunto de creencias, imágenes y representaciones simbólicas (conscientes o no) detentadas, transmitidas, preservadas, elaboradas y compartidas continuamente por diversos grupos sociales, y que orientan los comportamientos y elecciones políticas colectivas de los mismos» (Martínez y Salcedo: 2006).

Finalmente, en quinto lugar, el concepto de **propaganda** es definido de la siguiente manera:

[Es la] representación de los acontecimientos y problemas, simplificados de tal manera que el significado de los eventos y la solución a los problemas, parecen estar inmediatamente presente en la representación en sí; y perceptibles en un instante, de manera que no admite argumentos. La representación sirve a los intereses de los que la ordenaron (Clark 1999 citado en Cant: 2017, p. 284).

Estructura y contenido específico

La presente investigación se divide en cuatro capítulos. En el primer capítulo se reseña la producción cinematográfica peruana desarrollada durante la década de 1960. Etiquetada en el imaginario de la crítica cinematográfica como una década “perdida”, dicha producción estuvo constituida por esfuerzos aislados de hacer cine en el Perú. En ese sentido, el cine peruano de aquella década se caracterizó por su oscilación entre el “indigenismo”, el cine “personal” y la presencia cuasi-monopólica de formatos foráneos. Por otro lado, la reseña

² La traducción es propia.

incluye además el proceso de pre-producción de los largometrajes, así como su recepción periodística. Todo ello con el objetivo de mostrar no solo las limitaciones logísticas de hacer cine en el Perú, sino, además de reflejar lo que se entendía por “cine nacional”.

En el segundo capítulo se explora el surgimiento de una nueva forma de ver y escribir cine en el Perú y cómo ello generó una nueva hornada de críticos y realizadores nacionales. Para ello, se reseña el “boom” de los circuitos comerciales de cine, así como la proliferación de cineclubes principalmente en Lima y Cusco. En ese sentido, se señala que estos espacios, caracterizados por su intención de “educar” a un público cautivo a través de un lenguaje novedoso, constituirían las piedras angulares de la renovación crítica y productiva del cine en el Perú. Por otro lado, en el capítulo 2 se establecen conexiones entre estos espacios y la generación de críticos y cineastas de los sesenta. Todos ellos articulados, además de ciertos rasgos biográficos, bajo la demanda de construir un “verdadero” cine nacional expresada a través de medios como la revista *Hablemos de cine*.

En el tercer capítulo se analiza cómo convergen los procesos reformistas civil y militar en la construcción de un proyecto reformista de tinte nacionalista que pretende trastocar las estructuras precedentes. En ese sentido, se reseñan ambos procesos con el objetivo de establecer los puntos de contacto que permitieron dicha “alianza” administrativa en el campo de las comunicaciones y la cultura. Así mismo, en el capítulo 3 se analiza cómo el proceso de elaboración y aplicación inicial de la Ley de cine de 1972 fue un esfuerzo de los cineastas y críticos de cine por ser amparados legalmente por el Estado y que finalmente lograrían concretarlo con el apoyo del régimen militar. Finalmente, se desarrolla cómo esta legislación articuló la demanda de los cineastas, pero modelándola a las necesidades comunicativas del régimen militar.

Por último, en el cuarto capítulo se analizan los encuentros y desencuentros entre el régimen y el gremio cinematográfico (cineastas y críticos de cine) generados en el proceso de construir un cine nacional. Así, se analiza cómo la experiencia cinematográfica (ver, escribir y hacer cine) en el Perú constituyó un “campo de batalla” entre los civiles y los militares durante el proyecto del velascato. Expresado a través de la propaganda, la censura y la escritura cinematográfica, ambos sectores no desatendieron sus propias agendas durante este proceso, lo que refleja un proceso más cercano a la ambigüedad y la heterogeneidad de lo que usualmente se ha considerado.

I.

No es un país para cineastas: La producción cinematográfica en el Perú, 1960-1972

«Voy a ser muy crudo. No se puede perjudicar algo que no existe, el cine peruano nunca ha existido. El cine como industria nunca ha existido. Son intentos paulatinos, esparcidos en el tiempo, pero como una cuestión orgánica, nunca ha existido».

Vlado Radovich, productor cinematográfico activo durante los sesenta.

El 31 de octubre de 1940, cuatro años antes de la promulgación del día de la canción criolla por el gobierno de Manuel Prado Ugarteche, Lima visionaba por última vez una producción de *Amauta Films*³, la productora por excelencia del imaginario criollo limeño. *Barco sin rumbo*, el nombre del film era una excepción a la regla de la tradición fílmica de Amauta, caracterizada por los filmes de ambientación criolla y discurrir picaresco. El film dirigido por Sigifredo Salas⁴ era un intento de film de factura criminal adaptado a la coyuntura limeña que luego de su finalización sufriría de los embates de la *Junta Censora de Películas*⁵ que la catalogó, en palabras de su presidente, Alberto Benavides Canseco, como «[una película] inmoral, que muestra situaciones que no existen en nuestro país: tales como las del gangsterismo» (Bedoya: 1997a, pp. 139-140).

³ Amauta Films nació por el emprendimiento de Felipe Varela la Rosa. Fueron sus socios el español Manuel Trullen y el cineasta peruano Ricardo Villarán. Podría señalarse que fue la primera productora que contó con un decálogo de inspiración de temática local (por no decir nacional en términos de centralismo limeño). Por ejemplo, el primer punto de su declaración de testimonios fue la siguiente: «Para imponer nuestro idiomas y nuestras costumbres en las pantallas» ([Décálogo de Amauta Films] citado en RadioCine, 22 de junio de 1937 obtenido del blog de Ricardo Bedoya, <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.pe/2007/08/recordando-amauta-films-setenta-aos.html>).

⁴ Llegado a Lima a la edad de 26 años, el realizador chileno Salas sería el responsable de los principales éxitos de la productora Amauta Films, tales como “Gallo de mi galpón” (1938); “De carne somos” (1938) y “Palomillas del Rímac” (1938). Por las razones esgrimidas aquí y la estrechez de la producción nacional, Salas dejaría el Perú en 1948. Aunque parte de su producción realizada en el Perú lamentablemente se ha perdido, su hija, Carmen Salas Howell, ha emprendido la labor de rescatar su trayectoria personal así como su producción.

⁵ Aunque no se conoce con precisión la institucionalización de la censura en el Perú, se tienen registros de sus primeras actividades en 1926 cuando bloquearon el estreno del filme “Páginas heroicas” de José A. Carvalho por razones diplomáticas. No sería la última película en ser intervenida por la Junta Censora que usualmente esgrimió argumentos morales y religiosos para sustentar su posición. Se volverá sobre este punto cuando se discuta sobre la censura asociada al Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas.

La intervención censora no solo obstaculizó -una vez más- el estreno de un filme de *Amauta*, sino marcaría el inicio del fin de la productora. Agobiada por las deudas obtenidas durante el rodaje, *Amauta Films* no pudo recuperarse económicamente. Además de las carencias económicas, la crisis se agravaría por la carencia de materias primas necesarias para el rodaje durante el contexto de la Segunda Guerra Mundial (Bedoya: 1997a, p. 140). El triste desenlace de *Amauta Films* no solo marcaría el fin de una forma de hacer cine en el Perú, en donde pesar de sus limitaciones reivindicaba el escenario local, sino sobre todo sería el inicio de un periodo de silencio cinematográfico nacional que duraría alrededor de dos décadas.

No obstante, entre 1950 y 1972 se filmarían 32 largometrajes en el territorio peruano. Lamentablemente, la última precisión ayuda a ilustrar la imposibilidad de etiquetar dicha producción como cine peruano. Dejando de lado a Robles Godoy y la denominada *Escuela del Cusco*, el gran peso de la producción puede solo denominarse *peruana* por razones ajenas a lo que se podría considerar un cine nacional. Estamos en presencia de un cine que osciló entre las coproducciones con México o Argentina y las cintas norteamericanas que tuvieron al Perú solo de escenario ornamental. Fue una galería de cintas inspiradas en los formatos del *cine popular* mexicano o argentino, adaptadas -muchas veces forzosamente- a la coyuntura local, dirigidas y protagonizadas mayoritariamente por extranjeros; en donde lo nacional fue decorativo o accesorio a la utilidad económica. Clasificando dicha producción podrían postularse tres grupos de filmes: primero, los dirigidos por Armando Robles Godoy, quizá el único cineasta de producción continua y articulada; los dirigidos por los miembros de la denominada Escuela del Cusco (Luis Figueroa Yabar, Eulogio Nishiyama y Manuel Chambi) y las coproducciones y filmes nacionales de similar factura a este último.

1.1. Robles Godoy y el nacimiento del “cine de autor” en el Perú

La producción de Armando Robles Godoy está estrechamente vinculada a la dimensión de su autor. Considerado por algunos críticos de cine como el primer cineasta peruano, Robles Godoy constituye indudablemente un punto de quiebre en la historia de la realización cinematográfica nacional⁶. Hijo del afamado compositor de *El Condor Pasa ...* (1913),

⁶ Dentro de los esquemas del análisis cinematográfico, Robles Godoy podría ser considerado el primer cineasta peruano concebido como un realizador en todo el sentido de la palabra: guionista y director. Podría señalarse, en términos de la influyente revista francesa *Cahiers du Cinema*, que el cine de Robles Godoy fue el primer cine de autor nacional.

Daniel Alomía Robles (1871-1942), Robles Godoy nació el 7 de febrero de 1923 en Nueva York durante la estadía del compositor en los Estados Unidos. De los primeros años transcurridos en Nueva York, Robles Godoy recordaría aquella ciudad cómo la cuna de su temprana afición por el cine. Debido al escaso manejo del inglés por parte de su padre, Robles Godoy fungiría inicialmente como “traductor” de las películas a las que el compositor, un aficionado al cine -en propias palabras del cineasta-, acudía a visionar⁷ (Entrevista a Armando Robles Godoy⁸: 1993, pp.168-169).

Ya afincado en Lima desde 1933, Robles Godoy iniciaría su trayecto literario cuando escribiría sus primeros relatos cortos en la revista escolar del colegio Santa Rosa de Chosica llamada *Primicia Literarias*. Durante su etapa universitaria, profundizaría su afición por la escritura diversificando los géneros de su producción literaria: Dos obras dramáticas, *Yo, tu y nadie* y *Don Juan*, que obtendrían por dos años consecutivos el segundo lugar en el Concurso Nacional de Teatro. Y dos cuentos también premiados en el Concurso de Cuentos del diario *La Prensa* (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 168). La experiencia literaria de Robles Godoy no es una referencia anecdótica, pues fue la literatura la que no solo lo formó como creador, sino además fue su plataforma económica que le permitiría conocer la selva a fines de la década de 1950, uno de los escenarios privilegiados de su futura producción fílmica⁹ (Entrevista a Robles Godoy:1993, p. 168)

Formado el escritor, Robles Godoy estaba en el tránsito de la construcción del futuro guionista-realizador. Aunque, como el mismo manifestó, su formación cinematográfica era escasa e insuficiente no dudó en incursionar artesanalmente en la realización de su primer cortometraje de nombre *Ya se cayó el arbolito* (1953). Cortometraje inconcluso y de dudosa calidad técnica, según las palabras del propio Robles Godoy, el pequeño experimento fue para su autor, «[un] primer acercamiento» a la realización en un contexto en el cual no contaba con una «vocación [cinematográfica] todavía [definida]» (Ibídem, pp. 168-171).

⁷ Entre los filmes que Robles Godoy recuerda haber visionado en aquella estancia americana destacan los realizados por David W. Griffith, el denominado padre del cine moderno estadounidense: «Yo recuerdo haber visto *El nacimiento de una nación* con orquesta, ejecutando la partitura especial que Griffith hizo componer. He visto películas increíbles [...] con una atención distinta a la que tenía un niño a esa edad» (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 169).

⁸ De aquí en adelante, todas las entrevistas referenciadas solo consignarán al entrevistado y la fecha. Para ubicar al autor de la entrevista, debe revisarse la bibliografía en donde se especifica al entrevistador, la publicación y la fecha.

⁹ Sobre este aspecto, Robles Godoy manifestó lo siguiente: «En cuanto a los cuentos, uno se llamaba Los tres caminos, que me sirvió de base para una de las partes de la película Sonata Soledad. Y el otro cuento era En la selva no hay estrellas, que también me sirvió años más tarde, para el guion de mi primera película de ficción» (Entrevista a Robles Godoy:1993, p. 168).

Para inicios de la década de 1960, Robles Godoy estaba vinculado al cine, aunque no precisamente como realizador, sino como crítico de cine en el diario *La Prensa*. Aunque tiempo después, renegaría de la crítica pues la consideraba «la eyaculación precoz del conocimiento humano»¹⁰, lo cierto es que Robles Godoy instauró en el Perú una nueva forma de escribir sobre cine en los medios de prensa escrita. Centrándose especialmente en el lenguaje cinematográfico, Robles se alejaría de la tradicional fijación en el anecdotario y la cobertura mediática para profesionalizar el ejercicio independizándolo además de las otras secciones culturales (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 171 y Bedoya: 1992, pp.170-171).

La precariedad y la informalidad de la crítica cinematográfica en el Perú no era sino un elemento más de la crisis por la que atravesaba el cine nacional durante aquellos años, sumado a la escasa producción local y al poco interés por producciones nacionales el panorama era desolador. Hacer cine en aquellas condiciones era evidentemente una tarea quijotesca, además de fungir de productor, asegurándose personalmente los medios para la realización de su película, el director debía formarse cinematográficamente de manera autodidacta. La experiencia de la productora *Amauta Films* no había dejado un legado efectivo tanto en términos temáticos como materiales, por lo que hacer cine en los sesenta era básicamente una labor fundacional. El propio Robles Godoy recuerda la génesis de su primer largometraje, *Ganarás el pan* (1965), de la siguiente manera:

Me vino a buscar Vlado Radovich¹¹ a *La Prensa* con el proyecto de hacer un largometraje documental sobre el trabajo en el Perú con una pequeña línea argumental y bueno, yo renuncié al periódico, quemé como se dice mis naves, y le dije a mi mujer, «desde mañana, no tengo trabajo, voy a hacer cine», «Estás loco», me dijo. Le respondí «Sí», y desde ese momento hasta acá. Eso fue en el año 64. Para mi *Ganarás el pan* equivaldría a lo que es mi taller de cine. Yo aprendí allí todo, aprendí de tecnología todo lo que hay que aprender. [Vlado consiguió fondos] y me pudo enviar a Buenos Aires para terminar la película [...] Allí vi por primera vez una moviola¹² (Entrevista a Robles Godoy:1993, p. 172).

¹⁰ En un primer momento, Robles Godoy se refería así de los redactores de la revista *Hablemos de cine*. No obstante, luego el cineasta adjudicaría dicha referencia a la crítica cinematográfica en general. Fuente: <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2009/03/1-armando-robles-godoy-y-hablemos-de.html>

¹¹ De origen yugoslavo, Radovich llegó al Perú en 1948 desarrollando una carrera multifacética en diversos campos como la actuación, la dirección y producción cinematográfica. Fue un personaje central en el cine realizado en el Perú durante aquellos años. Como le confesó a Carbone en una entrevista de julio de 1991: su paso por el cine peruano fue «difícil y frustrante» (Entrevista a Vlado Radovich: 1993, p.135).

¹² La moviola era una máquina en donde se editaban manualmente las películas. Estuvo en vigencia hasta la década de 1960 cuando fue reemplazada por otros sistemas que no generaban mayor impacto en las cintas.

La gestación y desarrollo de *Ganarás el pan* ilustra las carencias endémicas de la cinematografía nacional. Carente de recursos de financiación y medios técnicos, el largometraje necesitó de una situación extraordinaria para su nacimiento y futura realización: La alianza entre Radovich y Robles Godoy. De esta unión, el cineasta recuerda lo siguiente:

[El objetivo del filme] me imagino que desde mi punto de vista fue aprender a hacer cine y desde el punto de vista de Radovich, a hacer plata. Estábamos de acuerdo [...] Hizo las dos cosas, yo aprendí y el ganó porque la película fue lo que se puede llamar un relativo éxito de taquilla (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 72).

Estrenada en 1965, *Ganarás el pan* fue considerada «un hecho insólito en el panorama del cine nacional» (Bedoya: 1992, p. 170). En un territorio dominado por las coproducciones o las cintas inspiradas en éxitos televisivos, la ópera prima de Robles Godoy manifestó «una idiosincrasia y una afirmación de personalidad [cinematográficas]» (1993, p. 170). Esta revelación en un panorama fílmico desértico fue motivo de un relativo entusiasmo¹³ por parte de la crítica local: «*Ganarás el pan* es un “caso” valiente y laborioso ensayo de un grupo de peruanos que intentan **el enorme esfuerzo de producir un cine que tenga rasgos propios**¹⁴» (Crítica anónima. *Oiga*, 16 de julio de 1965: 2009, p. 158). El entusiasmo por el filme, sin embargo, no *invisibilizó* las falencias que la propia crítica también apuntó:

Podemos, pues, hablar de esfuerzo, hallazgos, buenas intenciones y decoro; pero también cabe señalar contradicciones y un recargo emotivo en el tono general que conspira contra la fuerza de las imágenes que en la mayoría de los casos se bastaban mudas y que al ser glosadas con una literatura de inspiración social poco coherente perdían su sentido original y profundo (Ibídem, p. 158).

Aunque abundante en términos especializados propios de la nueva escritura cinematográfica de los sesenta, lo cierto es que la crítica a *Ganarás el pan* remarca un aspecto sugerente: Una cinta originada de la unión entre una historia de «inspiración social poco coherente» y el uso de imágenes «bastante mudas». Esta apreciación mordaz no fue la excepción en una apreciación cinematográfica que incluso tachó de prescindible gran parte del metraje (Carbone: 1993, p. 172). Robles Godoy reaccionó irónicamente a la crítica. Señaló incluso que «los críticos son unos exagerados», pues «lo mejor que tenía la película

¹³ Por su parte, Alfonso La Torre, crítico de cine de la revista *Copé*, apuntaba un aspecto interesante del largometraje, la construcción del personaje y su relación con el entorno: «La historia [del filme] es la de un hombre joven que, para aprender a trabajar, debe primero tomar contacto con la realidad del Perú. Su aprendizaje es doble: Una toma de conciencia con la realidad social y laboral del Perú, a través de sus tres regiones y, al mismo tiempo, un conocimiento de sí mismo y de su destino» (La Torre citado en Bedoya: 1997a, p. 169).

¹⁴ Las negritas son nuestras.

era el título y, por supuesto, como ellos no saben ver cine, exageraron» (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 172). Para el cineasta, *Ganarás el pan* fue su laboratorio de experimentación, la escuela de cine por la que no solo no pasó, sino que no existía en el Perú. Era pues evidente que no podía hacerse «cine bien hecho sin haber estudiado» (Ibídem: 1993, pp. 172-173).

Si el primer largometraje de Robles Godoy fungió de escuela para el cineasta, *En la selva no hay estrellas*, su segundo largometraje, fue la cantera de futuros técnicos y cineastas peruanos. Robles Godoy era consciente que su empresa quijotesca de hacer cine en el Perú era fundacional no solo en términos temáticos y estilísticos, sino sobre todo en aspectos materiales. Originada de la adaptación de un relato breve del mismo nombre escrito por Robles Godoy, el largometraje estaba influenciado por la experiencia *colonizadora* del cineasta en la selva peruana durante la segunda mitad de la década de 1950. Al igual que *Ganarás el pan*, la película fue producida por el binomio Robles Godoy-Radovic y contó además con la financiación y apoyo técnico argentinos¹⁵. Para el rodaje, iniciado en mayo de 1966, el cineasta trajo de Argentina catorce técnicos y contó con el apoyo de jóvenes peruanos interesados en la realización cinematográfica (Bedoya: 1997a, p. 175 y Carbone:1993, p. 173). El propio Robles Godoy recuerda esta experiencia formativa del cine en el Perú:

Aproveché esa coyuntura [de la inexistencia de una escuela de cine local] para comenzar mi enseñanza cinematográfica porque al lado de cada técnico argentino puse dos aprendices peruanos que ahora están trabajando, en sonido, empujando el carrito. Además, ellos sabían que estaba formando gente en el Perú. Esa fue una experiencia brutal (Entrevista a Robles Godoy :1993, p. 173).

Estrenada en 1966, la película relata la historia de un hombre que luego de cometer un asalto recuerda su pasado. Las reminiscencias del personaje transitan desde su origen humilde, pasando por su discurrir en los andes peruanos. Esta introspección onírica tiene como telón de fondo un escenario social inquietante caracterizado por la lucha de la tierra en la selva peruana protagonizada por gamonales, indígenas y campesinos (Bedoya: 1997a, p. 174). El universo onírico de la historia, ese rasgo tan particular del cine de Robles Godoy, es quizá el apartado más logrado de la cinta. Su relación con el entorno social, no obstante, se muestra forzado como si el conflicto social estuviese al servicio de la

¹⁵ La película contó con un presupuesto de 65 000 dólares. El aporte principal provino de la productora Antara Films del Perú (Bedoya: 2009, p. 159).

experiencia personal del protagonista. Este hecho no es menor si se tiene en cuenta las motivaciones fundacionales del cineasta respecto a la cinta¹⁶.

En la selva no hay estrellas fue recibida con relativo entusiasmo por la crítica nacional que, por un lado, destacó la belleza de sus imágenes que relataban «diversos tipos narrativos y psicológicos, en distintos niveles de la realidad» (La Torre citado en Bedoya: 1997a, p. 175). Algunos apuntaron, por otro lado, cómo la influencia del cine europeo en Robles Godoy había desvirtuado la posibilidad de continuar realizando un cine peruano de factura nacional iniciado por *Ganarás el pan*. En diciembre de 1966, Pedro Flecha, crítico cinematográfico de la revista *Oiga*, sostenía sin matices este “problema”: «Hay que recordar, que el cine nacional **no debe asimilar las características de un cine europeo**¹⁷». Flecha proseguía enumerando las *peligrosas* influencias de lo foráneo en la cinta de Robles Godoy: el western, el cine soviético y el neorrealismo (Flecha citado en Bedoya: 1997a, p. 174).

Cuando Robles Godoy señalaba que la experiencia de su segundo largometraje había iniciado el «*carrito*» del cine peruano no solo hacía referencia a la formación de futuros cineastas, sino sobre todo remarcaba cómo se estaba fundando un nuevo cine nacional que podía ser reconocido por espectadores locales y público extranjero como auténticamente peruano. El segundo premio del Festival de Cine de Moscú de 1967 parecía dar legitimidad a sus palabras. Para el cineasta la experiencia, la recepción y el premio internacional eran el pistoletazo que necesitaba el alicaído cine nacional: «**Fue la que permitió todo [...] permitió la ley de cine**¹⁸, porque fue la primera película de esa magnitud que se hacía en el Perú. No había nada con que se le pudiera comparar [...] me ha permitido seguir en el cine porque acá en el Perú tú tienes que venir de afuera con una copa o medalla, porque si no, acá no vales nada» (Entrevista a Robles Godoy: 1993, pp. 173-174).

Aunque el galardón obtenido no había eximido a la cinta de las críticas cinematográficas locales que observaron, como se ha visto, con relativo escepticismo las potencialidades de la película, lo cierto es que, al menos durante los primeros días de exhibición en los cines

¹⁶ En una entrevista concedida a *El Comercio* en octubre de 1995, Robles Godoy acentuaba la experiencia sensorial de su paso por el oriente peruano por sobre cualquier otro aspecto: «Anduve durante horas aguzando el oído como nunca antes lo había hecho. Y como es natural la selva se llenó de ruidos de una forma que nunca había sido percibida por mí. Era una dimensión tan sólida como los árboles, y tan rica y variada como lo visible» (Entrevista a Robles Godoy: 2009, pp. 159-160).

¹⁷ Las negritas son nuestras.

¹⁸ Las negritas son nuestras.

locales, el público había acudido en buen número a visionarla. No obstante, las decisiones comerciales de los cines que priorizaban la proyección de cintas extranjeras en desmedro del exitoso largometraje de Robles Godoy terminaron por relegarla hasta su “desaparición” de las carteleras. Para el cineasta, la situación ilustraba claramente un problema crucial en la debilitada “industria” nacional: No solo su película no tendría éxito, sino que «no podría andar bien ninguna película [peruana] si no [había] ley de cine», Robles Godoy proseguía señalando que la taquilla no era un indicador correcto, porque, independientemente de ella, los dueños de los cines la «arrojaron como mendrugo». Era pues necesaria una «ley de cine como elemento fundamental para regular eso». El cineasta finalizaba precisando que si de algo había servido su película era «para que el cine nacional hablara en voz alta, y se escuchara a los cineastas, [así, su película] hizo posible la ley» (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 174).

Dos años antes de la promulgación de la ley de cine, en julio de 1970, Armando Robles Godoy estrenaría *La muralla verde*, su último largometraje antes de acogerse a los beneficios de la ley. Para la realización de la película, el *modus operandi* de Robles Godoy fue similar al de sus dos anteriores producciones: debió formar una productora temporal a la que llamó *Amaru Producciones Cinematográficas* que le sirviera como plataforma para conseguir financiación de algunos inversionistas. Garantizado el presupuesto mínimo, el cineasta hizo, en sus propias palabras, «lo que podía» para finalizar su largometraje. Además de las pericias para conseguir financiación, *La muralla verde* sirvió también de taller para futuros cineastas, quienes sirvieron a Robles Godoy como asistentes, aquí destacan algunos como Nora de Izcue, Jorge Suárez, Pedro Novak, entre otros (Carbone: 1993, pp. 176-177).

El tercer largometraje de Robles Godoy repetía la estructura de su anterior producción: Un relato de tensión social desarrollado a través de reminiscencias oníricas¹⁹. A diferencia de *En la selva no hay estrellas*, aquí el cineasta contextualizó su largometraje en la lucha derivada de la reciente Reforma Agraria impulsada por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. *La muralla verde* fue recibida con cierta frialdad por parte de la crítica local que la tachó de «anécdota muy simple» o de película «muy moderna, repleta de lisuras

¹⁹ En una entrevista concedida a la revista *Caretas*, Robles Godoy revelaba el leitmotiv que imprimió a su tercer largometraje. Señalaba que *En la selva no hay estrellas* «no es una obra de creación sino de memoria». Recuerdos relacionados con su experiencia de colono en el oriente peruano (Entrevista a Robles Godoy citado en Bedoya: 1997a, p. 195).

y con candente erotismo que linda la pornografía»²⁰. No obstante, independientemente de ello, los críticos coincidían en un punto trascendental: El éxito del cine peruano radicaba en sus conexiones con el extranjero, porque de lo contrario «quienes la habían financiado, incluido el Banco Industrial, [perderían] hasta la camisa» (Delboy citado en Bedoya: 1997a, p. 195).

1.2. El “indigenismo” llega a la gran pantalla: La experiencia de la Escuela del Cusco

A fines de 1955, un «grupo de profesionales e intelectuales» cusqueños fundaron un cineclub en la ciudad del Cusco. La intención que perseguían con la fundación de dicho espacio cultural era «ofrecer una programación permanente de filmes de calidad en su ciudad» (Bedoya: 2009, p. 132). Aunque la historia del cineclub y su impacto en la cinematografía nacional serán desarrolladas en amplitud en el siguiente capítulo, debe señalarse que entre su origen y la conformación de la Escuela existe una estrecha relación, tanto en su composición como en sus “postulados” iniciales. En ese sentido, un rasgo distintivo, además del origen provinciano del cineclub, del “movimiento” fue su clara intención de trasladar la experiencia *cineclubista* al campo de la realización cinematográfica. Así el Cine Club Cusco se ha erigido como un caso único en la historia del cine nacional, pues logró concretar de forma relativamente “estable” una producción audiovisual (Carbone: 1993 y Bedoya: 2009, p. 132).

Entre los fundadores del cineclub que posteriormente ingresarían al terreno de la realización destacan Manuel Chambi (hijo del afamado fotógrafo indigenista Martín Chambi) y Eulogio Nishiyama, a quienes, posteriormente, se integrarían Luis Figueroa Yábar y César Villanueva. En términos de producción, los orígenes del “movimiento” se remontan incluso a la fundación del cineclub, pues, en junio de 1955, Manuel Chambi filmó su primer cortometraje, *Corpus del Cusco* (Entrevista a Chambi: 1993, p. 96). A color y en un formato de 16 mm., el cortometraje de Chambi registraba la fiesta religiosa de su ciudad. De esta forma, y paralelamente a la «formación del cineclub», se iniciaba la producción del “movimiento” que continuaría con el segundo cortometraje *El Carnaval de Kanas* (1956) en el que además de Chambi, trabajaría Nishiyama (1993, p. 96).

²⁰ Al igual que sus dos anteriores largometrajes, los críticos destacaban el apartado visual de la película. Alfonso La Torre resumía acertadamente esta suerte de primera etapa fílmica de Robles Godoy: «El film luce una gran calidad fotográfica, un tino muy moderno del montaje y de la composición. Es en el aspecto tensivo donde la película deja mucho que desear» (La Torre citado en Bedoya: 1997a, 195).

Financiadas con el salario como arquitecto de Chambi, *Corpus del Cusco* y *El Carnaval de Kanas*²¹ fueron recibidas con entusiasmo en su ciudad (1993, p. 96). Allí, en 1957, las vería también el escritor José María Arguedas, uno de los principales difusores del “movimiento” en Lima. A través de su cargo como director del Instituto de Arte Contemporáneo, Arguedas invitaría a Chambi y Nishiyama a Lima para proyectar los cortometrajes en una función de la Sociedad Entre Nous. En una muestra más de las insondables distancias entre ambos mundos, los cortometrajes revelarían una «realidad desconocida» a ojos de los espectadores criollos, entre quienes Sebastián Salazar Bondy y Francisco Miro Quesada escribirían reseñas positivas de los cortometrajes (Entrevista a Chambi: 1993, p. 96 y Bedoya: 2009, p. 135).

El retrato cinematográfico del universo andino era el objetivo central del “movimiento”, que, como sostiene Ricardo Bedoya, presentó a «los Andes y sus habitantes» al mundo a través del registro etnográfico de su cultura (2009: p. 135). Así, por ejemplo, lo manifiesta Chambi cuando señala lo siguiente respecto al porqué del registro del mundo andino: «Nosotros éramos de allí y creíamos que había que expresar un mundo a través de las imágenes, cosa que antes no se había hecho [...] Nosotros tratábamos de expresar ese mundo en toda su dimensión [...] Por eso y por sentir el mundo andino porque somos de formación andina, nos volcamos a mostrarlo» (Entrevista a Chambi: 1993, p. 100).

Por otro lado, los miembros de la Escuela buscaron, además del registro audiovisual del universo andino, una alternativa cinematográfica “verdaderamente nacional” en la oferta de cine hecha en el Perú. Así, también Chambi lo manifiesta en los siguientes términos:

En esos años casi no había películas peruanas. Más bien varios años atrás se produjeron esos famosos largometrajes como *Gallo de mi galpón* [...] Por entonces, solo había algunas producciones muy esporádicas como *La muerte llega al segundo show*, una producción terrible, lo más horrible del cine peruano, se exhibió en algunas ciudades de la sierra y en el Cusco con muy poco éxito. **Nosotros combatíamos ese tipo de cine**²² (Entrevista a Chambi: 1993, p. 96).

²¹ Esta serie inicial de cortometrajes desarrollados por Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y César Villanueva serían visionados por el historiador del cine de origen francés George Sadoul en el Festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia) en 1964. Luego de ver una aparente continuidad temática y estética en dichos cortometrajes denominaría al “movimiento” como Escuela del Cusco en un artículo publicado en la revista francesa *Les Lettres Francaises* (Bedoya: 1997a, p. 162).

²² Las negritas son nuestras.

Kukuli

Estrenada en julio de 1961, *Kukuli* fue el primer largometraje de la denominada Escuela del Cusco. La historia, una adaptación de un «legendario cuento popular» andino, fue el esfuerzo colectivo del “movimiento” por filmar una «película en [sus] lugares de origen, [otorgando] participación al pueblo y a los campesinos» (Entrevista Figueroa: 1993, p. 122). Según Eulogio Nishiyama, este era además el espíritu inicial pretendido para la financiación del largometraje (1993, p. 115). No obstante, tiempo después, la ilusión comunitaria necesitaría de financiación externa, tanto en términos comunales como regionales. Así, en una pequeña reunión desarrollada en la peña Pancho Fierro y auspiciada por José María Arguedas, los miembros de la Escuela lograrían convencer a tres jóvenes empresarios limeños de financiar su largometraje. Con 20.000 soles y teniendo a Arguedas como asesor externo, la Escuela iniciaría las filmaciones de *Kukuli* (Entrevista a Figueroa: 1993, p. 123).

Apelando a la «hospitalidad de amigos y parientes» y utilizando recursos técnicos austeros, *Kukuli* se filmó «poco a poco» a lo largo de 1960. En una especie de neorrealismo primitivo, los actores del largometraje eran mayoritariamente amateurs (actores teatrales) e incluso alguno eran familiares de los cineastas como el caso de Judith Figueroa, la hermana de Luis, una maestra escolar quien no siendo india respondió –según su hermano– «con naturalidad a la película» (1993, p. 124). El resultado fue un largometraje que enlazaba la herencia indigenista con el tratamiento visual de los espacios abiertos del cine soviético (Bedoya: 1997a, p.163). Comprensibles herencias si se tiene en cuenta que, por un lado, Chambi reconoce la influencia del indigenismo en términos estéticos a partir de «la pintura de Sabogal, la pintura de los cusqueños y las leyendas» de su ciudad (Entrevista a Chambi: 1993, pp. 112-113). Por otro lado, la herencia del cine soviético se justifica como hechura de la experiencia *cineclubista* en donde el cine de Eisenstein ocupó un lugar protagónico.

Kukuli se estrenaría el 26 de julio de 1961 en el cine Le París. Su llegada a los cines; sin embargo, no fue sencilla. Figueroa recuerda que, de no ser por el entusiasmo de Luis Bolaños Peralta, un promotor cinematográfico de origen cusqueño, el largometraje no habría llegado a las pantallas. Por ejemplo, Bolaños le comentó a Figueroa que cuando le presentó la cinta al dueño de Le París, este le dijo que *Kukuli* no se mantendría «más de tres días» en la cartelera, pues «eso está bien para serranos» (Entrevista a Figueroa: 1993, p. 126). En una sociedad hostil con el mundo andino y sus habitantes, afirmaciones como las del dueño de Le París no eran aisladas. En esa línea, la reseña cinematográfica de Alfonso Delboy, crítico de cine del diario *La Prensa*, resulta sugerente, pues no solo reafirma

con matices el pensamiento del dueño de Le Paris, sino además porque parece rememorar aquel famoso debate decimonónico sobre la educación entre Alejandro Deustua y Manuel Vicente Villarán:

[...] Se ha dicho que *Kukuli* tiene un mensaje poético: La fuerza del amor vence a la muerte. Pero estas son tonterías ripiosas y esotéricas. Muy otro es el llamado que fluye de esta buena película: La urgencia de la redención del indígena peruano, por las vías del trabajo bien remunerado y enaltecido; del cristianismo y el jabón; de la escuela y la salubridad; del idioma español y de adecuada protección estatal para que, de una vez por todas, se incorpore en la nacionalidad y produzca y consuma como los demás peruanos (Delboy: 30 de julio de 1961 citado en Bedoya: 1997a, pp. 160-161).

Jarawi

Jarawi sería el segundo y último largometraje de la *Escuela del Cusco*. Luego de ella, se acentuarían las diferencias internas entre los miembros que terminaría por desmembrar el “movimiento”. Según Chambi, «la individualidad de sus componentes» sería una de las razones principales de la separación (1993, p. 102). Curiosamente dichas tensiones internas habían sido relativamente superadas para realizar su primer largometraje, *Kukuli*. Para “Jarawi” se volverían reunir con el objetivo de adaptar libremente *Los ríos profundos*, la novela de su promotor, José María Arguedas. A Arguedas, quien se desempeñaba como Director de la Casa de la Cultura, los miembros le habían escrito con la intención que financie el largometraje. El antropólogo; no obstante, se disculpó «muy diplomáticamente» de no contar con los fondos necesarios para dicha empresa, por lo que la Escuela tuvo que financiar “Jarawi” entre el austero presupuesto de sus mecenas iniciales, *Kero Film*, y la «colaboración del pueblo» cusqueño (Entrevista a Nishiyama: 1993, p. 116).

El segundo largometraje de la *Escuela del Cusco* narra el romance entre un gamonal cusqueño y una campesina a la que le cantaba canciones de amor. El nudo de la historia se desarrollaba cuando la llegada de una joven limeña al pueblo desata los celos de la campesina, quien intentando “recuperar” a su amado apela a unos músicos locales. El desenlace de *Jarawi* era un claro guiño a la lucha por la tierra desarrollada por los campesinos cusqueños (Bedoya: 1997a, p. 170). No obstante, los rasgos *identitarios* del “movimiento” y su particular trato estético y narrativo de sus producciones terminaron por dar mayor peso al registro audiovisual de la festividad del Coyllur Riti, «uno de los pasajes fuertes de este filme» (Bedoya: 2013, p. 139).

Estrenada el 12 de mayo de 1966, *Jarawi* no contó con el respaldo del público ni de la crítica. Delboy, por ejemplo, la etiquetó como «un doloroso poema de amor serrano» que

no llegaba a ser «ninguna gran película». Otra crítica publicada en el semanario *Oiga*, el 20 de mayo de 1966, fue más allá del disgusto superficial y apuntó que *Jarawi* era un error más de la visión plástica del indigenismo: ver el mundo andino «como turistas». Proseguía cuestionando «la degeneración que ha sufrido» la novela de Arguedas expresada en las situaciones y personajes. Finalizaba la reseña destacando que el largometraje no era más que una de las tantas «maquinaciones pseudoartísticas» del cine peruano (Bedoya: 1997a, p. 171).

1.3. El Perú como escenografía: El “boom” de las coproducciones

Si el cine de Robles Godoy se erigió durante las dos décadas de silencio cinematográfico peruano como un pilar fundacional de un posible cine nacional, la contraparte de la producción local estuvo plagada de largometrajes de dudosa calidad técnica y narrativa. El origen y financiación de dichas producciones surgió de las alianzas entre productoras locales y los capitales extranjeros ávidos de beneficiarse económicamente de las preferencias del público local por las películas que se importaban desde el denominado cine de oro mexicano y argentino. Desarrollado entre los coletazos de una agotada producción local y la germinación de la ley de cine de 1972, este cine compuesto principalmente por coproducciones entre Perú, México y Argentina estuvo dominado por realizadores extranjeros que filmaban largometrajes en donde actores también foráneos protagonizaban historias forzosamente adaptadas a la realidad nacional.

Como antesala premonitoria al boom de las coproducciones en el cine peruano, en abril de 1958, se estrenó en Lima el largometraje titulado *La muerte llega al segundo show*. El proyecto cinematográfico era propiedad del productor español José María Roselló, quien en 1954 había instalado en Lima un laboratorio con el objetivo de proveer a posibles producciones locales. La ausencia de producciones, muchas de ellas suspendidas inclusive en las etapas de preproducción, llevó al empresario español a albergar la idea de desarrollar una película con la intención de dar uso al material disponible en sus instalaciones (Bedoya: 1992, p. 154). Con el guión del crítico de cine Emilio Herman, inspirada en una historia del periodista Mario Castro Arenas, Roselló se aseguraría para sí mismo la filmación del largometraje. La historia de la película era, en palabras de Ricardo Bedoya, «un policial de turbia y enrarecida atmósfera que el cine norteamericano no se agotaba de difundir» (1992, p. 155). Filmada «con una primitiva torpeza europea», *La muerte llega al segundo show* fue duramente recibida inclusive antes de estrenarse por parte de la crítica cinematográfica. Augusto Elmore, quien fungía de crítico de cine en la revista *Caretas*, señalaría lo siguiente:

En un país con tanta tradición, con tanta leyenda, y con tan enraizado sentimiento, con tan auténtica teluricidad [sic] como el nuestro, parece mentira que alguien pierda el tiempo, el dinero y el gusto en hacer películas en las que se acumulan todos los defectos del cine mundial, en la que se ha hecho una antología del pastiche, de lo idiota y lo vacuo, con asuntos calcados del extranjero (¿por qué a la hora de copiar por lo menos no se copia lo bueno?) (Elmore citado en Bedoya: 1997a, p. 158).

La mordaz crítica de Elmore no era gratuita. En su columna de cine, *Cinenserio*, había respondido en duros términos a Mario Castro Arenas, el autor de la idea original de la película, quien en una carta publicada en la revista *1957* había intentado justificar la elección del argumento a partir de un «criterio comercial, por la razón de que, si no se hace una cinta para el gran público, acabarían como los cómicos malos; es decir, en “debut, beneficio y despedida». Según Castro Arenas, el objetivo era realizar unas dos o tres películas de similar factura a *La muerte llega al segundo show*, para luego «trabajar con asuntos vigorosos como *Collacocha*, *El mundo es ancho y ajeno* y los cuentos de López Albuja» (Castro Arenas citado en Bedoya: 1997a, pp. 143-144). Aunque no exento de cierto cinismo, lo que pretendía señalar Castro Arena era, palabras más o menos, la imposibilidad de hacer cine en el Perú sin reproducir modelos narrativos exitosamente desarrollados en otros países como Estados Unidos o México. Así, poco importaba la realidad nacional y los problemas que en ella estaban presentes.

“Pan y circo” en clave cinematográfica fue lo que interpretó Elmore cuando respondió a Castro Arenas. Señalaba que «sería muy lamentable, y sus productores y realizadores [cometían] **un grave daño contra el cine nacional y la cultura del pueblo**²³» si perseguían ese objetivo a la hora de hacer cine, porque, a fin de cuentas, el cine no era «siempre *business is business*» (Elmore citado en Bedoya: 2009, p. 145). Por su parte, Castro Arenas intentaría poner punto final al debate destacando el carácter de denuncia social que la película pretendía, pues «[perseguían] un propósito trascendente: denunciar, exhibir al desnudo, la trágica realidad social, ética y policial de la toxicomanía, [en donde] el Perú ocupaba un puesto deshonoroso» (Castro Arenas: 1997a, p. 158). Aunque el deseo de Castro Arenas no se cumpliría en un sentido narrativo, lo cierto es que su película quedaría en la posteridad como el modelo «de la película nacional basta, informal y negligente» (Bedoya: 1997a, p. 159). En una ironía del destino, *La muerte llega al segundo show*, que seguía los mismos intereses fílmicos que *Barco sin rumbo*, el último largometraje

²³ Las negritas son nuestras.

de Amauta Films que finalizó esa etapa fructífera del cine peruano, parecía sepultar esa misma intención de hacer un cine nacional de calado popular.

Para comprender el fenómeno de las coproducciones y las adaptaciones cinematográficas de éxitos televisivos en el panorama del cine peruano debe mencionarse dos hechos que generaron su presencia: La emisión periódica de la televisión desde 1958 y la promulgación de la Ley de cine n°13936 en enero de 1962 (Bedoya: 2009, p. 147). El decreto legislativo eximía a las productoras de las onerosas cargas tributarias de producir cine en el Perú. Como bien apunta Ricardo Bedoya la promulgación de la ley constituía «la primera vez que el Estado actuaba como propulsor del desarrollo del cine de largometraje. Hasta entonces, su intervención se había limitado a propiciar la hechura de noticiarios y cortos documentales». No obstante, la ley no consideraba aspectos cruciales como las alternativas de financiación; créditos promocionales o «facilidades para que empresarios jóvenes pudieran iniciarse en la actividad cinematográfica» (Bedoya: 1992, p. 156). Christian Wiener, investigador del cine peruano, disecciona las contras o vacíos de la ley que afectaban las buenas intenciones de promulgar un decreto de esa naturaleza:

Los legisladores de entonces creyeron de buena fe, pero también ingenuamente, que para sacar adelante a un cine casi inexistente y poder competir con lo foráneo, bastaba con darle recursos, que en este caso provendrían del impuesto municipal, que era el único tributo con que entonces se gravaban las entradas a las salas de cine. No se preocuparon si se lograban estrenar esas películas en un mercado totalmente monopolizado por el cine hollywoodense, ni por cómo se producirían sin contar con personal técnico y artístico, así como equipo profesional, y ni siquiera de donde sacarían capital económico los productores locales para aventurarse a hacerlas en un mercado tan incierto.

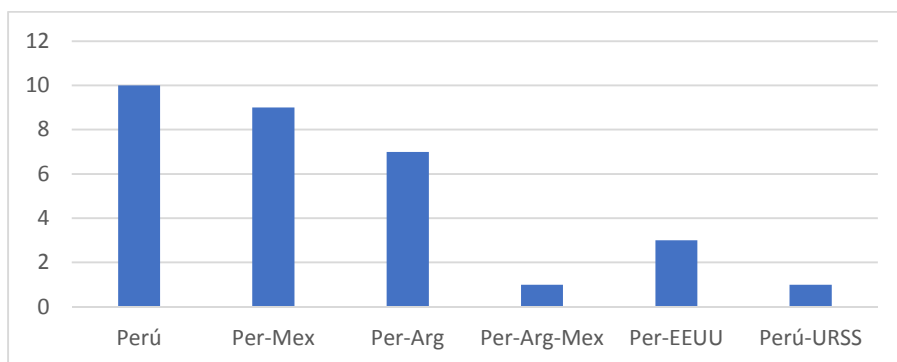
La peor omisión fue sin embargo no definir que era una película peruana²⁴, y cuáles eran los requisitos mínimos para considerarla como tal. La Ley solo hacía mención a que debía ser producida por una empresa nacional, pero nada sobre la nacionalidad del director, ni de los actores o técnicos de la misma, o cuando menos el idioma. [...] Como señala Bedoya en su libro '100 años de cine en el Perú: esta ley "olvidaba definir con nitidez a sus beneficiarios. La mención a la nacionalidad de las empresas productoras no iba acompañada de precisiones acerca de las proporciones del componente peruano requerido para gozar de los incentivos"

Quienes aprovecharon esta nueva ley y sus incentivos fueron los productores extranjeros de países de la región con mayor experiencia cinematográfica y una industria consolidada, aunque en decadencia, que vinieron a hacer su Perú con "coproducciones" donde ellos tenían siempre las mejores ventajas y los títulos

²⁴ Las negritas son nuestras.

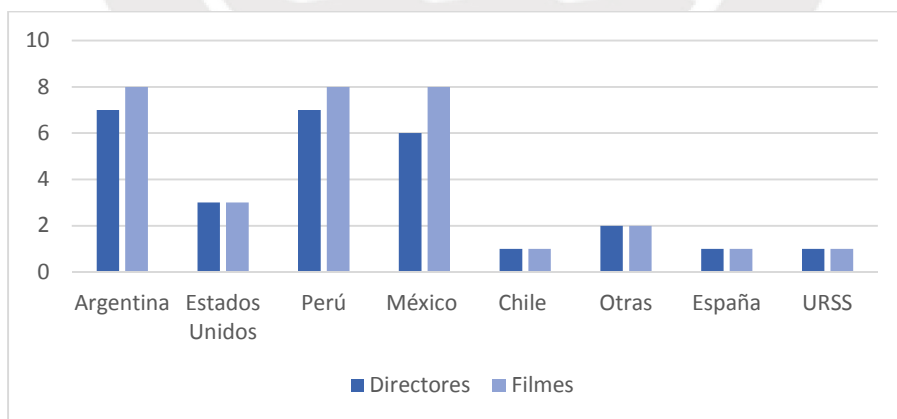
estelares, mientras los peruanos solo aportaban algunos figurantes, locaciones y uno que otro técnico para labores de asistencia (Wiener: Blog del ChW, octubre 2017).

De la cita de Wiener destacan tres aspectos que reflejan el perfil del boom de las coproducciones: La desproporción en la participación y los ingresos entre la productora peruana y la extranjera; el monopolio de cineastas y protagonistas foráneos y el enajenamiento temático en desmedro de la realidad local. Los siguientes dos cuadros ilustran estos factores que fueron recurrentes en este tipo de producciones.



Cuadro 1: Producción cinematográfica peruana entre 1950-1972, volumen de producciones nacionales y coproducciones. Elaborado a partir de Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. 1997a, pp. 157-199.

En el siguiente cuadro puede observarse la abrumadora mayoría de otras nacionalidades respecto a la peruana:



Cuadro 2: Producción cinematográfica peruana entre 1950-1972, nacionalidad de directores y número de filmes. Elaborado a partir de Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. 1997a, pp. 157-199.

Promulgada dicha Ley, el cine mexicano participaría activamente en el cine peruano durante la década de los sesenta. Producto directo del decreto legislativo fue la creación de la empresa cinematográfica *Filmadora Peruana*, cuyo director Alfredo Gallo Best era además gerente de la distribuidora *Eduardo Ibarra*, la empresa que tenía los derechos exclusivos de la comercialización de las películas producidas por Pelimex²⁵ (Bedoya: 1992, p. 157). Una de las primeras producciones beneficiadas por la ley fue la comedia *Operación Ñongos*²⁶, la cual fue exhibida en México como *Un gallo con espolones*. La historia de esta coproducción entre México y Perú fue protagonizada por Rodolfo y Ramón Rey, quienes eran conocidos como los Hermanos King, y trataba, en líneas generales, de las aventuras de dos periodistas mexicanos que, en su intento por ayudar a niños desamparados, llegan a Lima para una actividad benéfica, es ahí donde las situaciones cómicas se entrelazaban con personajes secundarios protagonizados por artistas locales (Bedoya: 1992, p.157 y Bedoya: 1997a, p. 165).

Aunque *Operación ñongos* fue ásperamente recibida por la crítica local que destacaba el hecho de haber sido realizada «por técnicos mexicanos», pero que retrataba un «tema de mal gusto», valoraron la inclusión de «escenas de Lima y un apreciable número de artistas locales del teatro y la televisión» (Pérez Luna citado en Bedoya: 1997a, p. 165). La presencia de artistas procedentes de la televisión no era un hecho menor, pues durante el segundo semestre de 1958, en pleno nacimiento de las transmisiones televisivas, se había registrado un incremento en la venta de televisores. El crecimiento abrumador de la presencia de la televisión en los hogares limeños reflejó el deseo de los televidentes por ver en la pantalla a sus ídolos televisivos²⁷ (Bedoya: 1997a, pp. 165-166). La necesidad de observar a las figuras televisivas en el cine era además un testimonio ilustrativo que, a pesar de la creciente difusión de la televisión, seguía siendo el cine el entretenimiento por excelencia de las audiencias latinoamericanas. Por ejemplo, el propio Edgardo Pérez Luna, en la misma crítica publicada en *Oiga* el 28 de enero de 1966, reconocía las potencialidades de la televisión en su posible relación con el cine: «Largas colas durante varios meses

²⁵ Junto a Pelimex y Cimex, Pelimex distribuía para México y América Latina las principales producciones del cine mexicano. Mediante esta vía llegaron al Perú las taquilleras cintas que ávidamente consumía el público peruano.

²⁶ En el argot del personaje *Cachirulo*, el término “ñongo” hace referencia a un infante (Bedoya: 1997a, 165).

²⁷ Los hermanos King, protagonistas del filme, aprovecharon el éxito del filme cuando en 1960 firmaron un contrato con el Canal 4 para realizar presentaciones en sus programas estelares (Bedoya: 1997a, 166).

probaron irrefutablemente la simpatía del público medio por ver a sus artistas de casa actuar en los familiares escenarios de la ciudad» (1997a, p. 165).



Imagen 1: Afiche de *Operación ñongos* durante su distribución en México. Nótese el detalle, en escala de grises, de la catedral de Lima, la ñusta y la vicuña ubicados en un lugar secundario como si fuesen un decorado ornamental del largometraje. Extraído del blog de Christian Wiener: Blog del ChW, octubre 2017.

Como se observa en el afiche distribuido durante la exhibición de *Operación Ñongos* en México, las coproducciones abundaron en desarrollar historias localizadas en escenarios nacionales. Por ejemplo, *A la sombra del sol* (Taboada, 1966), cinta protagonizada por la estrella cinematográfica mexicana de origen peruano, Ofelia Montesco, usó como telón de fondo diversas locaciones peruanas. Sobre esta recurrente elección de escenografías nacionales, el crítico de cine Alfonso Delboy señaló lo siguiente: «La película transcurre en Lima, Cuzco, Machu Picchu y el lago Titicaca y tiene espesas partes de descripción, un tanto arbitraria, de nuestros tesoros artísticos y arqueológicos [...] Esta promoción de nuestro turismo desde luego no es dañina, pero resulta aburrida y anticinematográfica» (Delboy citado en Bedoya: 1997a, p. 172).

Además de las coproducciones, otro “género” popular fueron las adaptaciones cinematográficas de éxitos televisivos nacionales filmados por cineastas extranjeros. Un ejemplo de dicha producción fueron los largometrajes filmados por el cineasta argentino Kantor. Promocionada con el slogan de “la única película que no se ha aprovechado de Machu Picchu”, *El embajador y yo* (Kantor, 1968) cuestionaba muchas de las características que venían desarrollándose en el cine peruano de las coproducciones en los sesenta: el protagonismo monopólico de artistas extranjeros y la utilización de escenarios peruanos como simples decorados de utilería. El filme de Kantor, que contó con la actuación principal de la figura de la televisión peruana, Kiko Ledgard, narraba una historia en clave de

aventura y comedia que, en palabras de su protagonista, era «una mezcla entre James Bond y Cantinflas» (Bedoya: 2009, pp. 151-152).

El realizador del largometraje el argentino Óscar Kantor había llegado junto a su esposa María Esther Pallant al Perú en 1963 huyendo de la violencia política de su país. La intención del matrimonio era realizar una película que se frustraría tiempo después por problemas de financiación (Carbone: 1993, pp. 151-152). Ya asentado en Lima y luego de fundar una pequeña escuela de cine, Kantor conocería a Ledgard quien le ofrecería filmar una película. El artista televisivo le propuso a Kantor que solo se dedicase a filmar una de las tres cintas que tenía en mente producir durante aquellos años. Ledgard además conseguiría el dinero para la realización. Luego de finalizado el rodaje, afortunadamente para Ledgard y sus inversionistas, productores televisivos, la película funcionaría bien, pues, como Kantor reconocería, «era una comedia simple, que a la gente le gustó, le interesó» (Entrevista a Kantor:1993, p. 153).

El modelo de realización cinematográfica en el que Kantor participó reflejaba claramente la estructura de las producciones nacionales durante aquellos años: Realizar una película cómica sin mayores pretensiones protagonizada por una estrella televisiva local y dirigida por un cineasta extranjero. La participación mayoritaria de cineastas y técnicos foráneos en la cinematografía peruana de aquellos años era para Kantor imprescindible, pues «es lo que [pasaba] en la producción de cine en cualquier país donde no hay industria» (Entrevista a Kantor: 1993, p. 156).

Motivado por el éxito de *El embajador y yo*, Kantor filmaría su segundo largometraje, *Nemesio* (1969). Para la realización de la película, el cineasta argentino había convencido a un grupo de inversionistas de la oportunidad económica que significaba hacer «una película populachera, que [iba] a “jalar” y que luego [iba] a permitir [realizar] otro tipo de películas» (Entrevista a Kantor: 1993, p. 154). El modelo de realización cinematográfica que anteponía los intereses económicos a la creación de un cine con otras pretensiones había sido ya duramente criticado por Augusto Elmore cuando en su respuesta a Castro Arenas había señalado la imposibilidad de erigir una industria de cine nacional bajo esos preceptos. Para Kantor, no obstante, el cine era «un complejo de elementos que entran en juego, donde la industria es uno de estos que no se puede desconocer y que a veces no va pegado al arte» (Entrevista a Kantor: 1993, p. 156).

La industria, según la óptica de Kantor, podría ser construida mediante la elección de un protagonista que reflejase «la expresión más populachera de este país en ese momento», el cómico televisivo Tulio Loza²⁸ (Ibídem, p. 156). Asegurada la presencia del artista televisivo y bajo un guión elemental, Kantor iniciaría el rodaje de *Nemesio*. Decidido a no menguar el «presupuesto miserable» con el que contaba, el cineasta se respaldó en estudiantes peruanos de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de Lima de donde la esposa de Kantor, María Esther Pallant, no solo era directora sino promotora fundacional (Entrevista a Kantor: 1993, pp. 152-154). Al igual que Robles Godoy, Kantor era un convencido de que «la Universidad no era solamente un lugar vacío, sino que [debían aprender] en la práctica, lo malo y lo bueno» (Ibídem, p. 154).

El legado del dominio de las coproducciones con México y las recurrentes adaptaciones cinematográficas de fenómenos televisivos durante la década de los sesenta al cine peruano no fue nada despreciable. Por un lado, aunque en el monopolio de las coproducciones, «los [productores y cineastas] mexicanos lo hacían todo», pues «[el capital material y social] venía de allá» (Entrevista a Radovich: 1993, p. 147) y en las adaptaciones cinematográficas de éxitos televisivos no se respetaba el lenguaje cinematográfico, pues como se sabe «la televisión tiene sus normas, y las del cine las suyas» (La Torre citado en Bedoya: 1997a, p. 185), lo cierto es que fue la involuntaria escuela de nuevos cineastas, técnicos y productores. Por otro lado, este dominio también se erigió como advertencia a «productores, realizadores, técnicos y gestores culturales peruanos» quienes «preocupados por el fin de los incentivos tributarios, pero más aún que se siguiera en la misma dinámica sin mayores perspectivas para poder contar con una industria propia, comenzaron a propiciar desde 1967 en la Sociedad Peruana de Cinematografía, la dación

²⁸ Kiko Ledgard y Tulio Loza no serían las únicas figuras televisivas en ser protagonistas de largometrajes cinematográficos en la década de los sesenta. Bajo el auspicio económico de Panamericana Televisión, también se adaptarían cinematográficamente dos fenómenos televisivos ampliamente populares en los hogares limeños: *Simplemente María* (Bellomo, 1970) y *Natacha* (Davison, 1971). Ambas historias, protagonizadas por Saby Kamalich y Ofelia Lazo respectivamente, desarrollaban la misma estructura narrativa: Una joven de origen provinciano, campesino en el caso de *Simplemente María*, decidían migrar hacia Lima buscando nuevas oportunidades. Ya asentadas en Lima, el desenlace de las protagonistas no concluía sin antes no comprometerse con el galán de la película (Bedoya: 1997a, pp. 198-200). La recepción de ambos filmes, independientemente del favor que gozaron del público, fue negativa. Por ejemplo, Alfonso Delboy la tachó de «obra cursi, extremadamente cursi, con profusión de lágrimas, riosas escenas de amor y exacerbatas tragedias», finalizaba su apreciación con una sentencia categórica sobre el talento cinematográfico del director argentino de la película, Enzo Bellomo, quien «parece saber nada de cine» (Delboy citado en Bedoya: 1997a, p. 198).

de una nueva Ley de Cinematografía que resolviera muchos de los vacíos y carencias de la anterior» (Wiener: Blog del ChW, octubre 2017).



II.

El nacimiento de una pasión: Los orígenes de la cinefilia ilustrada, el cineclubismo, las revistas especializadas de cine y la generación de cineastas y críticos de cine de la década de 1960

«Estamos con el cine peruano; nosotros mismos aspiramos a hacer cine. Nuestra postura es lógica consecuencia de nuestro compromiso y nuestra solidaridad con este joven cine que es el nuestro».

Redacción de *Hablemos de cine*

Paralelamente al “resurgimiento” del cine peruano durante la década de los sesenta, el Perú atestiguaría el surgimiento de una etapa febril de consumo, discusión y escritura cinematográficas. Manifestado a través de diversos procesos (el afianzamiento de los cines comerciales, el nacimiento de los cineclubes y la irrupción de una renovada crítica cinematográfica), el fenómeno del cine en el Perú dejaría de ser considerado como un entretenimiento pasajero, para ser concebido como una útil herramienta pedagógica o cultural. En esta suerte de “profesionalización” de la experiencia cinematográfica, los apologistas de esta nueva concepción del cine consideraban imprescindible que los espectadores conociesen correctamente este nuevo lenguaje. En ese sentido, la aparición del cineclub, como fenómeno imperante en dicha década, constituyó un espacio de “formación” cinematográfica.

Creados principalmente en Lima y, en menor medida, en Cusco, los cineclubes se erigieron como pilares de la pasión cinematográfica de sectores profesionales de clase media. Aunque en un primer momento, el nacimiento de los cineclubes estuvo directamente relacionado con el activismo cultural de generaciones anteriores a la del sesenta; lo cierto es que la experiencia cinematográfica articuló a ambas en la construcción de una misma demanda: **La necesidad de construir un cine nacional**. En ese sentido, el presente capítulo desarrolla cómo la pasión por el cine no solo articuló a dos generaciones de cinéfilos peruanos, sino sobre todo reseña la demanda por un cine nacional como un proceso originado en los sesenta y que luego sería enarbolada por la generación del sesenta principalmente.

2.1. Cines comerciales y cineclubes: La experiencia de ver cine en el Lima, 1950-1970

Existe relativo consenso en considerar que la cartelera cinematográfica actual de los cines peruanos no solo está ampliamente dominada por la industria hollywoodense, sino además en apuntar que las producciones europeas o asiáticas no tienen cabida en la consideración de los programadores y espectadores peruanos. En ese sentido, es recurrente observar las demandas por diversificar la oferta cinematográfica, especialmente con la solicitud de presentar filmes galardonados en festivales prestigiosos como Cannes o Berlín. Este desolador panorama, no obstante, es un fenómeno relativamente contemporáneo. Por ejemplo, a mediados del siglo XX, el espectador limeño podía elegir entre un abanico de alternativas nada despreciable. Desde producciones del cine de oro mexicano, pasando por las realizaciones hollywoodenses hasta filmes japoneses o soviéticos, el consumidor de cine limeño podría visionar los filmes galardonados en el mismo año de su estreno. Era, sin lugar a dudas, la edad de oro del espectador cinematográfico limeño. Isaac León Frías resume este auge:

Mientras tanto, en el Perú, sin televisión comercial hasta fines de 1958, el espectáculo cinematográfico mantiene en esos años la adhesión dispensada por el público desde las décadas anteriores. Aquí se reproducen los grandes éxitos de taquilla, a la par que las innovaciones tecnológicas incorporadas en las salas de todo el mundo. Aumenta de modo significativo el volumen de títulos estrenados. Ninguna década, como la del cincuenta, tuvo tantos estrenos en salas y no provenientes en su mayoría de Hollywood ... (2017, p. 21).

Esta abundancia en la oferta cinematográfica evidentemente coincidió con la construcción de salas de cine en Lima. El trasfondo social del boom en la construcción de cines correspondía a una etapa de cambios socioeconómicos en Lima. Por un lado, uno de los cambios fue el efectivo crecimiento demográfico de la capital peruana que pasó, entre 1940 y 1962, de ser habitada por 661.588 personas a promediar 1.632.370 habitantes (Klarén: 2014, p. 522). Empujados por la crisis del agro y las oportunidades que –real o ilusoriamente- la capital ofrecía, miles de personas de provincia migraron a Lima. Por otro lado, al interior de Lima se presenciaba el crecimiento de la clase media capitalina originada por el incremento del aparato estatal y la llegada de inversiones extranjeras. Esto se tradujo en la aparición de nuevos distritos y el traslado de los sectores privilegiados hacia el sur de la capital (Monsalve: 2015, pp. 202-204). El cine, el entretenimiento por excelencia antes de la irrupción de la televisión, refleja estas transformaciones socioeconómicas y al menos, en términos concretos, la construcción de cines lo demuestra claramente:

	Cine	Año	Distrito
1	Barranco	1950	Barranco
2	Le Paris	1952	Cercado de Lima
3	Biarritz	1952	Cercado de Lima
4	Autocine/ Drive in	1953	San Isidro
5	El Porvenir	1952	La Victoria
6	Lido	1954	Cercado de Lima
7	Venecia	1956	Cercado de Lima
8	Roma	1956	Cercado de Lima
9	Coloso	1957	Cercado de Lima
10	San Felipe	1957	Jesús María
11	Ídolo	1957	Pueblo Libre
12	San Antonio	1957	Miraflores
13	El Pacífico	1958	Miraflores
14	Alcázar	1959	Miraflores
15	Ambassador	1959	Lince
16	Alhambra	1959	Lince
17	Tauro	1960	Cercado de Lima
18	Colmena	1960	Cercado de Lima
19	Bijou	1961	Cercado de Lima

Cuadro 3: Cines construidos entre la década de 1950 y 1960. Elaborado a partir de León Frías. 20 años de cine en el Perú, 1950-1969, pp. 143-146.

¿Qué preferencias cinematográficas tenía el espectador limeño promedio? Es evidente que, al menos hasta inicios de los setenta, el cine mexicano gozaba de las preferencias del público local. Por ejemplo, cuando a fines de la década de 1940, Vlado Radovich llegó a Lima observó cómo al menos el «65% de las salas exhibían películas mexicanas» (Carbone: 1993, p. 147). En términos de estrellas continentales, la lista la encabezaban las películas protagonizadas por Mario Moreno, “Cantinflas”, que eran las más taquilleras en los años de sus estrenos²⁹. A la par de la comedia o el melodrama mexicano, el público limeño también acudía masivamente a ver otras filmografías de habla hispana, destacaban, por ejemplo, el cine español con películas como *Marcelino, pan y vino* (Vajda, 1954); *La violetera* (Amadori, 1958) o *Carmen la de Ronda* (Demicheli, 1959) (León Frías: 2017, p. 160). El gusto por el melodrama, la comedia y el musical se hizo extensivo también al cine argentino durante la década de 1960. En ese sentido, fueron muy bien recibidas las

²⁹ Por mencionar algunas destacan las siguientes: *El bombero atómico* (1953); *El señor fotógrafo* (1954); *El bolero de Raquel* (1957); *El analfabeto* (1962); *El padrecito* (1965); entre otras. En menor medida, otros artistas televisivos que también gozaron de la aceptación popular fueron Pedro Infante; Germán Valdéz (*Tin Tan*); Adalberto Martínez (*Resortes*); Alberto Espino y Mora (*Clavillazo*); Lalo González (*Piporro*); entre otros (León Frías: 2017, pp. 159-163).

películas de cantautores como “Palito” Ortega; Sandro o Leonardo Favio (Ibídem, p. 163). Algo interesante del fenómeno del cine de habla hispana en el consumo de cine capitalino fue que su predilección tuvo rasgos transversales al estar presente en los diversos sectores sociales manifestado, por ejemplo, en las preferencias tanto en los cines del centro histórico (las grandes salas) como en los denominados “cines de barrio”.



Imagen 2: Dos cines limeños a finales de la década de 1950. A la derecha, el cine Diana en el Rímac. Del lado izquierdo, el cine Palermo en Jesús María. Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional del Perú citado y editado por Mejía, 2007, p. 149.

La comedia, el melodrama y el musical no fueron evidentemente los únicos géneros de amplia repercusión en los cines limeños. Las películas de aventuras, tales como *Las minas del Rey Salomón* (Marton, 1950); las epopeyas bíblicas como *Quo Vadis* (Le Roy, 1951) y los filmes de suspenso de Alfred Hitchcock fueron taquillazos en la cartelera limeña de la década de los cincuenta e inicios de los sesenta (León Frías: 2017, pp. 159-189). Por otro lado, dejando de lado las filmografías más comerciales de aquel entonces, a saber, el estadounidense y el mexicano, la oferta cinematográfica fue excepcional. Por ejemplo, salvo excepciones puntuales, en los cines limeños se proyectaron la mayoría de largometrajes laureados en festivales prestigiosos como los de Cannes; Venecia; Berlín, San Sebastián; entre otros. León Frías en un ejercicio testimonial³⁰ de esta especie de edad de oro del espectador de cine limeño menciona lo siguiente: «[Fue] enorme la cantidad de películas de nivel extraordinario que se vieron en esos años y casi no hubo una semana en la que no se tuviese al menos un estreno valioso o la posibilidad de hacer un recorrido por salas de repetición para ver al menos tres películas diarias (más no se podía) de alto nivel

³⁰ Nacido en 1944, León Frías se aficiona al cine desde una edad muy temprana. En la introducción a su libro, *20 años de estrenos de cine en el Perú, 1950-1969*, confiesa haber anotado religiosamente los estrenos semanales desde 1957.

expresivo» (2017:207). Por ejemplo, el siguiente cuadro ilustra el consumo asociado a cinematografías nacionales:

Décadas	Países								
	México	EEUU	Italia	Francia	UK ³¹	Arg.	Japón	RFA ³²	Suecia
Cincuenta	984	2546	339	326	348	242	19	38	23
Sesenta	572	1424	611	309	441	78	134	220 ³³	31

Cuadro 4: Estrenos cinematográficos durante las décadas de 1950 y 1960. Elaborado a partir de los datos recogidos por Isaac León Frías: *20 años de estrenos de cine en el Perú, 1950-1969*, pp. 132-135.

Cine Club de Lima

Si la aparición de nuevas salas de cine entre finales de la década de 1940 hasta inicios de la década de 1970 refleja las profundas transformaciones socioeconómicas que atravesó Lima en dicho periodo de tiempo, la aparición del *cineclubismo* a inicios de la década de 1950 estuvo estrechamente vinculado a diversos procesos sociales tales como la expansión de la educación superior en Lima; el surgimiento de una generación de jóvenes nacidos entre finales de la década de 1930 e inicios de 1940; los usos pedagógicos que hacía del cine algunos sectores de la Iglesia Católica y el “apostolado” cultural de algunos miembros de la generación cultural anterior, la de 1950. Aunque algunos de estos procesos no se manifestaron en la fundación de todos los cineclubes, lo cierto es que al menos algunos de ellos tuvieron un rol fundamental en la nueva concepción de las potencialidades socioculturales que podría tener el cine.

Así, entre 1952 y 1968, el país fue escenario de la aparición de alrededor de 13 cineclubes de los que se tiene registro. Con la excepción del célebre Cineclub del Cusco, ni antes ni después, se registraría tal magnitud de cineclubes en un mismo periodo y una misma ciudad (Lima contaría con 12). De diversos orígenes, motivaciones, miembros fundadores y objetivos, los cineclubes marcarían una nueva forma de ver cine en el Perú. Aunque muchos de ellos serían simplemente una coartada para ver cine colectivamente de forma organizada, lo cierto es que también fueron los espacios de germinación de diversos personajes que posteriormente estarían asociados en ese intento por construir un cine nacional.

³¹ Reino Unido

³² República Federal Alemana

³³ El autor no menciona las producciones en volumen por década. Sugiere la tendencia de estrenos restantes, por lo que aquí se hizo una estimación moderada.

Aunque los registros con los que se cuentan reflejen que el Cine Club de Lima no fue el primero en iniciar sus actividades en la capital, lo cierto es que fue el primero en ser creado bajo un criterio organizativo que iba más allá de la simple proyección de filmes. Fundado en febrero de 1953, el Cine Club de Lima es, en algún sentido, consecuencia indirecta de las demandas recurrentes de intelectuales, críticos de arte y aficionados al cine de la necesidad de un espacio de discusión y visionado de filmes, considerado por ellos, de calidad (Bedoya: 2009b, p. 176). Por ejemplo, en el número 4 de la revista *Letras Peruanas*, un órgano representativo de este colectivo social, se señalaba lo siguiente en referencia ese supuesto vacío cinematográfico en las salas comerciales limeñas:

La filmografía europea [proyectada en las salas comerciales] nos hace lamentar la falta de un Cine-Club que presente con criterio actual y retrospectivo las muestras mejores del sétimo arte [...] No es posible que mientras se infesta el mercado de dramones de mal gusto o de revista frívolas [...] no se haya organizado todavía una agrupación de aficionados al auténtico cine tal como existe en todas las capitales de Europa y América (Citado en Bedoya: 2009b, p. 176).

Como bien apunta Ricardo Bedoya, durante la década de 1950 la difusión cultural cinematográfica, asociada los cine-fóruns, estuvo vinculada principalmente a organizaciones católicas (2009b, p. 177). Para algunos sectores del catolicismo, el cine era una poderosa herramienta pedagógica en la transmisión de valores cristianos. En una nota de prensa publicada en el diario *Última Hora*, el 13 de octubre de 1952, se detallaba lo siguiente: «Últimamente se ha notado en nuestro medio una saludable polarización de personas e instituciones hacia el cine como arte [...] porque hay que tener muy presente que el cine no es solamente un instrumento de distracción, el cine debe ser para el espectador un vehículo de alegrías más sanas y de cultura y educación menos superficiales» (Velásquez citado en Bedoya: 2009b, p. 176). La nota de prensa finalizaba felicitando la labor de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de impartir clases de crítica cinematográfica a cargo del doctor Andrés Ruszkowski (Ibídem, pp. 176-177).

Ruszkowski, un abogado de origen polaco, había llegado al Perú en 1952 invitado por la Universidad Católica como profesor universitario. En un primer momento, la intención de Ruszkowski era colaborar con la agencia en Lima³⁴ de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC) de la cual era miembro principal, pero terminó quedándose en el Perú hasta 1968 (Carbone: 1993, pp. 35-36). La misión de Ruszkowski no era un hecho aislado a la

³⁴ La presencia de la Oficina Católica Internacional de Cine en Lima se denominó como Centro de Orientación Cinematográfica. El nacimiento de dicha entidad contó con la anuencia de César Arróspide de la Flor y otros personajes representativos de la Universidad Católica (Carbone: 1993, p. 36).

dinámica de la Iglesia católica de aquellos años. En 1951, durante el Congreso Mundial del Apostolado de los Seglares en Madrid, el abogado de origen polaco había intervenido en una discusión en donde el cine había ocupado la agenda central. Ruskowski, en un arrebatado de fervor evangelizador, era un convencido de las potencialidades del cine. Señalaba, entre otras cosas, que «había que ir por medio del cine a la conquista de almas para Cristo; que el público se encontraba en estado de analfabetismo cinematográfico, debido a que era un nuevo modo de lenguaje; y que era urgente [...] dar al público la formación que le permitiera comprender las películas con un criterio cristiano» (Montero: 2002, p. 187).

Cuando llegó Ruskowski al Perú ya le precedían un número nada despreciable de cineclubes y cine fórums fundados por él. Al llegar a Lima, la impresión que se llevó Ruskowski del panorama cultural cinematográfico local fue negativa. Declaró que percibía «la falta de preparación y de un ambiente propicio para una mejor interpretación de las películas». Y reconocía la tarea impostergable de «promover una auténtica cultura cinematográfica», pues de lo contrario **era imposible «esperar que un cine nacional³⁵** pudiera desarrollarse sin la presencia de un ambiente propicio» (Entrevista a Ruskowski: 1993, p. 36). A diferencia de la labor de Ruskowski en otros países con tradiciones cinematográficas más arraigadas, era evidente que el problema de la “cultura cinematográfica” en el Perú excedía el desconocimiento del cine como dimensión de la reflexión teológica. Si se tomasen las palabras de la intervención de Ruskowski en el Congreso Mundial de Seglares, podría decirse que en el Perú de aquellos años era palpable que se desconocía ese nuevo lenguaje y que, a ojos de personas como Ruskowsky, éramos “analfabetos cinematográficos”.

Aun cuando el cine fórum de Ruskowsky iniciara sus actividades proyectando *Dios necesita de hombres* (Delannoy, 1950), resulta sugerente observar que sus charlas versaron sobre diversos aspectos vinculados más al cine como lenguaje que como herramienta pedagógica. Por ejemplo, en setiembre de 1952. impartió un cursillo sobre la “originalidad de la forma de expresión cinematográfica” desarrollado en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica (Bedoya: 2009b, p. 178). Tiempo después, y luego de entablar amistad con el crítico de arte Emilio Herman, Ruskowsky definiría el organigrama del futuro Cine Club de Lima. En las instalaciones del Club Italiano, Herman y el abogado polaco definirían el comité directivo. La dirección sería asumida así por Jorge

³⁵ Las negritas son nuestras.

Puccinelli; dejando a César Arróspide de la Flor y Rodolfo Ledgard la vicepresidencia. Por su parte, Ruszkowsky la jefatura de la programación fílmica (Bedoya: 2009b, 178).

Ya organizada la directiva del Cine Club, la fecha establecida para la primera proyección sería el 20 de abril de 1953 en el cine Le París de Lima. El primer film proyectado fue *Juegos prohibidos* (Clement, 1951). Aunque no se tiene registro de la asistencia, lo más probable es que haya sido masiva pues, como se publicó en una nota de prensa del diario *Última hora* del 3 de agosto de 1953, el cine club contaba con alrededor de mil asociados que además abonaban 20 soles mensuales como membresía (Citado en Bedoya: 2009, p. 179).



Imagen 3: Fachada del cine Le Paris a inicios de la década de 1950. Sería el primer local del Cine Club de Lima. Fuente: *El Arquitecto Peruano* n°138, 1952, pp. 183-184 reproducido en Mejía: 2007, p. 206.

Si bien el *Cine Club de Lima* nunca contó con un local definitivo, las funciones mantuvieron una programación regular, proyectando un largometraje semanal, hasta mediados de 1955. En sus diversas instalaciones no solo se proyectaron retrospectivas cinematográficas o estrenos del naciente cine de autor europeo, sino además les permitió a los espectadores limeños visionar filmes prohibidos por la Junta Censora de Películas de aquel entonces (León Frías: 2017, pp. 229-231). La dinámica de las sesiones del cineclub iniciaba días antes de la proyección cuando Ruszkowsky, a partir de bibliografía especializada, seleccionaba el largometraje a proyectar. Seleccionado el filme, la sesión iniciaba con una breve presentación del argumento de la película. Al finalizar la proyección, Ruszkowski recogía las impresiones del público iniciando el debate cinematográfico. Para el abogado de origen polaco, «estas presentaciones y los debates suscitados por las películas

presentadas, contribuyeron de modo significativo a **la creación de un ambiente de cultura cinematográfica en Lima**³⁶» (Entrevista a Ruszkowsky: 1993, p. 37).

Lejos de la impresión que podría suscitar un ambiente cultural de los cincuenta concurrido por señores de mediana edad provenientes de los distritos de clase media, el cineclub fue un espacio de encendidas discusiones alrededor del cine. Aunque es relativamente cierto, como menciona Ruszkowki, que la “cultura cinematográfica” en el Perú era escasa e incipiente, resulta sugerente observar cómo la proyección fílmica no era una actividad pasiva por parte de los espectadores limeños. En una nota de prensa publicada en *La Última Hora*, el 3 de agosto de 1953, se menciona cómo los espectadores en los debates, al cierre de las proyecciones, “se trenzan en unas discusiones de padre y señor mío que llaman cine fórums” (Citado en Bedoya: 2009a, p. 130). El propio Ruszkowski define claramente el surgimiento de una feligresía cinéfila: «Habría que distinguir entre la gran masa de los espectadores, relativamente ajena a nuestras iniciativas, y una cierta elite que acogió con entusiasmo la oportunidad de profundizar su aproximación al cine» (Citado en Carbone: 1993, p. 39).

Además de la formación de una especie de elite a partir de un público que tenía ciertas inclinaciones hacia el séptimo arte, el cineclub intentó generar un público cautivo entre niños y jóvenes limeños. En ese sentido, «con el propósito de una formación más sistemática, se lanzaron cine-fórums en los colegios de secundaria». Escenario de estos talleres de cine serían, por ejemplo, el Colegio Belén, el Santa Úrsula, el Sagrado Corazón, el Inmaculada y el Champagnat (Entrevista a Ruszkowski: 1993, pp. 38-39). Entre 1953 y 1955, el periodo de mayor actividad del Cine Club de Lima, «centenares de jóvenes recibieron [de] esta forma una iniciación cinematográfica digna de espectadores adultos» (Ibídem, p. 38). En octubre de 1956, el cineclub dejaría de operar regularmente. El alto costo operativo y la participación intermitente de sus programadores terminaría por aniquilar al ya languideciente espacio de discusión cinematográfica (Bedoya: 2009a, p. 132).

De esta forma, Andrés Ruszkowski, que había llegado a Lima con el objetivo de «suscitar entre los católicos peruanos una nueva actitud ante el fenómeno cultural y moral del cine», terminó no solo instruyendo a feligreses y no feligreses, sino que reconocía que quizá «el logro [más] importante es que hayan podido surgir en este ambiente algunas vocaciones

³⁶ Las negritas son nuestras.

tanto en el sentido de serios análisis de los problemas del cine, como de la creación cinematográfica. El caso de Isaac León Frías ilustra bien lo dicho» (Ibídem, p. 39).

Cine Club del Cusco

Dos años después de la fundación del Cine Club de Lima, iniciaría sus actividades un cine fórum que terminaría derivando en uno de los movimientos cinematográficos más interesantes de la historia del cine peruano. Al igual que el origen de su antecesora, el Cine Club del Cusco articuló en su gestación las dinámicas socioeconómicas de su región. Principal bastión, entre 1920 y 1940, del movimiento indigenista, el Cusco había atravesado cambios vinculados, por ejemplo, a la educación, la cultura y los movimientos sociales. Además de la reforma universitaria desarrollada en 1920, el Cusco había sido protagonista del surgimiento de cines comerciales durante el primer tercio de dicho siglo. Aunque ello no desencadenó en una fiebre por el cine, es importante anotar la presencia del Cusco como eje capital en la cadena de distribución fílmica que articulaba Montevideo, Buenos Aires, Cusco, Arequipa y Lima. Luis Figueroa, uno de sus miembros más representativos, menciona lo siguiente respecto a dicha red comercial:

El Cuzco ha sido receptor de cine desde 1909. Con el ferrocarril, de Buenos Aires al Cuzco, llegaban las primeras películas, de ahí iban a Mollendo, Arequipa y finalmente a Lima y al resto del Perú. Ese era el periplo. Por ejemplo, el cine Municipal de Cuzco, según tengo información de donde Jorge del Carpio, administrador de esa época, se inauguró en 1930 con el Acorazado Potemkin (Entrevista a Figueroa: 1993, p. 120).

Para Figueroa, la ubicación de enclave comercial cinematográfica del Cusco es una de las «dos vertientes de información [y formación] cinematográfica» (Ibídem, p. 120). La segunda, según el mismo protagonista, es la formación académica y sus vinculaciones con el cine. Figueroa no es el único miembro del Cine Club del Cusco en afirmar la experiencia formativa como fundamental en la posterior fundación del cineclub. Manuel Chambi, hijo del fotógrafo indigenista Martín Chambi y fundador del cineclub, reconoce que su paso por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires como el primer acercamiento interesado al cine. En la capital bonaerense, Chambi se inscribiría en el cineclub Gente de Cine donde «presentaban películas de gran nivel» (Entrevista a Chambi: 1993, p. 92).

Al igual que Ruszkowki a su llegada a Lima, Chambi tuvo una impresión negativa del panorama cinematográfico de la capital. Aunque el arquitecto no especifica el caso cusqueño, lo más probable es que el escenario haya sido pobrísimo, pues no vuelve a hacer mención de su gusto por el cine hasta dos años después cuando decide embarcarse en el

proyecto de la creación de un cineclub (Entrevista a Chambi: 1993, p. 92). El Cine Club del Cusco nació en ese páramo cinematográfico que era la ciudad imperial en la segunda mitad del siglo XX, sus objetivos iniciales eran similares al de la fundación de su par capitalino: «visualizar, apreciar y debatir las imágenes cinematográficas»³⁷ (Ibídem, p. 92). Eulogio Nishiyama, otro de los fundadores del cineclub, lo recuerda de la siguiente manera:

Siempre conversábamos en los cafés, en las picanterías, teterías, teníamos el deseo de hacer cine y propiciar la difusión de películas, de documentales. Así nació la idea, reunidos con Manuel Chambi, Lucho Figueroa, Jorge del Carpio, José Arce, Manuel Ponce quien tenía una camarita de 16 mm. También el Dr. Rodolfo Zamalloa quien hizo los estatutos del Cine Club Cuzco. Ya después convocamos a las reuniones y acordamos formar el cineclub (Entrevista a Nishiyama : 1993, p. 112).

Los fundadores del cineclub cusqueño compartían con sus pares de Lima la percepción negativa de la “cultura cinematográfica” que poseían los ciudadanos de sus ciudades respectivas. Para Nishiyama, por ejemplo, la tarea del cineclub era fundacional en este sentido, pues reconocía que «[se] estaba haciendo una labor de difusión, una especie de orientación porque antes el público no se interesaba por la calidad de las películas, sino por las películas de acción y lloronas». El cineasta cusqueño cerraba su apreciación apuntando los géneros más populares por parte del público cusqueño, a saber, «[las] películas mexicanas, las cowboyadas y los melodramas» (Ibídem, p. 122).

A través de la «propaganda de boca en boca», los *cineclubistas* promocionaron el nuevo espacio que habían fundado. Su intención, como la de los del Cine Club de Lima, era “instruir” a los “ignotos” espectadores en el nuevo lenguaje cinematográfico. Abastecidos por un escaso acervo audiovisual³⁸ y en condiciones precarias³⁹, Chambi y sus socios lograron realizar ciclos de cine nacionales⁴⁰. Antes de la proyección, realizaban una breve presentación, para luego observar el largometraje con la intención de discutirlo animadamente al finalizar el mismo (Entrevista a Chambi: 1993, pp. 92-93). Aunque en un

³⁷ Los miembros fundadores del cineclub fueron los hermanos Chambi (Julia, Manuel y Víctor); Eulogio Nishiyama, el diputado acciopopulista Rodolfo Zamalloa; entre otros (Entrevista a Chambi: 1993, p. 93).

³⁸ La provisión de largometrajes en los cineclubes es una historia en sí misma. Generalmente, provenían de Montevideo a través del Sistema Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) que administraba un archivo de largometrajes que distribuía a lo largo y ancho de América del Sur (Carbone: 1993, p. 94). La labor del *cineclubismo* uruguayo es digno de mención, pues además del SODRE, Montevideo fue testigo de la primera cinemateca (Entrevista a Martínez Carril: 2009).

³⁹ Además de no poseer un local fijo (utilizaron de forma recurrente la Sociedad de Empleados de Cusco), el cineclub pedía prestado un proyecto al Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Cusco (Citado en Carbone: 1993, pp. 93-95).

⁴⁰ Por cines nacionales se hace referencia a ciclos dedicados a filmografías de países como Alemania, Japón, Italia, Rusia, entre otros.

primer momento, fue concurrido por escritores, poetas, artistas y profesionales, el cineclub llegó a contar con 150 socios que abonaban 10 soles mensuales (Ibídem, p. 112).

Si bien el Cine Club del Cusco compartió con su par capitalino el objetivo de instruir cinematográficamente a los espectadores de sus ciudades, lo cierto es que el cineclub cusqueño se caracterizó por su militancia tanto fílmica como social. Esta particularidad se originaba, por un lado, del perfil ideológico y profesional de la mayoría de sus miembros que se identificaban a sí mismo como «profesionales de la burguesía cuzqueña; profesionales de clase media; estudiantes, pintores –quienes por lo general eran de una ideología de avanzada, de izquierda e intelectuales» (Entrevista a Chambi: 1993, pp. 94-95). Por otro lado, existía una sensibilidad social en donde se consideraba el cine como un medio de “concientización de clase”:

Teníamos un plan de difusión social. La idea era no quedarnos en un solo local sino abrimos al público. [...] Cuando había concentraciones de campesinos en el Cuzco aprovechábamos para invitarlos a ver las películas y se sentían realmente maravillados ante su propio espectáculo. [Por ejemplo, en una función de un largometraje chino⁴¹ de nombre *La jugadora de básquet número cinco*⁴²] acudió mucha gente campesina [de pueblos como San Sebastián] y proletaria⁴³, junto con señores de la sociedad cuzqueña y señoras que iban en su carro. Fue una cosa impresionante. El cine se llenó totalmente. Si tenía capacidad para setecientas personas, había ochocientas. Salieron del cine a la una de la mañana, la lluvia seguía y se fueron así a sus casas. Algo sorprendente (Ibídem, p. 95).

La jugadora de básquet número 5, el largometraje chino proyectado por el cineclub cusqueño, es un ejemplo sintomático del cine como medio de concientización social. La historia del largometraje dirigido por Xie Jin era un relato, en clave de melodrama, en donde la protagonista se rebelaba ante el imperialismo representado en un equipo de baloncesto. A través de una historia de amor, Xie Jin mostraba cómo el deporte podía ser una forma no solo de liberación social, sino sobre todo una manifestación de afirmación nacional. Esta relación entre concientización social y nacionalismo cultural no era un tema anecdótico dentro del cine chino de aquellos años, pues estuvo presente en diversos largometrajes icónicos de la etapa previa a la Revolución Cultural. Aunque Chambi nos relata la impresión causada en los espectadores, lo más probable es que también haya sido una de las tantas

⁴¹ De acuerdo a Chambi, el largometraje proyectado fue la primera película china en llegar al Perú.

⁴² Chambi se refiere a la película “Woman Basketball Player No. 5” del popular director chino Xie Jin. Fue la primera película a color durante la República Popular China.

⁴³ El recurrente uso de la Sociedad de Empleados del Cusco refleja la preferencia hacia las clases trabajadoras como público objetivo.

influencias cinematográficas que posteriormente serían concretadas en la filmografía de la denominada Escuela del Cusco.

Cineclub de la Universidad Católica

El nacimiento del Cineclub de la Universidad Católica en 1959 estuvo estrechamente vinculado a diversos procesos tales como la proliferación de los cineclubes en Lima; la expansión del sistema universitario nacional; el afianzamiento de un colectivo aficionado al cine; la transición en la forma y teoría de enseñar el catolicismo en la Universidad Católica; la presencia sociocultural de la generación del 50 y un grupo de jóvenes cineastas y críticos de cine que tiempo después desempeñarían una activa participación en la construcción de un cine nacional desarrollado a partir de la promulgación de la ley n°19327 en el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. La representación de este proceso sociocultural en el surgimiento de dicho cineclub puede identificarse en la participación –cuasi representativa de sus colectivos- de los promotores de este nuevo espacio de discusión cinematográfica: Washington Delgado⁴⁴; Gerardo Alarco⁴⁵; Javier Heraud; entre otros (Bedoya: 2009a, p. 154). La historiadora Margarita Guerra, una de los miembros iniciales del cineclub⁴⁶, recuerda aquellos años de la siguiente manera:

El cineclub tenía el objetivo de ir formando la cultura cinematográfica entre los alumnos. Había una presentación y luego un debate. Quien nos apoyó fue el monseñor Tubino, quien era rector en aquel momento. Empezó en el Colegio de los Maristas: Virgen del Pilar (San Isidro), después paso al Champagnat. Y terminó en el Santa Úrsula [...] el cineclub fue iniciativa de los profesores y alumnos. En un primer momento con Washington Delgado y luego se sumó el padre Alarco. [Para las funciones del cineclub], teníamos que llevar al que proyectaba, al Sr. Ramírez, que a veces se olvidaba. Cada semana se tenía que alquilar las películas, que estaban por el cine Metro. Fue un grupo [organizador]: Heraud, Alfonso Pérez Bonani, Ana Vigliano, Juan Bullita, Federico de Cárdenas, Isaac León Frías y Rodríguez Larraín (Entrevista a Margarita Guerra: 2018)

⁴⁴ Además de Delgado, otro miembro de la generación del 50 que participó activamente en la formación y desarrollo de cineclubes fue el poeta y también cineasta Pablo Guevara.

⁴⁵ La aproximación de Alarco hacia el cine mantuvo las directrices del Centro de Orientación Cinematográfica (COC) desarrollado en la sección del Cine Club de Lima.

⁴⁶ En términos logísticos, el cineclub funcionaba de la siguiente manera: «Nosotros, al comienzo la universidad nos daba 300 soles para el alquiler de la película y pagarle la persona. Nosotros empezamos a sacar abonos. Las funciones costaban 3 soles. Y el abono era así como 25 soles. Había mucha gente que compraba abonos. Eso nos permitió comprar un proyector de segunda mano, naturalmente. Nos permitió alquilar un lugar para las reuniones. Una señora que nos alquiló una habitación. Pudimos comprar una sillita y una mesa» (Entrevista a Guerra: 2018).

Año	Pública	Privada	Total
1940	2324	1046	3370
1945	7861	1108	8969
1950	13.154	1515	14.669
1955	12.490	1722	14.212
1960	27.040	3207	30.247
1965	54.170	10.506	64.676

Cuadro 5: Expansión del sistema universitario en el Perú, 1940-1965. Fuente: Contreras y Cueto. Historia del Perú Contemporáneo, 2012, p. 367.

La participación de Washington Delgado⁴⁷ y Javier Heraud⁴⁸ como promotores de la fundación del cineclub reflejan esta suerte de bisagra generacional, asociada a estos dos colectivos artísticos, que fue la irrupción de este espacio de proyección y debate cinematográficos. En los primeros años del cineclub hasta la llegada de Desiderio Blanco en 1964, el cineclub desarrollaría proyecciones similares a las de sus antecesores: cine europeo de autor y retrospectivas genéricas (León Frías: 2017, p. 232). Blanco, un sacerdote retirado de origen español que había llegado al Perú dentro de las operaciones de la oficina del Centro de Orientación Cinematográfica (COC) en Lima, sería vital no solo en la reorganización del cineclub, sino sobre todo en la formación cinematográfica de los futuros fundadores de la icónica revista de cine *Hablemos de cine*.



Imagen 4: Desiderio Blanco y los miembros del cineclub de la Universidad Católica (futuros redactores de la revista *Hablemos de cine*). Fuente: *Quehacer*. N 157, p. 90.

⁴⁷ Según Margarita Guerra, Washington Delgado los orientaba en la selección de largometrajes. Respecto a la selección, «el criterio era bastante amplio», pues se proyectaban películas «de todas partes, francesas, norteamericanas, rusas, italianas, estadounidense, etc.» (Entrevista a Guerra: 2018).

⁴⁸ La fundación del cineclub por parte de Heraud sería anterior al viaje del poeta a Cuba (León Frías: 1993, p. 24). Según la hermana de Heraud, Cecilia, y sus amigos cercanos, Javier tenía la intención de ser cineasta.

Antes de la llegada de Blanco al cineclub en 1964, el funcionario español había dictado talleres de apreciación cinematográfica en algunos colegios católicos de Lima como parte del programa de difusión desarrollado por el COC. Entre los jóvenes asistentes destacaban Isaac León Frías, Federico de Cárdenas y Juan M. Bullita, los futuros miembros fundadores de la revista. Blanco recuerda esa etapa de la siguiente manera:

Conocí a alguno de ellos [los fundadores de *Hablemos de Cine*] en los cine-fóruns que yo hacía en el colegio Champagnat donde se reunían varios colegios de Lima en delegaciones, especialmente de las escuelas cristianas [...] Entonces, ya desde el 61, 62 empezaron a tomar contacto conmigo, pero un poco a la distancia. Ellos me conocían a mí, pero yo no los conocía a ellos» (Entrevista a Blanco: 1993, p. 62).

Como mucho de los cinéfilos de los sesenta, León Frías se acercó al cine de forma metódica y pasional a través de las funciones de cineclub organizadas en el colegio. En su caso, la asistencia a cineclubes «se convierte en un hábito al ingresar a la Universidad Católica en 1962, a cuyo cineclub [se vincula] orgánicamente al año siguiente» (León Frías: 2016, pp. 14-15). De esa etapa febril de cineclubes, León Frías destaca su descubrimiento por el cine italiano a fines de la década de 1950: «Ese *baño* de cine italiano era el ingreso a un mundo nuevo y, hasta entonces, muy poco conocido para ese joven de 16 años en su último año escolar» (ibídem, p. 15).

Los años de difusión de Ruszkowski y sus “evangelizadores” cinematográficos significaron para muchos jóvenes limeños, como León Frías, no solo una nueva forma de ver cine, sino que inclusive fue, para muchos, la primera aproximación al cine como un lenguaje autónomo y de realidades diferentes a las suyas. Juan Bullita, otro de los fundadores de la revista *Hablemos de cine*, recuerda dicha experiencia como una especie de liberación juvenil:

En el año 1960, cuando estaba en cuarto de media [empecé a asistir a cineclubes]. Antes, había estado interno en la casa de formación de los hermanos maristas. Pescaban a los más buenos, ingenuos y católicos para ser futuros curas. Eso significó –para mí- ver poco cine porque además el cine era considerado pecado casi mortal. Nos metían unas ideas raras en la cabeza. Perdí oportunidades de ver películas con respecto a la gente de mi generación que es la de Isaac León Frías, Federico de Cárdenas y Carlos Rodríguez Larraín. Pero en el segundo semestre de cuarto de media me salgo de ese seminario [...] y me reincorporo a la civilidad. Luego, ya en el Colegio San Luis un día nos llevan como ganado –esas cosas de colegio que uno no sabe muy bien a dónde lo llevan ni para qué- al Colegio Champagnat. Y junto a otros colegios nos exhiben una película, la presentación y foro –el primero que asisto en mi vida- corren a cargo de un cura agustino, bajito, muy hablador y muy claro para expresarse, él me siembre la semilla del interés crítico por el cine. Se trata de Desiderio Blanco quien además dirige ese cineclub. Es la

primera persona que me descubre que el cine –aparte de esa pasión oscura, ese oscuro objeto de deseo que había sido mi infancia y adolescencia de niño solitario, de hijo único- es algo que uno puede gozar y entender de una manera más racional (Entrevista a Bullita: 1993, p. 72).

Hasta la relación que establecerían con Desiderio Blanco, algunos jóvenes cineclubistas asociaban la experiencia del cineclub con el denominado «cine artístico», a saber, «la etapa del remezón producido por obras [que se proyectaban] en esas pequeñas capillas cineclubistas, como las películas de Ingmar Bergman» (León Frías: 2016, p. 15). En ese sentido, los talleres cinematográficos de Blanco debieron haber generado un cuestionamiento al paradigma elitista del cine que dominaba el ambiente cineclubista en Lima. Cuando en 1962, León Frías, Bullita y Rodríguez Larraín le solicitarían a Blanco que impartiese algunos cursos de lenguaje cinematográfico en la universidad, probablemente hayan estado no solo cuestionando el elitismo imperante en algunos cineclubes, sino erigiendo una aproximación formal al cine como lenguaje, es decir el análisis de un medio expresivo autónomo.

Los cursos impartidos por Blanco no serían un éxito en términos de participación estudiantil, pues aun cuando fueron en un inicio concurridos masivamente, «empezaban 40 o 50 personas», terminaban siendo presenciados por «dos o tres», León Frías; Bullita y Rodríguez Larraín (Entrevista a Blanco: 1993, p. 62). No obstante, la presencia de Blanco en la Universidad Católica fue vital en la formación de los jóvenes cineclubistas quienes lo veían como un referente en la apreciación cinematográfica. Es así, que en 1964 le solicitarían su ayuda para la reorganización del cineclub. Blanco lo recuerda así:

[...] me pidieron asesoría para hacer la programación del cineclub sobre el cine americano. Hicimos toda una revisión del cine americano, de todos los géneros que podíamos encontrar en Lima, el western, aventura, la comedia, el suspenso. Estos fue una novedad y un desconcierto en Lima porque presentar un western como una obra de cineclub les parecía una cosa rarísima, del otro mundo. Tenía que ser Bergman, Fellini, Autant-Lara. Entonces eso llamó mucho la atención en el ambiente cinematográfico, sobre todo, originó mucha polémica (Citado en Carbone: 1993, p. 62).

Si bien existía un «clima cinematográfico» en la Universidad Católica, el ingreso de Blanco como asesor externo marcó un antes y después en la organización del cineclub. Hasta su llegada en 1964, los jóvenes contaban con la supervisión de profesores universitarios como la historiadora Margarita Guerra y el sacerdote Gerardo Alarco⁴⁹ a quienes veían como

⁴⁹ Alarco se erigió como principal supervisor del cineclub luego de la salida de Delgado (Entrevista a Guerra: 2018).

guardianes de la moral, pues los trataban «casi como alumnos de colegio»⁵⁰ (Entrevista a Bullita: 1993, p. 73). La llegada de Blanco además de redescubrirles la pasión por el cine, también les permitió entablar relaciones horizontales con personas mayores que ellos y que detentaban posiciones jerárquicas en la universidad. Bullita ilustra esta transición de la siguiente manera:

Al calor de este ciclo es que ya decidimos reunirnos al margen de Margarita Guerra y de Gerardo Alarco, quienes son para nosotros un poco viejos y no tienen un interés específico en el cine. Nos reunimos los jóvenes [...] en la casa del señor José de la Riva Agüero⁵¹, la más tradicional de la Universidad Católica. En esos cuartos húmedos de la casona nos reuníamos en las horas en que no teníamos clases para seguir discutiendo apasionadamente de cine. Era la manera en que lo descubríamos (Ibídem, p. 74).

Entre 1966 y 1967, las diferencias entre los jóvenes programadores y sus “asesores espirituales” se tornarían cada vez más marcadas. La contraposición de posturas fue una extensión de la brecha generacional y el deseo de Bullita y sus compañeros de defender su visión del mundo y del cine: «[...] finalmente vamos a llegar a imponer nuestras ideas, no sin antes tener que sostener unas peleas feroces con dos personas muy tradicionales que no entienden nuestros criterios y que incluso nos cuestionan moralmente, Margarita Guerra y Gerardo Alarco» (Entrevista a Bullita: 1993, p. 75). Más allá de cuestiones específicamente cinematográficas, la diferencia fue básicamente generacional, esa brecha insondable entre los códigos morales del universo de Alarco y Guerra y la irrupción de una nueva generación representada por Bullita y sus compañeros:

Hacia el año 68, nuestros pleitos se tornan muy grandes con Gerardo Alarco y especialmente con Margarita Guerra quien era ultra-conservadora y se oponía, por ejemplo, a que pasáramos una película como *Lola Montes*⁵² de Max Ophuls porque la consideraba inmoral. En una discusión [...] recuerdo haberme levantado intemperantemente y a una persona tan digna y respetable como el padre Alarco, haberle dicho “¡Carajo, váyase a la mierda!” y haberme ido de la reunión (Ibídem, p. 78).

La elección de los largometrajes a ser proyectados en el cineclub fue otro terreno de disputa generacional entre los miembros del cineclub. Como señala Bullita, el perfil de la discusión entre sus “supervisores” y los jóvenes programadores excedía no solo la cuestión

⁵⁰ Según Margarita Guerra, la apreciación de que ella y el padre Alarco eran tutores del cineclub no es del todo acertada, pues considera que el trato era «horizontal» y si los veían así era porque «eran mayores» (Entrevista a Guerra: 2018).

⁵¹ Bullita se refiere al Instituto Riva Agüero ubicado en el centro histórico de Lima.

⁵² *Biopic* sobre Lola Montes (Max Ophuls, 1955), la famosa cortesana y amante de Luis I de Baviera.

cinematográfica, sino también los límites de la Universidad Católica. Cuando en 1968, tiempo antes de cerrar definitivamente el cineclub universitario, los jóvenes intentaron abrirse un nuevo camino a través de la fundación de un nuevo cineclub se toparon con la rigidez moral de los administradores del archivo fílmico del Centro de Orientación Cinematográfica en Lima. Sería la presencia de Desiderio Blanco, «el único cura que entendía verdaderamente de cine entre los curos», quien a partir de su posición como asesor externo del COC les permitiese acceder no solo al archivo, sino también la adquisición de largometrajes considerados antes como “inmorales”. Sobre esta calificación, Bullita señala lo siguiente: «en esta categoría [“inmorales”] entraban las películas con Brigitte Bardot⁵³ y las suecas⁵⁴. Era una calificación moral en la que participaba Desiderio Blanco peleando contra todas las viejas tradicionales y cucufatas. Gente en el fondo de muy buena voluntad, pero que no veía más allá de su cultura e ideas cristianas un poco primitivas» (Entrevista a Bullita: 1993, p. 79).

A fines de 1968, el cineclub de la Universidad Católica ofrecería sus últimas funciones. Aunque nunca contó con un local fijo⁵⁵, la motivación de los jóvenes programadores en construir un espacio autónomo de discusión cinematográfica fue el principal motor de su existencia. La aparición de la revista *Hablemos de cine*, que consumió la mayor parte de su tiempo; pero sobre todo el alejamiento progresivo de sus miembros respecto a dicha casa de estudios terminó por sellar su desaparición. En palabras de Bullita, la lucha interna de los miembros entre su formación cristiana y los deseos de liberación propios de su generación terminó por alejarlos definitivamente de la Universidad Católica⁵⁶. No obstante, el fin del cineclub significó el fortalecimiento de la revista, un foco de discusión cinematográfico que irrumpió el panorama contemplativo de la escritura de cine en el Perú.

⁵³ Actriz de origen francés considerada como un símbolo sexual en el cine europeo de mediados del siglo XX.

⁵⁴ Probablemente se refiera al cine de Ingmar Bergman caracterizado por su particular trato del tema religioso y especialmente de la figura divina.

⁵⁵ El último local del cineclub fue el Colegio Santa Úrsula (Entrevista a Guerra: 2018).

⁵⁶ Margarita Guerra relata la otra parte de la historia. Según la historiadora, la Universidad Católica se distanció del financiamiento del cineclub cuando progresivamente el cineclub fue copado mayoritariamente por estudiantes de la Universidad de San Marcos quienes, según ella, desvirtuaron el objetivo cultural del cineclub transitando hacia un cine politizado (Entrevista a Margarita Guerra: 2018).

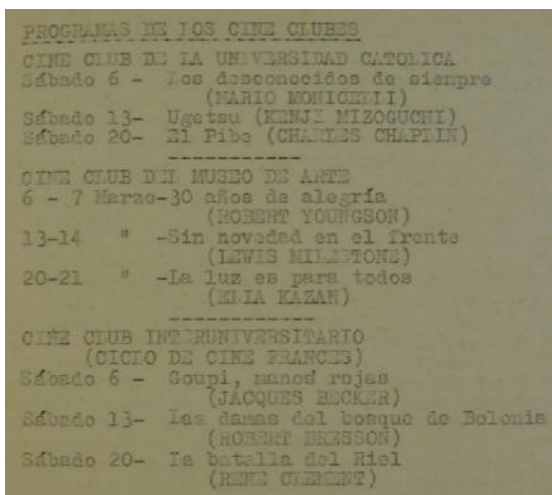


Imagen 5: Programación de cineclubes en Lima, primera semana de marzo de 1965. Nótese el título del famoso largometraje de Chaplin (*El pibe*, 1921) que ilustra el circuito de difusión de cintas entre Argentina, Uruguay y el Perú. *Hablemos de cine*, nº2, p. 27.

2.2. *Hablemos de cine* y la crítica de cine: Filias, fobias y demandas de una nueva forma de escribir cine en el Perú

Antes de la irrupción de la icónica revista *Hablemos de cine*, la crítica cinematográfica en el Perú estaba interesada en factores ajenos al largometraje. Constituida mayoritariamente por periodistas de espectáculos o presentadores televisivos, la crítica impresa tenía especial fijación en las estrellas extranjeras (mexicanas o estadounidenses); los acontecimientos en torno a los estrenos de filmes foráneos en Lima; entre otros elementos periféricos. Por ejemplo, Desiderio Blanco, el guía espiritual y cinematográfico de los jóvenes programadores del cineclub y futuros fundadores de la revista, tenía la siguiente impresión de dicho panorama: «La crítica era muy pobre, excepto la de Capasso⁵⁷, un italiano radicado en el Perú, que era más cultural, contenidista. Lo demás era crónica cinematográfica, no tenía ningún nivel. No había ninguna alusión a los mecanismos de expresión cinematográfica» (Entrevista a Blanco: 1993, p. 63).

Miembros de la *Asociación de Cronistas Radiales, Teatrales y Cinematográficos*⁵⁸, los críticos de cine más representativos de aquellos años eran, por ejemplo, los conocidos presentadores televisivos Pablo de Madalengoitia y José “Pepe” Ludmir. Madalengoitia alternaba junto con Juan Zegarra Russo y Rodolfo Ledgard Jiménez⁵⁹ una columna en el diario *La Crónica* en donde comentaban ocasionalmente de cine al estilo de su par Raúl

⁵⁷ Fiel a su estilo, Armando Robles Godoy no tenía la misma impresión que Blanco, pues consideraba que Capasso escribía «cada bobada» (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 171).

⁵⁸ Fundada en 1950 fue la iniciativa de Jorge Moral, “Pepe” Ludmir y Guido Monteverde.

⁵⁹ Otros que realizaron la labor de la crítica cinematográfica fueron: Juan Larco; José B. Adolph; Raúl Calle, Francois Guzmán Neira; entre otros.

Calle en *El Comercio*: Referencias al cine como entretenimiento. Por otro lado, algunos de los miembros fundadores del Cine Club de Lima también fungían de críticos cinematográficos en algunas publicaciones periódicas locales. Emilio Herman, por ejemplo, firmaba una columna en *La Prensa* junto a Mario Castro Arenas (Bedoya: 2009a, pp. 108-109).

No obstante, dejando de lado algunas intenciones esporádicas por discutir sobre apreciación cinematográfica en medios escritos, la mayoría de las publicaciones de la época podrían considerarse, como apunta Ricardo Bedoya, una extensión de la crónica de espectáculos (Bedoya: 2009a, p. 109). En ese sentido, la prensa prestó particular atención a dos acontecimientos que ilustran claramente las preocupaciones de la crítica cinematográfica escrita: El romance entre el actor estadounidense de westerns John Wayne y la actriz peruana Pilar Pallete y la participación de Yma Sumac⁶⁰ en largometrajes estadounidenses como *La leyenda del Inca* junto a Charlton Heston (Ibídem, p. 109).

En esta suerte de pseudo-crítica cinematográfica merecen una mención aparte escritores como Alfonso la Torre; Augusto Elmore y Alfonso Delboy, de quienes en esta investigación hemos referenciado sus interesantes apreciaciones sobre los largometrajes nacionales anteriormente reseñados. En la pre-historia del análisis cinematográfico, fue importante la creación de una especie de cinefilia en el Perú. En ese sentido, como bien apunta José Carlos Huayhuaca, esta aproximación periodística al cine cumplió, a pesar de sus intereses por «los chismes de estrellitas», «la función de contagiar cinefilia a toda una generación de lectores» (1989, p. 27).

Como bien ha podido observarse en el caso de Emilio Herman y el Cine Club de Lima, las relaciones entre la escritura cinematográfica y la participación en cineclubes no fue un hecho anecdótico. Cuando a inicios de la década de 1960, la presencia de Desiderio Blanco generó un impacto trascendental en los jóvenes programadores del Cine Club de la Universidad Católica lo hizo no solo en la “profesionalización” de la apreciación cinematográfica, sino sobre todo en la necesidad de polemizar con el *statu quo* de la cinefilia en el Perú. El propio Blanco consideraba que la reorganización del cineclub universitario constituía un punto de quiebre en el ambiente cinematográfico. El perfil de los filmes

⁶⁰ Yma Sumac no fue la única actriz de origen peruano en ser objeto de interés periodístico, además de ella también protagonizaron sendos reportajes las actrices Ofelia Grabowsky y Ofelia Montesco con incursiones en el cine argentino y mexicano respectivamente.

seleccionados aunado al carácter polémico de sus integrantes fueron el germen de la futura revista *Hablemos de cine* (Entrevista a Blanco: 1993, p. 62).

La actitud polemista de los jóvenes programadores fue un proceso paulatino que se inició con el distanciamiento de sus tutores iniciales, el sacerdote Gerardo Alarco y la historiadora Margarita Guerra, a quienes consideraban personajes sumamente conservadores. En ese sentido, la llegada de Desiderio Blanco les permitió, como se ha observado en líneas anteriores, la oportunidad de manifestar sus opiniones y deseos respecto a la organización del cineclub. No es un hecho menor que, al igual que Blanco, León Frías; Bullita y Rodríguez Larraín se hayan apartado del catolicismo como eje articulador de sus actitudes hacia el cine y la vida.

Así, el cineclub se convirtió para los jóvenes programadores en un terreno de disputa no solo de apreciación cinematográfica, sino sobre todo de diferencias generacionales. Juan Bullita recuerda cómo los debates al interior del cineclub detentaban esta fuerte presencia generacional y profesional en los intereses de los espectadores: «Estábamos por un lado los jóvenes que nos sentábamos adelante [...] por otro lado, estaban los viejitos que se sentaban atrás. [Algunos de ellos] hablaban de lo que les interesaba: las connotaciones psicológicas de la película, y nosotros queríamos hablar de cine: movimientos de cámara, puesta en escena, valoración de actores, del paisaje y del director» (Citado en Carbone: 1993, p. 81).

De esta forma, hablar de cine se convirtió, para los jóvenes programadores, en el caballo de batalla al interior del cineclub. Defendieron ante los “viejos” no solo su apreciación cinematográfica, influenciada por la revista *Cahiers du cinema*, sino también su visión del mundo. Bullita recuerda estas «apasionadas polémicas» de la siguiente manera: «Detestábamos que se tomara de pretexto a las películas para hablar de filosofía, de religión u otros temas. Entonces, peleábamos como colectivo juvenil, guerrillero y punk, contra el conjunto de intelectuales⁶¹ que pretendía hacernos razonar y cuestionar nuestro gusto» (Entrevista a Bullita : 1993, p. 77).

⁶¹ Bullita menciona la asistencia regular de profesores de las áreas de Letras y Filosofía de donde destaca especialmente la presencia de Gustavo Gutiérrez como un asiduo espectador. Siguiendo a Bullita, podría considerarse a Gutiérrez como un pionero en el uso del cine como un medio de reflexión teológica y social a través de su curso de Teología II. Resulta curioso observar el respeto que generaba en los jóvenes programadores la figura de Gutiérrez a quien considera un verdadero conocedor del cine, a pesar de las diferencias en interpretaciones y gustos (Citado en Carbone: 1993, pp. 76-77).

Es en este contexto, a mediados de la década de 1960, cuando los jóvenes programadores deciden emprender la creación de una revista de cine en donde exponer sus ideas ante un panorama de pasotismo de la crítica cinematográfica nacional⁶². Limitados por los escasos recursos económicos con los que contaban, León Frías y sus compañeros utilizarían sus propinas para adquirir un mimeógrafo con el objetivo de imprimir los primeros números de la revista. La historia detrás de las primeras impresiones de *Hablemos de cine*, una institución en la publicación cinematográfica nacional, resultan sintomáticas de las carencias materiales y las soluciones creativas que tuvieron que ingeniarse sus fundadores para lograr sacar adelante su ambicioso proyecto:

A fines de enero de 1965 [...] nos pusimos a buscar “una aguaja en un pajar”: un mimeógrafo barato en Lima. Recuerdo que ya estábamos aburridos, Chacho León quería tirar la esponja mientras buscábamos el mimeógrafo, pero yo soy terco [...] encontramos a un señor huancaíno, el maestro Cuenca, que tenía esta pequeña librería La Atlántida en la parte frontal de una de esas casonas tugurizadas de Lima. Al fondo tenía un mimeógrafo y daba servicios. Acepta, con muy buena voluntad, negocia el precio y nuestras propinas nos alcanzan para pagar el mimeografiado de *Hablemos de cine*. Gracias al entusiasmo de este señor logramos publicar los 20 primeros números (Entrevista a Bullita: 1993, pp. 74-75).

El primer número de la revista vio la luz la quincena de febrero de 1965. El comité editorial de la revista estaba conformado por los jóvenes programadores: Juan Bullita, Isaac León Frías, Federico de Cárdenas y Carlos Rodríguez Larraín y contó con la asesoría editorial de Desiderio Blanco⁶³ a quien le dedicarían el primer número como «maestro y amigo» (Citado en Carbone: 1993, p. 75). El ex sacerdote español recuerda dicha publicación como extensión de la experiencia *cineclubista* y la pasión de Bullita y sus amigos: «Soy animador del movimiento de *Hablemos de cine*. A mí me sorprendieron con la revista ya hecha. Ellos después de cada sesión del cine fórum escribían sus impresiones de la película y las contrastaban en las reuniones. Y un buen día, decidieron publicar esto. Y yo regresando de vacaciones de Pacasmayo encontré que el primer número me lo habían dedicado. Fue una sorpresa» (Entrevista a Blanco: 1993, p. 62).

⁶² *Hablemos de cine* es una de las tantas experiencias editoriales surgidas de cineclubes. Pueden citarse, por ejemplo, las siguientes: *Tiempos de cine* del Cine Club Núcleo (Buenos Aires); *Nuevo Film* del Cine Club del Uruguay (Montevideo); *Cine Foro* del Cine Club de Viña del Mar (Viña del Mar); entre otros (León Frías y de Cárdenas: 2017, p. 11).

⁶³ El sacerdote español se integraría al comité editorial de la revista en el segundo número. En una pequeña nota, dicha incorporación se informaba así: «Se incorpora en este número [...] el Padre Desiderio Blanco, que en todo momento nos apoyó y estimuló, para que *Hablemos de cine* fuera una realidad» (*Hablemos de cine*, n°2, p. 7).

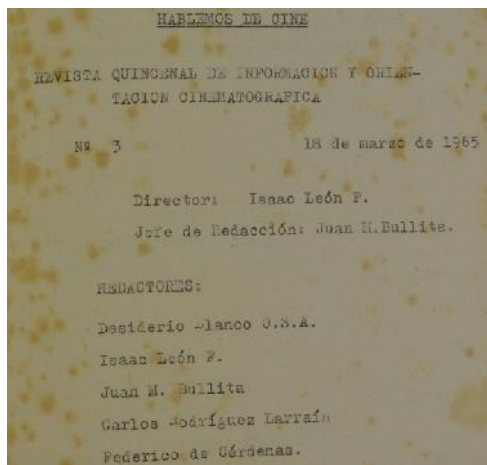


Imagen 6: Comité editorial de Hablemos de cine durante su primera etapa, 18 de marzo de 1965. *Hablemos de cine*, nº3, p. 2.

En términos editoriales y de contenido, *Hablemos de cine* se inspiró en la influyente revista francesa *Cahiers du cinema*⁶⁴ de quienes los jóvenes cinéfilos se consideraban «como hijos». De la publicación fundada por el crítico de cine francés André Bazin en abril de 1951 tomaron la reivindicación del cine norteamericano y la predilección por el tratamiento cinematográfico “objetivo”⁶⁵. En ese sentido, mantuvieron especial preferencia hacia el cine de autor por sobre una posible influencia del guion o de la edición cinematográficas. Bullita lo expresa de la siguiente manera: «Vamos a atenernos a la “política de autores”, que es el ver las películas en función del realizador y no de la importancia del tema, del guionista, de los elementos de la decoración o de la fotografía» (Citado en Carbone: 1993, p. 80).

La intervención de elementos ajenos a la puesta en escena era; por lo tanto, considerado “pernicioso” en un cine que deslumbraba a los miembros de la revista. Aunque reconocían «una visión esquemática» en dicha interpretación, lo cierto es que el debate sobre «la cultura del cine» no era menor, pues consideraban la labor de la revista como una cruzada contra «esas malas hierbas». Por ejemplo, en 1965, el año del nacimiento de la revista, Bullita recuerda «una polémica muy brava con Gustavo Gutiérrez⁶⁶ sobre *Iván el terrible* y

⁶⁴ Al igual que la publicación peruana, *Cahiers du cinema* atravesó por diversas etapas en las que varió no solo la línea editorial sino la propuesta cinematográfica de sus integrantes.

⁶⁵ Se utiliza la denominación de “objetivo” como concepto que privilegia los filmes de autor que no pretenden desvirtuar la realidad a través de la puesta de escena o la edición.

⁶⁶ A diferencia de otras autoridades o profesores universitarios, la opinión de Bullita respecto a Gutiérrez es más que positiva, pues lo considera no solo un maestro sino un verdadero conocedor de cine (Entrevista a Bullita: 1993, pp. 76-77).

*Alejandro Nevski*⁶⁷» en el interior del cine club donde el promotor de la Teología de la Liberación defendía las películas «y [ellos] atacándolas» (Ibídem, p. 77).

Respecto a la edición e impresión de la revista, los miembros sortearon las carencias materiales y económicas con creatividad y solidaridad generacional. Recuerdan, por ejemplo, como se amanecían imprimiendo los ejemplares en el taller del señor Cuenca en el centro de Lima. Para el apartado de diseño, Bullita pidió ayuda a un primo suyo que, en palabras del joven crítico, le diseñó «huachafisimamente» las primeras carátulas⁶⁸. Listas las primeras ediciones, los lectores iniciales de la revista⁶⁹ serían otros jóvenes aficionados al cine como ellos:

[Los primeros lectores fueron] los amigos de Federico de Cárdenas entre broma y broma ya la compraban. Él era amigo de gente de nota en la Católica: Santiago Pedraglio, los dos Zolezzi –Armando, el economista y Lorenzo; otro que me compraba siempre la revista y sigue siendo un aficionado al cine es Salomón Lerner, también algunos lingüistas jóvenes, Rivarola, algunas veces. Había pues un cierto interés por el cine logrado (Entrevista a Bullita: 1993, p. 82).

Si bien la existencia de un número de devotos lectores entre los jóvenes de su generación no era nada despreciable, los redactores eran conscientes que la supervivencia de la revista estaba condicionada por la necesidad de generar un público cautivo de lectores entre los asistentes a los cineclubes capitalinos. En una editorial del segundo número de la revista, el 1 de marzo de 1965, los redactores de la revista llamaban al lector a ejercer una apreciación crítica de la revista que tenía entre sus manos, pues, así como «una película es para verse, una revista es para leerse» (*Hablemos de cine*, n°2, p. 4). De esta forma, a través de esta analogía, la revista establecía que sus lectores pertenecían a esa pequeña elite local de conocedores del fenómeno cinematográfico.

La intención de generar un vínculo entre los redactores y los potenciales lectores de la revista puede rastrearse a lo largo de los primeros números de *Hablemos de cine* en donde León Frías y sus compañeros intentaban definir el perfil cinematográfico de su publicación. En ese sentido, el ensayo que abre dicho número intenta discernir sobre las posibles diferencias entre el denominado “cine artístico” y el “cine comercial”. Al igual que la

⁶⁷ Bullita se refiere a los dos largometrajes del afamado director soviético Sergei Eisenstein de quien afirmaba no ser de su agrado.

⁶⁸ Otro ilustrador amateur en los primeros números de la revista fue el periodista de origen español José María Salcedo (Citado en Carbone: 1993, p. 75).

⁶⁹ Inicialmente, los primeros lugares de venta eran a las salidas de las funciones del Cineclub de la Universidad Católica (sábados); Cineclub del Museo Arte (sábados y domingos); librerías *La Atlántida* y *Las Hijas de San Pablo*.

reorganización del Cine Club de la Universidad Católica, los jóvenes editores mantenían una postura relativamente polémica al afirmar sin matices que los prejuicios en contra del “cine comercial” eran solo eso: prejuicios. En una clara defensa al cine norteamericano, los redactores dejaban claro su acercamiento al mal denominado “cine comercial”: «Esta visión puramente superficial y que se queda en lo anecdótico y en lo externo de estos films, que es lo menos importante que hay en toda película, no ha reparado muchas veces en la enorme riqueza que se escondía detrás de las apariencias de estos films “comerciales”» (*Hablemos de cine*, n°2, p. 5). A fin de cuentas, como sostiene León Frías, existían solo «buenas películas y malas películas». Dicha afirmación, más allá de los matices, sirve para ilustrar la línea editorial de la revista y su aproximación al fenómeno cinematográfico internacional, pero sobre todo nacional.



Imagen 7: Una muestra más del compromiso generacional de los miembros de la revista puede observarse en esta portada de enero de 1966 en donde aparecen los Beatles. Bullita la destacaba principalmente por ser «una de las más libertarias». Imagen extraída de Middents. *Writing national cinema*, p. 61.

La irrupción de *Hablemos de cine* en el páramo que significaba la crítica cinematográfica nacional de aquel entonces no solo fue destacada años después por sus integrantes o estudiosos de la historia del cine nacional. En 1965, durante los primeros números de la revista, los redactores eran conscientes no solo de la aparición de la publicación como una extensión de la experiencia *cineclubista*, sino sobre todo de la presencia de *Hablemos* ... como un reflejo de un posible renacimiento del cine peruano. En la editorial del tercer número de la revista, el 18 de marzo de 1965, afirmaban lo siguiente:

Es palpable que el cine en el Perú está naciendo por estos días [...] Anteriormente se había hecho cine en el Perú, pero por falta de continuidad, ese cine peruano

queda aislado y pasa a ser como la pre-historia de nuestro naciente cine. “Hablemos de cine”, como revista especializada, no es sino otro síntoma de esta toma de conciencia del fenómeno cinematográfico que acontece en nuestra patria; es esta una razón más para que nuestra revista se sienta solidaria con el joven cine nacional. Desde este tercer número saludamos pues al cine peruano y hacemos los votos más fervientes para que nuestro cine sea digno de tal nombre [...] “Hablemos de cine” hace la formal promesa de preocuparse constantemente de la producción nacional de películas, lo que no quiere decir que siempre encontrarán alabanza cuando se trate de comentar películas peruanas. Entendemos que es nuestra obligación al ser exigentes con el cine que se haga en el Perú (*Hablemos de cine*, n°3, p. 3).

Continuaba el editorial afirmando ese espíritu polémico que permitió el nacimiento de la revista y que no sería la excepción a la hora de reseñar las escasas producciones nacionales:

“Hablemos de cine” hace la formal promesa de preocuparse constantemente de la producción nacional de películas, lo que no quiere decir que siempre encontrarán alabanza cuando se trate de comentar películas peruanas. Entendemos que es nuestra obligación al ser exigentes con el cine que se haga en el Perú [...] Vemos los defectos [del cine peruano] muy claramente porque nos afectan directamente; de allí que a menudo seamos sumamente duros en juzgar los resultados, aun cuando seamos los primeros en valorar y alentar positivamente los esfuerzos por hacer crecer el incipiente cine nacional (*Hablemos de cine*, n°3, p. 3).

«El incipiente cine nacional», la frase que será utilizada recurrentemente por los redactores de la revista, grafica acertadamente el desértico panorama fílmico de las producciones nacionales desde la extinción de Amauta Films y que, a mediados de la década de 1960, parecía revitalizarse en el auge de las coproducciones, el surgimiento de la denominada Escuela del Cusco y la irrupción creativa de Robles Godoy y su cine personal. No obstante, los miembros de la revista se toparon ante un problema de difícil resolución inmediata. Como bien habían apuntado en el editorial al tercer número de la revista, «la pre-historia de nuestro naciente cine» no solo había sido irregular, sino además no había dejado un legado concreto en cuanto a lo que podría concebirse como un “cine nacional”. En ese sentido, las producciones que, en un primer momento, recibieron con entusiasmo no podrían ser contrastados con un canon cinematográfico específico.

¿Qué es el cine peruano? O, mejor dicho: ¿Qué debería ser el cine peruano?, constituyó el eje articulador de las demandas de los miembros de *Hablemos de cine* respecto a la cinematografía nacional. Ante una herencia prácticamente inexistente, el panorama del cine peruano que se desarrolló durante los años del nacimiento de la revista fue interpretado en términos abstractos y, porque no, idealistas y modelados por los intereses, gustos y fobias de los jóvenes redactores de la revista (Middents: 2009, p. 67). Por otro lado, paralelamente a la configuración *identitaria* de la revista, la llegada de los militares encabezados por Juan

Velasco Alvarado también influyó en las percepciones e interpretaciones de los miembros a la hora de reseñar los largometrajes nacionales. A partir de estos elementos, las producciones nacionales, anteriormente referencias en este mismo capítulo, serían reseñadas en ese intento de construcción industrial y cultural que fue el sueño de hacer un “verdadero” cine nacional.

La crítica a “Intimidad en los parques” o una defensa del «incipiente cine nacional»

Una de las primeras películas nacionales en ser reseñadas por la revista fue la coproducción peruano-argentina *Intimidad en los parques*⁷⁰ dirigida por el cineasta argentino Manuel Antín y estrenada en marzo de 1965. El largometraje fue protagonizado por la actriz argentina Dora Baret; el actor español Francisco Rabal y el peruano Ricardo Blume y narraba una particular historia de amor entre estos tres protagonistas que tenía como una de sus locaciones Machu Picchu. El filme fue recibido con cierta frialdad por la prensa local. Por ejemplo, Alfonso Delboy, crítico de cine en el diario *La Prensa*, tachó el largometraje de «sumamente confuso y desdichadamente abstracto», señalando que veía difícil «que el espectador entienda lo que está ocurriendo» (Delboy citado en Bedoya: 1997a, p. 167).

A diferencia de la crítica de Delboy que se centraba en aspectos narrativos, los redactores de *Hablemos de cine* despedazaron el largometraje en una especie de cruzada en defensa del, como ellos mismos etiquetaban, «incipiente cine nacional». En una crítica publicada en el tercer número de la revista señalaban lo siguiente:

[*Intimidad en los parques*] es una película definitivamente mala ... que hasta dudamos en llamar cine. Doloroso es tener que afrontar una película que se realiza gracias al generoso esfuerzo de capital nacional, y de cuyos resultados no nos queda más remedio que concluir que esto es una estafa al Perú y a su naciente cine. El señor Antín, aparentemente director de cierto prestigio en su patria, ha hecho una película que, de peruana, a no ser por la actuación de Ricardo Blume y sus paisajes, no tiene nada [...] Ni por un instante el paisaje peruano se identifica con el mundo del film y, gracias a Dios, **esta es una razón más para que afirmemos que esta película nada tiene de nacional**⁷¹(León Frías et. al: 1965, n°3, pp. 41-43 citado en León Frías y Cárdenas: 2017, p. 165).

⁷⁰ Hay una copia del largometraje disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=tYLS5YXguN8>

⁷¹ Las negritas son nuestras.

Proseguía la ácida reseña, destacando la misión de *Hablemos ...* en su intento por defender el cine nacional desde la crítica cinematográfica. En una especie de espíritu de cuerpo⁷², los redactores de la revista firmaron la reseña que, además de identificar sus innumerables errores, apuntaba claramente a su director como un elemento pernicioso en la construcción de un cine nacional (Middents: 2009, pp. 82-83). Etiquetado como «un turista que funge de cineasta», Antín representaba todo lo que los redactores no deseaban que fuese el cine peruano: Artificioso, superficial y desconectado de la realidad nacional:

El señor Antín aprovechó la oportunidad de venir a un país que recién comenzaba su producción nacional de películas para, de esa forma, hacer un experimento a lo que saliera, sin importarle los resultados ya que, seguramente pensaba, aquí no sabemos ver cine y con cualquier absurdo se nos engatusaba. Se equivocó el señor Antín, **en el Perú, gracias a Dios, hay muchos que saben ver cine, y de allí que la película sea desde ya un fracaso económico**⁷³⁷⁴, que desgraciadamente, solo va en perjuicio de peruanos que arriesgaron su dinero con inversión patriótica, mientras que Antín en Argentina vive tranquilamente y con la conciencia “limpia de culpa” (León Frías et. al: 1965, 3, pp. 41-43 citado en León Frías y Cárdenas: 2017, p. 165).

Mencionar la nacionalidad del cineasta aunado a términos como «estafa al Perú»; «cine nacional» o «nuestra patria» reflejan este tono de defensa nacionalista del cine como medio expresivo que realizaron los redactores de la revista. En el editorial que antecedió a la reseña del largometraje, los jóvenes críticos mostraron su preocupación que *Intimidad en los parques* fuese elegida como representante peruana en el Festival de Cannes. Señalaban, entre otros puntos, que «era esencial para la salud de nuestro cine el que no se de en el exterior, y menos en tan importante festival, una idea equivocada de lo que aspira a ser el cine peruano» (*Hablemos de cine*, n°3, pp. 4-5).

Inclusive, y a pesar de su distanciamiento manifiesto del catolicismo, los jóvenes redactores asociaron lo nacional a lo tradicional en donde también evidentemente se incluía lo religioso. Anotaron, en ese sentido, una advertencia a sus lectores connacionales: «Solo le pedimos a todos los lectores que vean cómo se aprovecha lo típico del Perú (¡hasta una

⁷² Como bien ha anotado Middents, la crítica a *Intimidad en los parques* es una clara declaración de intenciones en la historia inicial de la revista. A diferencia de otras reseñas, la crítica a la coproducción fue firmada por todos sus miembros.

⁷³ Las negritas son nuestras.

⁷⁴ Ricardo Bedoya anota lo siguiente respecto a la negativa recepción popular del largometraje: «El primer día de exhibición se registraron algunas reacciones agresivas de los espectadores del cine Saénz Peña del Callao, que causaron desordenes y lograron la devolución de su dinero» (Bedoya: 1997a, p. 168)

procesión! que es tradicionalmente signo de fe religiosa⁷⁵) para burlarse del espectador y del capital que avaló este raro ejemplar de “cine difícil”» (León Frías et. al: 1965, 3, pp. 41-43 citado en León Frías y Cárdenas: 2017, p. 166). Luego de desmenuzar los numerosos desaciertos del filme, finalizaban su reseña realizando un llamamiento a los peruanos interesados en hacer cine: «A los capitales peruanos que impulsan el cine nacional un consejo: **para que el cine sea verdaderamente peruano es indispensable que sea hecho por peruanos**⁷⁶, que, por lo menos, tendrán más respeto por nuestras tradiciones y costumbres» (Ibídem, p. 166).

Esta cruzada contra la presencia de lo foráneo en la realización de largometrajes nacionales se extendió a otra de las fórmulas clásicas del cine peruano de aquellos años: las producciones realizadas con capital peruano pero dirigidas por cineastas extranjeros. A diferencia de las coproducciones, que fueron relativamente más diversas tanto en temática como en géneros, las producciones dirigidas por directores extranjeros utilizaron de forma recurrente los éxitos televisivos, así como sus protagonistas principales. Un ejemplo de dicho formato fueron las películas dirigidas por el argentino Óscar Kantor como *El embajador y yo* (1966) o *Nemesio* (1969). Por un lado, del primer largometraje estelarizado por Kiko Ledgard los redactores apuntaron los mismos pasivos que le señalaron a la película de Manuel Antín: superficialidad y poca valoración del espectador local a quien – en palabras de los redactores- consideraban «subnormal» (*Hablemos de cine*, n° 41, p. 4 citado en Middents: 2017, p. 90).

Sobre *Nemesio*, por otro lado, la crítica de la revista, al igual que en el caso de *Intimidad en los parques*, excedió lo cinematográfico y apuntó a Kantor como un personaje negativo en la construcción de un cine nacional. Destacaban, por ejemplo, cómo la representación del protagonista principal, un *cholo* gracioso y ocurrente, resultaba una burda caricatura de las condiciones por las que atravesaba el indio peruano. En una coyuntura de fervor nacionalista como fue la primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, señalar que «si el cine peruano iba a tomar a Nemesio como modelo, era mejor que no existiese un cine hecho en el Perú» (*Hablemos de cine*, n° 41, p. 4 citado en Middents:

⁷⁵ León Frías hace una declaración respecto a la herencia religiosa en su formación: «Aun cuando nos declaráramos agnósticos desde la aparición de la revista, nuestro pasado católico se percibía en algunas referencias» (León Frías: 2016, p. 22).

⁷⁶ Las negritas son nuestras.

2017, pp. 90-91), reflejaba claramente un innegable punto de contacto con el sector más radical de la jerarquía militar (Middents: 2017, pp. 90-91).

Aunque la crítica mordaz de la revista estaba más en sintonía con la defensa de un cine nacional que aportase a la reflexión social desde su potencialidad como medio de comunicación, lo cierto es que cineastas como Kantor observaron en la crítica un ataque hasta cierto punto xenófobo. Kantor, que reconocía que «los de *Hablemos de cine* le daban palos totalmente entendibles porque son críticos», reflexionó tiempo después sobre este enfrentamiento en clave ideológica, generacional y cinematográfica que excedió al contendiente pues involucró inclusive al futuro cineasta Francisco Lombardi:

[...] Pensaban posiblemente en la película de arte, la gran película que el cine peruano necesitaba y no entendían que el cine es un complejo de elementos que entran en juego, donde la industria es uno de estos que no se puede desconocer y que a veces no va pegado con el arte. Yo tenía en aquel momento que mantener a mi familia, a mis hijos, a mi mujer, algo que mucho de los chicos de *Hablemos de cine* no hacían porque pertenecían a la burguesía, no tuvieron que lidiar para conseguir el pan de cada día. Recuerdo que Francisco Lombardi que era alumno mío en aquel momento, sacó una crítica virulenta en *Correo*. Una crítica que era válida si lo que criticaba fuese la obra. Pero ahí atacó a la persona y dijo «por qué estos argentinos no se van de este país» esto me tocó a mí muchísimo porque era injustificado, era algo más que chauvinismo (Entrevista a Kantor: 1993, pp. 155-156).

La crítica a “Ganarás el pan”: Diálogo y polémica con el “primer” cineasta peruano, Armando Robles Godoy

Estrenada el 6 de julio de 1965, *Ganarás el pan*, la ópera prima de Armando Robles Godoy, fue recibida con relativo entusiasmo por parte de la crítica cinematográfica nacional. Apuntaron que, más allá de sus falencias, el largometraje constituía un verdadero esfuerzo por hacer cine en el Perú. Aunque esta percepción fue también compartida por los redactores de la revista *Hablemos de cine*, el acercamiento al autor y a su obra no estuvo exento de roces. Todo ello presente en una reseña con claras intenciones de reflexionar sobre las posibilidades concretas del cine peruano. Meses antes, en abril de 1965, *Hablemos ...* había publicado una extensa entrevista al cineasta en donde se discutía sobre los orígenes del filme, la formación del cineasta, las condiciones del cine peruano, entre otros aspectos. Sobre el argumento del largometraje, Robles Godoy señalaba lo siguiente:

La trama es muy sencilla, relacionada con el tema, recorre el Perú vinculado a la realidad que quiere mostrar. El personaje es un niño-bien, como hay tantos en nuestro medio. Se ha ido a Europa en plan de "dolce vita", ha vivido allí varios años y regresa a heredar para irse de nuevo. Sus choques, sus fracasos ante una realidad

que va -descubriendo por las especiales condiciones que le impone la herencia (*Hablemos de cine*, n°4, p. 10).

Como se observa en la respuesta de Robles Godoy, la relación entre el protagonista y la realidad nacional era el eje central del largometraje. Las condiciones sociales, ambientales y económicas del país, en ese sentido, estaban supeditadas a los intereses literarios del cineasta. Un aspecto que, como apuntarían reiteradamente los críticos de la revista, lo alejaban teóricamente del documental, en un primer momento, pretendido. La polémica con Robles Godoy, iniciada con dicha reseña, no solo abordó aspectos teóricos, sino sobre todo posturas acerca de lo que era el cine nacional y cuáles deberían ser sus principales manifestaciones.

«Aceptar el reto de defender una mala película no es agradable, pero en este caso, indispensable» (*Hablemos de cine*, n°11, p. 37 citado en León Frías et. al.: 2017, p. 61) así iniciaba Juan Bullita la reseña al largometraje de Robles Godoy. La frase, aunque lapidaria, estaba en sintonía con uno de los preceptos fundacionales expuestos en las editoriales de los primeros números de la revista: Destacar el esfuerzo de hacer cine peruano sin que esto significase ser complacientes con los resultados. En esa línea, Bullita no solo calificó con “0” puntos el largometraje («el 0 de mala se imponía sin vacilación»), sino concluía que el largometraje «como totalidad fílmica es un rotundo fracaso justamente porque no hay ese descubrimiento del trabajo en el Perú por intermedio del personaje vínculo» (Ibíd., p. 61).

El amor por el cine estadounidense y el anhelo por desarrollar un cine nacional estuvieron presentes como claros cuestionamientos al largometraje y fundamentaron su baja calificación. Por un lado, respecto a la clara predilección por el cine estadounidense, Bullita le señaló a Robles no solo su incompreensión teórica sobre el género documental, sino sobre todo el aparente desconocimiento de los “maestros del cine”, referentes de un cine claro y traslúcido: «una de las virtudes fundamentales es que hay que ser directos, lineales: sino allí están los clásicos del cine para demostrarlo⁷⁷ (Hawks, Ford, Renoir, etc⁷⁸.)» (*Hablemos de cine*, n°11, p.37 citado en León Frías et. al.: 2017, p. 61).

⁷⁷ Bullita, en su intento por demostrar a Robles Godoy y a los detractores del cine norteamericano, las potencialidades del cine estadounidense fue un paso más allá y recordó de la entrevista de abril de 1965 las respuestas del cineasta respecto a sus influencias: «dijo que admitía la influencia de Flaherty y lo único que he tenido oportunidad de ver de este maestro del documental es *Louisiana Story*, que es muy simple y directa» (*Hablemos de cine*, n°11, p. 37 citado en León Frías et. al.: 2017, p. 61).

⁷⁸ Se refiere a Howard Hawks, John Ford y Jean Renoir.

Por otro lado, Bullita cuestionó la preferencia del cineasta por lo literario en desmedro del registro social propio del documental. Esta razón, apuntaba Bullita, no solo se debía al desconocimiento de Robles Godoy del género documental y del cine estadounidense, sino además estaba estrechamente vinculado con una de las características indelebles del “estilo Robles Godoy”: Lo narrativo al servicio del universo onírico y literario. El crítico lo manifestaba de la siguiente manera:

La presentación del paisaje peruano [...] está en general dentro de una extraña frialdad de tono. Algunos planos presentan adecuadamente la realidad del esfuerzo humano [...] En general, se nota esa frialdad aun en los mejores momentos de la película, y puede ser el resultado de una labor demasiado cerebral de parte del director que se muestra muy preocupado de adecuar determinadas imágenes a un guion prestablecido (*Hablemos de cine*, n°11, p.37 citado en León Frías et. al.: 2017, p. 61).

Proseguía Bullita lamentándose de la oportunidad perdida que constituía *Ganarás el pan* de afirmarse como la piedra angular del «naciente cine peruano»:

Algunos lugares presentados han sido desperdiciados por el afán desmedido de inventarle sentido literario, irónico o de cualquier otra categoría a la realidad: el ejemplo más claro es la presentación de Machu Picchu que pierde interés en este caso concreto (¡Hubiera podido ser el inicio genial a un documental sobre el trabajo del peruano!) (Ibídem, p. 63)

El crítico que manifestaba haber ido «con ese entusiasmo particular de ser peruano con vocación a director» convocaba a «todo aquel que realmente se crea con el derecho de llamarse aficionado al cine vaya a verla» (Ibídem, p. 64). Finalizaba Bullita su reseña alentando a Robles Godoy a continuar en el duro camino de hacer cine en el Perú e identificando al largometraje, a pesar de sus defectos, como una efectiva cinta peruana: «Por lo menos está película **tiene el derecho a presentarse como verdaderamente nacional**⁷⁹, cosa que no tienen todas las películas rodadas en el Perú» (2017, p. 64).

La crítica a Jarawi: ¿Estaba en el cine de temática campesina el “verdadero” cine nacional?

Como se ha reseñado en el capítulo anterior, el segundo -y último- largometraje de la denominada Escuela del Cusco, “Jarawi”, no fue bien recibido por la crítica local que expuso, entre otras razones, sus deficiencias técnicas y narrativas. Por ejemplo, en una reseña publicada en el semanario *Oíga*, el 20 de mayo de 1966, señalaron de “Jarawi” que su «fotografía es mediocre, los diálogos infames [y] que no existe guion que pueda

⁷⁹ Las negritas son nuestras.

considerarse como tal» (Bedoya: 1997a, p. 171). Siguiendo esta línea, *Hablemos de cine* también publicó una reseña del largometraje, en su edición n°26-27, en donde, además de analizar detalladamente el filme, trataban de enmarcar a “Jarawi” dentro del intento por desarrollar una cinematografía nacional en los sesenta. Escrita por Juan M. Bullita, la crítica iniciaba manifestando las indudables conexiones entre “Jarawi” y su predecesora, “Kukuli”. Lamentablemente, según el crítico, esta continuidad no significaba una mejoría narrativa o técnica, sino todo lo contrario, pues “Jarawi” evidenciaba «mayores e indisimulables deficiencias». Así, en ese «intento de hacer un filme más complejo, más narrativo, más adulto», el segundo largometraje de la Escuela del Cusco terminó paradójicamente reforzando ese sello «profundamente ingenuo o confuso» de su primer largometraje. Aunque Bullita reconocía en “Jarawi”, «un intento interesante de hacer cine popular», sus innumerables falencias técnicas y narrativas terminarían por alejar al «espectador común y corriente [que] no saldrá del cine ampliamente satisfecho» con el filme (*Hablemos de cine*, n°26-27, pp. 52-54 citado en León Frías y Cárdenas: 2017, pp. 129-130).

No obstante, había algo que a Bullita le preocupaba más que las falencias específicas de “Jarawi”: Las posibilidades concretas de hacer efectivamente un cine nacional. En ese sentido, el segundo largometraje de la Escuela del Cusco parecía confirmar sus peores pronósticos. Por ejemplo, en términos técnicos, “Jarawi” estaba no solo «muy lejos de ser un producto técnicamente decoroso», sino que «ni siquiera [alcanzaba] un nivel de cine amateur». Estas falencias manifestaban, según Bullita, una conclusión desoladora: «Si nuestro cine no alcanza un nivel técnico mínimamente decoroso no podemos soñar con el florecimiento de grandes talentos ni con la producción de buenas y dignas películas». Para Bullita, una solución a esta impericia técnica era la opción del documental como laboratorio de experimentación. Sus exiguas exigencias presupuestarias y la posibilidad del registro etnográfico hacían del documental la oportunidad «indispensable» de adiestramiento para los futuros cineastas nacionales. Finalizaba Bullita su reseña señalando que, a pesar de sus carencias, un filme como “Jarawi” era digno de elogio. En una cinematografía como la peruana en donde «las condiciones en las que han trabajado Villanueva y Nishiyama» eran moneda corriente, la labor de los miembros de la Escuela del Cusco era «verdaderamente heroica» y constituía «una labor de pioneros que merece aliento» (1966, p.54 citado en 2017, p. 131).

Hablemos de cine y el cine peruano: Diagnóstico, problema y posibilidad

Un año después del surgimiento de la revista, los redactores no cesaron en su empeño de debatir acerca de las posibilidades que podría tener el desarrollo de un cine nacional. Aunque no fue una sección constante (debido al irregular y esporádico estreno de cintas peruanas), la presencia de un apartado en los números de la revista titulado “Cine Nacional” refleja esta honesta preocupación por la industria cinematográfica peruana. En junio y julio de 1966, n° 26 y n°27 respectivamente, *Hablemos de cine* realizó una encuesta de opinión acerca de la «realidad del cine nacional». La encuesta, probablemente pionera en los debates cinematográficos⁸⁰, convocó a críticos, periodistas, realizadores e inclusive lectores en un intento por generar un espacio de reflexión sobre las condiciones del «naciente cine peruano». Más allá de conocer las respuestas, asociadas a personajes que no están estrechamente vinculados con la generación de críticos o cineastas aquí analizados, lo interesante de dicha encuesta es no solo el planteamiento de las preguntas, sino sobre todo por el empeño de los jóvenes redactores por construir un cine nacional:

Como hemos venido anunciando, iniciamos a continuación una investigación sobre la realidad del cine nacional en la opinión de quienes, de una u otra forma, están vinculados al movimiento cinematográfico nacional.

[...]

Reiteramos la independencia de la revista en cuanto a opiniones y juicios de los encuestados.

Pero no queremos que la encuesta se limite a pequeño número. Invitamos a todos los lectores a responder las preguntas de la encuesta y enviarlas a la dirección de la revista. Les quedaremos infinitamente agradecidos. Que sea por el bien de nuestro cine nacional.

LA REDACCION

- I.
 - a) ¿Cómo ve Ud. la situación actual del cine nacional?
 - b) ¿Qué opina, concretamente, de las películas nacionales realizadas hasta la fecha?
- II.
 - a) ¿Cuáles serían los medios más efectivos para alentar e impulsar en el futuro la realización de películas nacionales?
 - b) ¿Qué rol le corresponde al Estado en el desarrollo del cine nacional?
- III. ¿En qué temas, según Ud., debe centrarse el interés de los realizadores nacionales?
- IV. ¿Cuál sería, a su entender, el mejor método para formar a corto plazo los técnicos que urgentemente requiere el cine nacional?

⁸⁰ A fines de los setenta y como balance de la experiencia de la ley de cine, se desarrollaron diversos coloquios en los que se discutía sobre el cine nacional.

- V. ¿Cuál deber ser el aporte de la crítica al cine nacional?
 VI. ¿Qué medios considera como los más efectivos para promover la distribución y exhibición de nuestros films en el extranjero?

(*Hablemos de cine*, n°26 y n°27, pp. 41-42)

Algunas respuestas a las preguntas anteriormente planteadas serían respondidas once números después de la encuesta, en donde la revista planteó cómo podría desarrollarse un largometraje “verdaderamente” nacional que incluyese a realizadores y técnicos peruanos, así como una temática que articule de manera efectiva la problemática y las tradiciones locales. En un reportaje titulado *Crónica de rodaje: 1.000.000 de ojos (Hombres de lago)* escrito por Bullita y publicado a fines de 1967 (n°38)⁸¹, la revista propone un modelo de producción en sintonía con las condiciones económicas y técnicas propias de la cinematografía nacional. Bullita emocionado desde una locación descrita en sus palabras como un «paisaje típicamente westeriano que nace y muere en el lago» realiza una apología por un nuevo cine nacional que entrelaza su amor por el cine estadounidense con una ilusión por radiografiar el «territorio patrio»:

Después de haber viajado y filmado, dentro de una sola región de un departamento peruano, bien se puede afirmar que no necesita nuestro cine de estudios cinematográficos con sets o escenarios cuyo costo es fabuloso. La caótica y exuberante geografía del país constituye el decorado natural más generoso y rico en variedad de ambientes que podemos imaginar. La cinematografía peruana, aprovechando técnicas cada día más perfeccionadas de rodaje, tiene que potenciar su calidad externa, en los atractivos que el paisaje peruano ofrece con una generosidad inaudita. Un mundo telúrico que estremecería de contento a los grandes primitivos del cine yankee (Walsh, Ford, Vidor) se ofrece, aun inviolado, a las cámaras del mundo; seamos nosotros, preferentemente, los primeros en revelar la naturaleza física del territorio patrio. El lema ideal del cine nacional tendría que ser: el Perú como decorado (*Hablemos de cine*. N° 38, p. 7).

Además de la propuesta de tener al territorio peruano como telón de fondo del «naciente cine nacional», Bullita reivindicaba el documental como la escuela –inexistente en aquellos años- de la formación de los futuros cineastas. Esta sugerencia, entrelazada con la característica predilección de los miembros de la revista por el cine estadounidense, planteaba que, debido a las características del género documental, podrían aproximarse a

⁸¹ En aproximadamente 10 páginas, Juan Bullita realiza un apasionado reportaje sobre un rodaje en el interior del país. A diferencia de los otros miembros de la revista, Bullita siempre mantuvo una debilidad por incursionar en la dirección cinematográfica. Esto se refleja no solo en los apuntes técnicos, sino sobre todo en el tenor “idealizado”, que el propio autor reconoce, de la crónica.

una realidad probablemente, para algunos cineastas, desconocida. Bullita lo explicaba de la siguiente manera:

Es el cine documental el que, sobre todo en su aspecto de cine-directo o encuesta, y cuya la funcionalidad máxima que este aspecto supone, una escuela ideal para cualquier cineasta. El Perú, volvemos a insistir, debe dar documentalistas como paso previo a proyectos de realización más complejos o ambiciosos en el campo de la elaboración argumental [...] Este cine disciplinará a nuestros cineastas; los confrontará con una realidad fascinante en su complejidad; les permitirá ensayar en la dirección de elementos nativos que tienen que ser vehículos básicos, más tarde, de un cine argumentado (*Hablemos de cine*. N° 38, p. 15).

Bullita finalizaba su crónica llamando a los cineastas a realizar un cine verista, una auténtica fotografía de la realidad nacional: «En un cine nuevo como el nuestro, necesariamente ligado a la realidad, hay que evitar detalles de inverosimilitud, externos, por cierto, que contribuyen a falsear las premisas de **un cine, que creo, todos queremos auténtico**⁸²» (Ibídem, p.15).



Imagen 8: Fotografías obtenidas por Bullita y publicados en la revista. Destaca el sugerente título de la serie: “Rostro e imagen de un auténtico cine peruano”. *Hablemos de cine*, n°38, p. 10.

A pesar de su lucha por mantener su independencia editorial, los jóvenes redactores reconocían la importancia de detentar una figura de autoridad intelectual entre los miembros de la revista. A fines de 1967, Desiderio Blanco, el guía espiritual del grupo, había dejado de participar regularmente tanto en las actividades del cineclub como en la redacción de artículos para la revista. Este alejamiento, originado por las nuevas funciones de Blanco como director del Colegio Santa Rosa de Chosica, había dejado desamparado a los programadores en los debates al interior del cineclub con intelectuales de mayor edad y formación académica. Es en este contexto donde surge la figura del poeta Pablo Guevara,

⁸² Las negritas son nuestras.

asistente regular a las funciones del cineclub, como un nuevo referente cinematográfico e ideológico. Guevara, uno de los representantes más conocidos de la generación del cincuenta, es recordado de la siguiente manera:

Él va a ampliar y completar lo que siempre intuitivamente sentí que nos faltaba en nuestra visión del cine. Recuerdo que extrañamente un día, uno de esos viejitos – para nosotros- se levanta a favor nuestro y lo hace brillantemente [...] Después ya reunidos aparte nos preguntábamos quién sería ese zambito, bajito, intelectual que se ponía a favor nuestro, ya que usualmente no teníamos apoyo adulto. Para nosotros era muy difícil rebatir los argumentos de intelectuales de peso, algunos de las cuales por añadidura respetábamos [...] No era pues sencillo, a veces perdíamos y salíamos renegando. Todo eso hizo que inmediatamente tomáramos contacto con Pablo Guevara (Entrevista en Bullita: 1993, p. 81).

Así como la llegada de Guevara flexibilizó las preferencias cinematográficas de los jóvenes miembros de la revista en tanto les permitió reconsiderar otras cinematografías, también significó un descubrimiento de la figura del intelectual comprometido con la realidad nacional más allá del terreno académico. Hasta dicho “descubrimiento”, los miembros de la revista se definían como personas de «ideas social-cristianas», en palabras de Bullita, «las más progresistas que podían tener» (Ibídem, pp. 81-82). León Frías ilustra dicha definición ideológica de la siguiente manera: «Políticamente, nos sentíamos cercanos a la Democracia Cristiana, sin componente confesionales» (León Frías: 2016, p. 22).

Guevara, «un izquierdista», les planteó un cuestionamiento ideológico a partir de sus preferencias cinematográficas: «Ese descubrimiento [autodescubrimiento] fue bastante raro. Para entonces ya no estaban calificando de ultraderechistas por defender ese cine tonto de Hollywood, que como si fuera poco, alienaba a las masas y era reaccionario [...] Los westerns, ¡Dios Santo! era un elogio al séptimo de caballería, es decir, al peor de los colonialismos: el inglés. Todo ello nos hacía sentir mal». (Carbone: 1993, p. 81). Esta identificación del gusto cinematográfico como una extensión del “imperialismo” permitió a los miembros de la revista transitar a una posición ideológica hasta cierto punto más radical: «Estas ideas [progresistas] poco a poco fueron evolucionando hacia un socialcristianismo ya teñido de marxismo» (Ibídem, pp. 81-82). León Frías detalla dicho punto de quiebre de la siguiente manera: «A partir de 1967, nos inclinamos a las posiciones socialistas y eso se deja notar por varios años, y de manera más notoria en los primeros años setenta» (León Frías: 2016, p. 22).

Comprometidos con el «naciente cine nacional» y redefinidos ideológicamente, los miembros de la revista abordaron la empresa de la construcción crítica (escrita) del cine

peruano desde una posición protagónica. En ese sentido, la participación de la revista no fue menor, pues, como se ha observado, se aproximó críticamente a las producciones locales; presentó una línea editorial y una postura respecto de lo que debía ser el cine nacional y, finalmente, fue la cantera ideológica y fílmica de algunos de los cineastas de la Ley n°19327. Robles Godoy, su rival por antonomasia, los definía en estos términos:

La existencia de una revista como HABLEMOS DE CINE⁸³ canaliza, ayuda a ver cine. Esa es la misión de ustedes. El paso que dan ustedes es indispensable para que exista cine nacional. No tenemos capacidad para hacer un cine mejor con los elementos que tenemos. Estos elementos saldrán gente como ustedes (*Hablemos de cine*, n°4, p. 17).

2.3. Los cineastas de los setenta: Perfiles, influencias y posturas ante un posible cine nacional

Los cineastas que desarrollaron su actividad cinematográfica durante la década de los setenta iniciaron su acercamiento al cine a través de los medios de experiencia fílmica anteriormente señalados: en el cine peruano producido en los sesenta como asistentes de dirección o técnicos; en los ambientes de los cineclubes como promotores, programadores o espectadores recurrentes; y, en menor medida, como colaboradores de *Hablemos de cine*. Así, el presente subcapítulo reseña los trayectos de vida de los cineastas involucrado en la “reconstrucción” de un “nuevo” cine nacional.

Federico García Hurtado

Amigo personal de Valentín Paniagua, García Hurtado compartió con el expresidente las aulas del colegio La Salle en el Cusco. Había nacido allí en 1937 en una familia de clase media⁸⁴. De su infancia, García Hurtado recuerda la ominosa presencia del catolicismo en su formación. Tiempo después, al ingresar a la adolescencia, se alejaría de ella para abrazar febrilmente los ideales revolucionarios. Fue, a inicios de la década de 1960, testigo presencial del surgimiento guerrillero en América Latina y participaría activamente en movimientos estudiantiles que apoyaban la lucha por la tierra enarbolada por el campesinado cusqueño. Al igual que muchos jóvenes de su generación, el cineasta cusqueño espero con ilusión la llegada de la revolución, pero esta no llegaría (Entrevista a García Hurtado: enero 2009). Respecto al cine, al igual que Vignati, García Hurtado es

⁸³ Las mayúsculas son originales.

⁸⁴ Según un testimonio recogido por Enrique Mayer, García Hurtado procedía de una familia terrateniente (2017).

reconocido como espectador habitual de las funciones de la Escuela del Cusco de donde Figueroa reconoce haberlo visto alguna vez (Carbone: 1993).

El trayecto laboral de García Hurtado hasta la incursión cinematográfica fue de una indefinición constante. Luego de terminar la secundaria, ingresaría a estudiar medicina a la Universidad San Antonio Abad del Cusco, pero la abandonaría tiempo después para viajar a Lima e ingresar primero a la Universidad Católica y luego a la Universidad de San Marcos en donde estudiaría Letras en ambas casas de estudios. A mediados de la década de 1960, García Hurtado ingresó a la revista Oiga como periodista y fotógrafo. Allí conocería a Augusto Salazar Bondy y reafirmaría su afición por la fotografía y la literatura testimonial (Entrevista a García Hurtado: enero 2009 y Molina: 2015).

Por aquellos años, resulta interesante anotar la incursión del cineasta en el ensayo sociológico cuando, en 1965, publique un libro titulado *Tierra o muerte: La revolución agraria del Perú* bajo el sello editorial de Casa de Las Américas. Un año antes de la publicación, García Hurtado había asistido a una especie de congreso sobre la problemática de la tierra en donde había sido presentado como «un joven estudioso de los problemas sociales» y que «abocaba su esfuerzo a hacer la luz sobre los diferentes aspectos que abarcan [los] problemas de la tierra en el Perú»⁸⁵ (1964: s.p.). A fines de los sesenta, el fotógrafo cusqueño se distanciaría de la revista, pero acompañaría a Salazar Bondy como funcionario del régimen militar en donde trabajaría en el área de comunicaciones del Ministerio de Energía y Minas (Entrevista a García Hurtado: mayo de 2007). En esta posición burocrática cercana a la presencia del general Fernández Maldonado, se encontraba García Hurtado cuando a inicios de 1972 se promulgue la Ley de cine. A raíz de ella, incursionaría en la realización audiovisual “propagandística” a través de su cargo como Director del Departamento de Cine del Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS) (Entrevista a García Hurtado 2007 y Ravello: 2015). En esa línea, la posición de García Hurtado respecto al cine es la del cineasta comprometido con la realidad:

No puedes separar ambas cosas (cineasta y realidad), si tú eres un hombre honesto, te vas a comprometer con tu realidad. Lo natural es que cada uno exprese lo que más conoce, el medio donde se desenvuelve, su cultura. De la manera que mejor

⁸⁵ Aparentemente la publicación de donde se ha obtenido dicha referencia son unas actas de un congreso sobre la problemática de la tierra. No se sabe ni el lugar ni la fecha de dicho simposio, pero por el título de la publicación, “El problema agrario en Honduras”, probablemente haya sido allí. Pueden revisarse las referencias aquí: <https://books.google.com.pe/books?id=feRHAAAAYAAJ&q=federico+garcia+hurtado&dq=federico+garcia+hurtado&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjYjN-46vcAhVlu1kKHbffbBNk4ChDoAQgIMAA>

puedas expresar mejor esto, serás un artista auténtico, y ese compromiso es tanto personal como social, no lo puedes desligar. Pues tú no puedes ser auténtico contigo mismo, haciendo algo que no crees. Lo fundamental para un cineasta es ser consecuente con lo que uno cree. Tú no puedes alquilar tu pensamiento ni tu instrumento artístico a nadie, si lo haces te estarías vendiendo para ganar dinero y evidentemente el resultado será malo. La única manera de trascender en lo que haces, es ser auténtico contigo mismo y perfeccionar tus medios expresivos (Entrevista a García Hurtado: 2007)

Nora de Izcue

Considerada la primera cineasta peruana⁸⁶, Nora de Izcue nació en Lima en 1934. Su familia⁸⁷, principalmente sus tías paternas, Elena y Victoria, estuvieron vinculadas desde muy jóvenes con el mundo del arte, la educación y la cultura prehispánica; algunos de los temas que luego serían recurrentes en su cinematografía. Aunque no mantuvo un trato directo y constante con sus tías por razones familiares, Nora de Izcue las recuerda así: «Eran sumamente finas y amables, aunque quizá no se soltaron mucho, pues en esa época todavía pesaba que eran hijas nacidas fuera del matrimonio, lo cual me da mucha pena porque me hubiera gustado tratarlas más»⁸⁸ (Entrevista a Izcue: 2015).

De su tía, Elena, quizá la más conocida de las hermanas Izcue, Nora valoraba su sensibilidad plasmada a través «de esas líneas, texturas y diseños precolombinos, [en donde] ella buscaba su propia identidad» (Entrevista a Izcue: 2015). La búsqueda de la identidad a través de la sensibilidad artística sería también un rasgo indeleble de la producción de Izcue. Estos dos aspectos también estrechamente vinculados con su propia biografía. En 1967, Nora de Izcue, con 32 años y madre de dos niños, ingresaría al taller de cine de Armando Robles Godoy⁸⁹. Una experiencia “contestataria” tanto en decisión como en compromiso:

⁸⁶ Sobre la trayectoria cinematográfica de Nora de Izcue, el realizador trujillano Róger Neira realizará un documental titulado “Nora de Izcue: Madre del cine peruano”. Del documental no se tiene mayor información más allá de un tráiler que puede verse aquí: <https://vimeo.com/237162197>.

⁸⁷ La familia paterna de Nora de Izcue poseía propiedades agrícolas que perdieron durante la Reforma Agraria (Entrevista a Izcue: 2018).

⁸⁸ Sobre las hermanas Izcue, su sobrina realizaría un documental en 1998 titulado “La armonía silenciosa”. En 2015, junto al apoyo del Museo de Arte de Lima, se desarrollaría una exposición temporal sobre la labor de Elena Izcue en la difusión del arte precolombino. El documental puede verse completo aquí: https://www.youtube.com/watch?v=0Omas_NwsFQ

⁸⁹ Su llegada al taller de Robles Godoy fue accidental. Nora de Izcue lo recuerda así: «Se me ocurrió hacer un programa de televisión. Es decir, un proyecto sobre un programa para la televisión. En aquella época un programa se filmaba, entonces contacté con Armando Robles Godoy. Así nació mi primer contacto con el cine» (Entrevista a Izcue: 2013).

Empecé a asistir a la Academia de Cine que en ese entonces funcionaba en la Biblioteca Nacional de la Av. Abancay. Yo vivía en Monterrico, frente al Golf Los Incas, en una casa a medio construir con 2.300 m² de terreno y rodeada de chacras de cultivo. Dormía con una pistola prestada por mi hermano en la mesa de noche y me acompañaban dos valientes empleadas que compartían los riesgos conmigo. No era fácil ir desde ahí manejando hasta el centro de Lima, regresar en la noche parqueando el auto en el fondo del oscuro jardín y entrando linterna en mano en una obra sin puertas ni ventanas, hasta llegar al lugar de atrás que yo había hecho habitable. Pero el cine me fue ganando, y no me perdía una clase, sentándome siempre en primera fila. Fue un proceso paulatino que me iba acercando a las entrañas de ese medio de expresión que deslumbra en las pantallas, develándome sus secretos y mostrándome que yo también lo podía hacer. En realidad, estaba viviendo una etapa que me había saltado, la de la vida universitaria en la cual aprendes, discutes y conoces la camaradería. Hasta ahora me maravillo por haberlo encontrado (Entrevista a Izcue: Mayo 2018).

Además de los temores propios, Nora de Izcue tuvo que enfrentarse a la desaprobación familiar de la decisión que había tomado. Aunado al escepticismo tradicional de la elección de una carrera artística, el hecho de ser mujer, madre de familia y divorciada también fueron puestos en cuestionamiento: «En aquella época de la década del sesenta, dedicarme al cine era dedicarme a una actividad considerada bohemia, lo que no siempre fue bien visto [...] Ellos hubieran querido que yo fuera relacionista pública o algo por el estilo pero que no me dedicara a hacer cine» (Entrevista a Izcue: 2007, p. 51). En ese sentido, el cine no fue solo un medio de liberación personal, sino además un camino al conocimiento de la realidad nacional:

El cine me cambió la vida por completo. Hasta que entré al cine, mi mundo había sido muy pequeño: Una joven señora de sociedad recién divorciada con cuatro hijos chicos que no conocía más nada. El cine me abrió las puertas, me hizo conocer mi país, las diferentes realidades y al conocer, yo me dije: “El cine que voy a hacer no tiene que ser mío. Las cosas mías a quien le interesan. Vamos a darle la palabra a las personas que generalmente no la tiene” [...] La parte de la realidad siempre me ganó mucho más (Entrevista a Izcue: 2016).

Al igual que su mentor⁹⁰, Armando Robles Godoy, Izcue no consideró la formación teórica como imprescindible en su formación. Se consideraba a sí misma como «una persona alejada de las corrientes y teorías cinematográficas» en donde la «parte emotiva» tendría un papel protagónico en su futura filmografía. Esta elección, evidentemente relacionada con su biografía, es descrita por la cineasta de la siguiente forma:

⁹⁰ Nora de Izcue ha reconocido que Robles Godoy la introdujo en el mundo espiritual del “Cuarto camino”, movimiento filosófico que postula las potencialidades del autoconocimiento.

El documental me atrajo desde un principio [...] y yo creo que esto tiene mucho que ver con lo que sucedía en ese momento de mi vida. Era un momento de cambio, me acaba de divorciar y por primera vez estaba enfrentando sola la vida, conociendo a otros grupos humanos, otras realidades, lo que me despertaba un interés enorme por la vida y eso era lo que precisamente me daba el documental (Entrevista a Izcue: 1993, p. 51).

Finalizado el taller de Robles Godoy, Nora de Izcue trabajaría junto al cineasta como asistente de dirección y productora asociada. Entre 1969 y 1972, sería subgerente administrativo de la productora Amaru Producciones Cinematográficas S.A., empresa que acometería el rodaje de dos de los largometrajes de Robles Godoy: *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1972). El nacimiento de Amaru Producciones, en palabras de Izcue, fue el intento por hacer cine nacional más allá de los intereses cinematográficos de Robles Godoy o la propia Izcue: «Amaru no fue creada para que Armando o yo hagamos nuestro cine. Amaru se propone hacer cine peruano. Si hay la posibilidad de que Amaru haga un filme que valga la pena, pues se hace» (Entrevista a Izcue: 1970, p. 39).



Imagen 9: Nora de Izcue asistiendo en la dirección a Robles Godoy en el rodaje de *Espejismo* (1972), uno de los primeros largometrajes beneficiados por la ley n°19327. Obtenido de la web Fandango: <https://www.fandango.lat/pe/noticias/nora-de-izcua-la-primera-mujer-que-hizo-cine-documental-en-el-peru-23362>

Amaru, no obstante, le permitiría a Izcue desarrollar su primer documental: *Así se realizó la Muralla Verde*⁹¹ (1970), un cortometraje sobre el proceso de realización del segundo largometraje de Robles Godoy. Sobre el documental, Izcue destaca su importancia como medio de reconocimiento y aproximación a un cine nacional por parte de los peruanos: «La finalidad del corto es tratar de despertar el interés por ver “La muralla verde”, pero aparte de eso muestra cómo hacer un largometraje. El público común y corriente no tiene idea de

⁹¹ El título final con el que sería conocido el largometraje documental sería *Filmación* (1970).

cómo se hace cine y “Así se hizo La Muralla Verde” le muestra algo de eso» (Entrevista a Izcue: 1970, p. 39).

Antes del reconocimiento logrado durante la primera mitad de la década de 1970, Nora de Izcue era retratada como «la primera mujer que ha tomado como profesión la dirección cinematográfica». Ronald Portocarrero, el entrevistador, destacaba como «en un mundo contemporáneo, la mujer [había asumido] cada día tareas más complejas», en ese escenario su incursión en cuanto a resultados «no habían estado mal», pues destacaba «su sensibilidad natural» (Portocarrero: 1970, p. 39). Aunque con un claro –y comprensible por la época- tenor “patriarcal”, la reseña acertaba en mostrar la presencia fundacional de Izcue, así como su indeleble sensibilidad como estilo cinematográfico.

Jorge Vignati

Nacido en Cusco y de padres cusqueños, Jorge Vignati se definía así mismo como de «clase media». Su padre, Honorato Vignati, era «propietario de una chacra», por lo que en la casa de los Vignati nunca faltó nada. De sus primeros años, el cineasta recuerda que tuvo «una niñez feliz» que transitó entre los colegios de La Salle y el San Francisco, aquel «colegio emblemático de ciencias de donde procede el club de fútbol Cienciano» (Entrevista a Vignati: 2012). En una ciudad sin mayores alternativas de entretenimiento y en donde el boom televisivo no había irrumpido aún, Vignati reconoce que «eso [los] obligaba a volver al cine todos los días» (Entrevista a Vignati: 2017). Durante su adolescencia, Vignati reforzaría su afición por el cine y la fotografía. Tal sería su apasionamiento por el cine, que a los 14 años su padre le regaló su primer «gran tesoro: una cámara de 8 mm» con la cual filmaría, a la usanza del nacimiento de la escuela de cine de su ciudad, «todas las festividades y eventos, lo cotidiano» (Entrevista a Vignati: 2012). A partir de estos primeros registros, y «ensayando siempre», Vignati decidió para su futuro «no ser otra cosa que camarógrafo o director de fotografía»; así conocería al fotógrafo Eulogio Nishiyama, uno de los miembros de la Escuela del Cusco:

Un grupo de paisanos, Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa, Hernán Velarde, César Villanueva y Manuel Chambí, se reunían para hablar de todo: de literatura, de pintura, de arquitectura y de artes en general; y a analizar películas. No nacieron con la idea de hacer cine, pero lo hicieron. “Kukuli” (1961) fue su mayor éxito. Yo ya tenía el bicho, el cine me llamaba, me gustaba, así que andaba detrás de esta gente. Y quien me agarró más cariño fue el gran Eulogio Nishiyama. Tanto fregaba con el cine, que mi papá me compró una cámara de 8 mm. Yo filmaba mi entorno. Los rollos eran enviados a Panamá desde la tienda de la familia Nishiyama y volvían dos meses después. “Ya llegó tu rollo”, me decía Eulogio. Él tenía proyector, así que ahí los

veíamos. También de él recibí los primeros consejos... Yo tendría dieciséis o diecisiete años (Entrevista a Vignati: 2017).

Aunque participaría «solo como *cineclubista*», Vignati entablaría una relación cercana con los miembros de la escuela, quienes con cariño lo bautizarían como “el crespito” (Entrevistas a Vignati: 1976, p. 10 y 2015). Ahí visionaría “Kukuli”, la opera prima del movimiento, que sería «fundamental» para su formación. Luego de terminar la secundaria, y durante el desmembramiento de la escuela, Vignati decide viajar a Lima desoyendo la sugerencia familiar de estudiar derecho. En Lima, Vignati pensaba, quizá idílicamente, que podría abrirse un camino en la realización cinematográfica; pero, tanto su padre como su tío paterno, que lo alojaría inicialmente, consideraban a dicha profesión como una aventura lejana de la estabilidad económica que gozaba su familia (Entrevista a Vignati: 2017). Para evitar mayores discusiones, Vignati le comentó a su tío que deseaba «estudiar y trabajar», por lo que su tío, «un hombre bien relacionado», le ofreció «una gama de posibilidades laborales» en donde destacaba la opción bancaria. Vignati; sin embargo, elegiría «trabajar en la pesca», pues, en pleno «boom pesquero», le atraía «la idea de viajar y conocer» (Ibídem, p. 27).

Embarcado en una bolichera, Vignati ganaba cuarenta mil soles al mes y dilapidaba su dinero en «whisky y bataclanas a granel». Para un joven de su edad, en pleno auge de la pesca peruana, dicho escenario podría haber sido considerado “idílico”; pero Vignati sentía que su vocación por el cine se iba «por la borda de forma opuesta a los peces que entraban al barco» (Entrevista a Vignati: 2012). Pero, el destino le tenía preparada una sorpresa. Un día, en el Hotel Bolívar, se encontraría de manera casual con el cineasta chileno Guillermo Palacios, quien luego de una sesión de «trago moderado y conversación exagerada», le dijo que «en el Perú había mucho por filmar». (Entrevista a Vignati: 2017). Con esa idea alojada en la cabeza, Vignati lograría convencer a su tío Julio de invertir en una pequeña productora de cine. Así, nacería la empresa “Productora Cinematográfica Peruana”, una compañía que se dedicaría a filmar documentales de una hora sobre las culturas prehispánicas peruanas. En un periodo previo al boom de las realizaciones de corte turístico o etnográfico peruanas, Vignati fue «uno de los pioneros en difundir el Perú, cultural y turísticamente» (Entrevista a Vignati: 2012).



Imagen 10: Jorge Vignati (extremo derecho) en sus labores como director de fotografía. *Hablemos de cine*, n°68, 1976, p. 11.

«Un peldaño más» consideraba Vignati a la conformación de la productora en su intento por abrirse una carrera en el mundo del cine nacional. No obstante, y aunque participó en el largometraje estadounidense “The last movie” (1971) junto a Dennis Hooper, Vignati se lamentaba de no poder participar activamente en las coproducciones mexicanas o argentinas filmadas en Lima. Provenientes de «una industria sólida», las productoras foráneas consideraban que a «los peruanos les faltaba experiencia», por lo que, para satisfacer la demanda de técnicos «traían argentinos o mexicanos» (Entrevista a Vignati: 1976, p. 10). Antes de la promulgación de la ley, Vignati trabajaría esporádicamente adaptándose a un medio hostil con el cine nacional.

Francisco Lombardi

Francisco Lombardi Oyarzú nació en Tacna el 3 de agosto de 1949 en el seno de una «familia acomodada». Su padre, un hijo de inmigrantes italianos, administraba una «red de farmacias» en el sur peruano. Aunque había nacido en Tacna, el padre de Lombardi había sido inscrito durante la administración chilena, por lo que la familia Lombardi Oyarzu era una de las tantas uniones entre chilenos y peruanos de inicios del siglo XX. La infancia de Lombardi transcurrió en la Tacna de mediados del siglo XX, una ciudad pequeña de provincia que no llegaba a los 26.000 habitantes según el censo de 1961 (Cárdenas: 2014, p. 27). De aquellos años, el cineasta recuerda cómo el cine fue, junto a los juegos en la calle, el único entretenimiento con el que contaban los niños de su edad: «El cine empieza para mí a los 6 años. Tacna era una ciudad pequeña, no había TV, el entretenimiento era el cine. Me di cuenta de que era un universo distinto al que veía todos los días y eso me parecía fascinante. Yo quería ser parte de eso» (Entrevista a Lombardi: agosto 2014). Para la madre de Lombardi, el hecho que su hijo pasase más tiempo en el cine que en la calle la dejaba «más tranquila»; por lo que apoyó al joven Lombardi en su temprana afición. Esto terminaría modelando la personalidad del cineasta que «estaba perpetuamente viendo películas casi todos los días del año» (Entrevista a Lombardi: diciembre 2006).

A los 14 años, Lombardi se trasladaría a Lima para completar sus estudios secundarios en el colegio La Inmaculada en donde publicaría pequeñas críticas en una sección del periódico mural titulada “Cine Estudio”. Impresas en un mimeógrafo, las críticas escolares de Lombardi le permitirían conocer a León Frías y Bullita, miembros de la revista *Hablemos de cine* y estudiantes de la Universidad Católica, quienes le invitarían a publicar sus apreciaciones en la revista (Bedoya: 1997b, p. 31). Aunque las críticas escritas por Lombardi reflejan un inusitado amor por el cine, la vocación del joven cineasta se reafirmaría cuando a los 16 años visionase el largometraje de Elia Kazán, “Esplendor en la hierba” que confirmó su «vocación cinematográfica con gran fuerza». Evidentemente, este hallazgo *identitario* generaría roces con sus padres, quienes «se [habían] empeñado en que hiciera abogacía para ser diplomático». Sin embargo, el joven Lombardi no daría su «brazo a torcer», pues él «quería ser director de cine» y era tal su «convicción y fuerza vocacional» que estaba dispuesto a ganar «esta guerra familiar» (Entrevista a Lombardi: diciembre 2006). Así, a fines de 1967, y siguiendo la recomendación de sus amigos de la revista, abandonaría sus estudios de Derecho para viajar a Argentina con el objetivo de estudiar cine en el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, en Santa Fe. No obstante; en el instituto dirigido por el cineasta Fernando Birri, Lombardi no lograría adaptarse (Bedoya: 1997b, pp. 32-33):

Tengo recuerdos un poco lejanos pero la estadía en esa escuela fue muy importante en mis comienzos, porque salí de Perú con tan solo 17 años, así que no solamente tuve que aprender cine sino a desenvolverme por las mías en el mundo. Fue algo muy importante. Luego fue como entrar en un universo distinto, porque iba con la ilusión de hacer cine de ficción y, de repente, me encontré con una escuela de cine documental. Pero fue muy enriquecedor porque gran parte de lo que terminé haciendo después, que fue un cine más ligado a lo social, tuvo la influencia de la escuela (Entrevista a Lombardi: junio 2012).

Aunque Lombardi reconoce haberse sumergido «en una verdadera orgía de cine a toda hora y en todo momento», no lograría hacerse de un lugar en un entorno que priorizaba el documental militante por sobre el cine de ficción. Como el propio cineasta relata su paso por la crítica de cine lo hizo más cercano «a la realización» y lo alejó de «esa posición radical que buscaba transformar la realidad». No obstante, «del cine más militante» rescata «el hecho de que las películas tuvieran una ligazón con la realidad y que transmitieran un universo propio, que trataran de descifrar lo que era la identidad de ese pueblo multicultural y complicado que es el Perú» (Entrevistas a Lombardi: diciembre 2006 y junio 2012).

A su regreso a Lima, Lombardi ingresaría al Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima, en donde impartían clases Miguel Reynel e Isaac León Frías. Sin embargo, en una muestra más de la inconsistencia académica de los cineastas aquí reseñados, tampoco terminaría la carrera e ingresaría a trabajar como fotógrafo y crítico de cine ocasional en el diario *Correo* (Bedoya: 1997b, p. 33). A inicios de la década de 1970, Lombardi viajaría a Canadá junto a su amigo Pili Flores Guerra «convencidos ambos de que hacer cine en el Perú nunca sería posible». En esta situación se encontraba Lombardi, cuando, luego de la promulgación de la Ley de cine, su cuñado, el empresario José Zavala Rey de Castro, le convencería de participar en su nueva productora, Inca Films, como accionista minoritario y cineasta principal (Cárdenas: 2014, p. 31).



Imagen 11: Francisco Lombardi en una fotografía tomada en los sesenta.

Fuente: *Caretas*, 23 de diciembre, p. 96

Jorge Suárez

Nacido en Lima, en 1933, Jorge Suárez estudió, «como casi todo el mundo [del cine] del país», en el taller de Armando Robles Godoy entre 1964 y 1965. Aunque participó en el rodaje de “La muralla verde” junto a sus compañeros de estudios como Nora de Izcue, Suárez viajaría en 1970 becado Checoslovaquia para estudiar cine en Barrandov, Praga. De dicha experiencia, recuerda no solo «la generosidad de los checos», sino su talento e inventiva para sortear las «muchas dificultades económicas y tecnológicas» que Checoslovaquia sufría por aquellos años. En una especie de solidaridad “socialista”, Suárez relata como los checos eran conscientes que el Perú tampoco contaba con «los medios económicos necesarios para hacer cine» y que, dado dicha presunción, compartían «sin ningún celo todos sus logros y descubrimientos tecnológicos» (Entrevista a Suárez: 2007,

p. 82). Luego de su periplo europeo, Suárez llegaría al Perú en plena promulgación de la ley. Si bien, a primera vista, la opción por la realización cinematográfica de Suárez no presenta los rasgos de otros de su generación, hay que anotar que optó por el cine cuando, además de ser una vocación sin posibilidades concretas de realización, ya contaba con una familia que sostener. Una decisión arriesgada, a todas luces.

En términos temáticos, Suárez, al igual que en el caso de Izcue, priorizó el documental por sobre la ficción cinematográfica. Esta decisión ilustrada en frases como «me gusta el documental, porque me gusta la realidad» definen el espíritu de esta primera hornada de cineastas surgidos luego de la Ley que vieron en el cine documental una forma de aproximarse a la realidad nacional:

Una de las motivaciones que tuve cuando comenzó la Ley de cine fue que el cortometraje documental pudiese ayudar al conocimiento masivo de cómo es nuestro país, y dentro de eso escogí la naturaleza. Lo hice por una cuestión didáctica, pedagógica, o simplemente por el hecho de informar a la sociedad. Lo hago ceñido a la realidad misma, y no convierto está en un medio para expresar mis emociones, sentimientos o conflicto [...] Entonces escudriño mucho, investigo, realizo sondeos (Entrevista a Suárez: 2007, p. 85).

Nelson García Miranda

A diferencia de Vignati, García Hurtado o Lombardi, García Miranda es el único cineasta provinciano que no procede del sur peruano. Nació en Talara (Piura) en 1945. De sus primeros años, no hay mayor información. A los 18 años viajó a Lima para estudiar Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en donde sintió particular atracción por las artes plásticas. En 1970, y como consecuencia directa de los seminarios de cine que organizó junto a otros compañeros, conocería a Isaac León Frías y los otros miembros de la revista *Hablemos de cine*. Contemporáneo a los jóvenes redactores de la revista, entablaría amistad con León Frías y Bullita. Posteriormente, se incorporaría al staff de la revista siendo el primer miembro que no procedía de la Universidad Católica (Entrevista a García Miranda: 2007, pp. 66-67).

En una revista con una clara predilección por el cine estadounidense, García Miranda aportaría la consideración por el denominado “cine de autor”. Al igual que Lombardi, el cineasta piurano considera su etapa como crítico de cine como formativa, pues, según su óptica, era imprescindible la reflexión antes que el rodaje (2007, p. 70). A inicios de los setenta, además del paso por *Hablemos de cine*, García Miranda recuerda la importancia de haber visionado «la primera muestra de cortos cubanos» que le permitió darse cuenta

que podía hacerse «un trabajo valido en diez minutos», un recurso que a la postre le sería útil durante la construcción del cortometraje (p. 70). Finalmente, como en los casos aquí reseñados, para García Miranda el cine fue un vehículo de identificación imprescindible. Teniendo en cuenta sus propias coordenadas biográficas, señala lo siguiente:

El cine me ayudó a recuperar toda mi experiencia pasada. Poco a poco fui reincorporando en mi trabajo tanto la cultura del pueblo del que yo venía [...] Para mí el cine no solamente fue un encuentro sino una afirmación, una enraización identitaria. Cuando dejé mi pueblo para venirme a Lima, viví muy fuertemente la experiencia del desarraigo. El cine me ayudó a enraizarme y vincularme con la ciudad, por eso mis temas tocaban casi siempre esos elementos (2007, p. 71).



III.

La gestación de la ley n°19327: La convergencia entre la prédica reformista militar y el reformismo civil

«Yo de cine no entiendo nada, pero entiendo que el Perú necesita tener cine».

Juan Velasco Alvarado

Cuando en marzo de 1972, el autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas promulgara la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica, conocida también como la n° 19327, parecía cerrarse el círculo de la disputa entre los cineastas que luchaban por una ley favorable a sus actividades y un Estado que poco o nada había hecho hasta aquel entonces por mejorar la situación de la industria cinematográfica en el Perú. Cinco años atrás, en 1968, un grupo de cineastas había llevado un pliego de reclamos al Congreso de la República. Solicitaban, entre otros reclamos, reconocimiento legal. Abandonados por el Estado, los cineastas exigían tener, en palabras de su representante más ilustre, Armando Robles Godoy, «dimensión legal». Tener soporte legal en una situación de desamparo recurrente era algo impostergable. En ese sentido, el presente capítulo desarrolla cómo se articularon dos procesos reformistas en la construcción inicial de los cimientos de un futuro cine nacional.

3.1. Las banderas del reformismo militar y civil: La demanda por la construcción de una identidad nacional ante el “dominio” *imperialista* y la crisis de lo local

En la madrugada del 3 de octubre de 1968, el Perú amanecía con la deposición de Belaunde Terry como presidente constitucional. El acto vindicado como una respuesta institucional ante el escándalo de la página 11 fue encabezado por el general del Ejército peruano, Juan Velasco Alvarado. A diferencia de las otras intervenciones militares del siglo XX, el golpe de 1968 fue anunciado como un acto institucional que contaba con el apoyo de sus principales líderes. Además de dicha diferencia, el golpe fue justificado en un discurso bajo el cual se legitimaba la intervención como un acto de dignidad nacional, una suerte de primer paso en la construcción de un proyecto político radicalmente diferente al de sus predecesores.

El 9 de octubre de 1968, seis días después del golpe, sería declarado como el “Día de la Dignidad Nacional” por el autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas

Armadas. Aunque en un primer momento los militares reformistas no tenían del todo claro el proyecto político-económico que iban a desarrollar, se iniciaron las primeras medidas concernientes a estatizar los “medios de producción” que, hasta aquel entonces, estaban en manos de transnacionales (Klarén: 2014, pp. 409-410). Más allá de los matices, contradicciones e inconsistencias internas de lo que sería el proyecto militar, la mayoría de los autores coinciden en apuntar que el objetivo central del gobierno reformista era la nacionalización de las estructuras socioeconómicas del país, así como poner fin a la dependencia peruana de la economía internacional (Aguilar: 2017, pp. 20-21).

Aunque las medidas concretas de la revolución no fueron expuestas con total claridad hasta la promulgación del *Plan Inca* el 28 de julio de 1974, el espíritu ideológico del proyecto militar sí fue enunciando casi en su totalidad en el *Manifiesto del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada* del 2 de octubre de 1968⁹². En dicho documento residen algunos de los temas centrales del Gobierno Revolucionario, pero destaca sobre todo el nacionalismo sociopolítico y económico como eje del proyecto reformista. Firmado por la Junta Revolucionaria⁹³ y aprobado por el propio Velasco Alvarado, el manifiesto apuntaba de forma contundente el principal problema nacional: «La expoliación de la riqueza nacional en beneficio de unos privilegiados» (Sánchez: 2002, p. 125). Para la consecución de dicho objetivo, el Gobierno Revolucionario exponía el *leitmotiv* de su proyecto de la siguiente manera:

La acción del Gobierno Revolucionario se inspira en la necesidad de transformar la estructura del Estado, en forma tal que permita una eficiente acción de gobierno; transformar las estructuras sociales, económicas y culturales; mantener una definida actitud nacionalista, una clara posición independiente y la defensa firme de la soberanía y dignidad nacionales; restablecer plenamente el principio de autoridad, el respeto y la observación de la ley, el predominio de la justicia y de la moralidad en todos los campos de la actividad nacional (Tello: 1983, p. 285 citado en Sánchez: 2002, p. 128).

Como bien apunta Juan Martín Sánchez, el *Manifiesto Revolucionario* expone los temas fundamentales del ideario político del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas y que a pesar de la «diversidad de discursos ideológicos» expuestos durante el proyecto militar, el tenor principal había sido ya resumido en el documento anteriormente referenciado (2002, p. 129). En este sentido, el documento ilustra los principales elementos

⁹² Hay versión en línea: http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/manifiesto_nacion_3_octubre_1968

⁹³ Estaba constituida por Zimmermann; Rodríguez Figueroa; Hoyos Rubio y Gallegos Venero (Sánchez: 2002, p. 124).

en disputa durante el proyecto militar: las causas; el enemigo; el objetivo; la población y el campo; la estrategia y el sujeto de la revolución. De estos temas cabe destacar el segundo, el tercero y el último, de los cuales Sánchez apunta, primero, cómo se identifica al enemigo como «las poderosas empresas extranjeras y la oligarquía nacional»; segundo, el objetivo como la consecución de una efectiva «soberanía del Estado peruano» y, tercero, a la Fuerza Armada como gobierno «en nombre del pueblo [que actúa] por su responsabilidad frente al Perú, una responsabilidad que es factor constituyente de las fuerzas armadas en una concepción orgánica del Estado» (Sánchez: 2002, pp. 129-130).

De esta forma, queda claro, al menos para la alianza entre militares y civiles reformistas en el campo cultural, como era imperativo la construcción de un proyecto nacionalista (y también popular) en un contexto de “dominación extranjera” (y extranjerizante) que tenía como cómplice a la oligarquía local. Este vocabulario propio del reformismo más radical de los sesenta no era novedoso ni aislado para civiles y militares, que reivindicarían, durante la primera fase de la revolución, sus principales estipulados a la hora de desarrollar las diversas reformas acometidas.

Por el lado de los militares, se ha debatido ampliamente respecto a las fuentes ideológicas de la radicalización de la elite militar que llegó al poder vía golpe de Estado en octubre de 1968⁹⁴. La tesis tradicionalmente aceptada asocia dicho reformismo al nacimiento del Centro de Altos Estudios Militares (CAEM) durante el gobierno de Manuel A. Odría⁹⁵. Esta tesis, en líneas generales, sostiene que una fracción de la jerarquía del Gobierno Revolucionario obtuvo de dicho centro de estudios un grado de sensibilidad social respecto a los principales problemas del país a partir de la enseñanza impartida por intelectuales progresistas como Salazar Bondy; Matos Mar; Bravo Bresani; entre otros (Kruijt: 1989, 64 citado en Aguilar: 2017, p. 15). Además del “intelectual militar”, que desempeñaría diversas actividades en las regiones más empobrecidas del país (Aguilar: 2017, pp. 15-16), debe también mencionarse otra fuente de concientización social en las actividades militares que desactivaron los focos guerrilleros que proliferaron en el Perú durante la primera mitad de la década de 1960, siendo dicha campaña antisubversiva una aproximación a la

⁹⁴ Eduardo Toche Medrano ha reseñado en su libro *Guerra y Democracia: Los militares peruanos y la construcción nacional* cómo desde la década de 1930 los militares comenzaron a articular un discurso nacionalista propio alejado progresivamente de la tradicional defensa del *status quo* oligárquico (2008).

⁹⁵ Esta tesis ha sido ampliamente revisada. En una reciente investigación, Víctor Torres ha señalado que la jerarquía militar que encabezó el programa de cambios procedía del círculo de inteligencia nacional. De allí proceden, algunos de los militares que aquí ocuparan un lugar ciertamente protagónico: Leónidas Rodríguez Figueroa y Jorge Fernández Maldonado (2016, p. 25).

desigualdad y a la pobreza del campesinado andino (Klarén: 2014, p. 410 y Aguilar: 2017, p. 16).

En términos de composición social, el Ejército había transitado hacia la concientización social paralelamente a una apertura social de los cuadros que la integraban. A diferencia de la Fuerza Aérea y la Marina de Guerra, instituciones históricamente asociadas a la elite y a la clase media peruanas, el Ejército era uno de las instituciones de mayor movilidad social en el Perú (Sánchez: 2002, pp. 123-124). Juan Velasco Alvarado, el líder de la revolución, sintetizaba claramente dicho proceso. De origen provinciano humilde, había nacido en una familia de clase baja piurana, Velasco ingresó a la Escuela de Militar de Chorrillos de donde se graduó con honores. Aunque no logró ingresar al CAEM, sus compañeros destacaban su «sentido de justicia social» y su fuerte nacionalismo probablemente adquiridos de las enseñanzas impartidas por el intelectual indigenista Hildebrando Castro Pozo (Klarén: 2014, pp. 410-413).

Si bien Velasco no compartía con los otros miembros de la cúpula revolucionaria el paso por el CAEM, lo cierto es que había una coincidencia ideológica –aunque con matices- en común: El progresismo. Peter Klarén destaca, siguiendo a Jeffrey Klaiber, cómo Velasco, y evidentemente también los militares egresados del CAEM, extrajeron de movimientos políticos como el Partido Demócrata Cristiano (PDC) y el Movimiento Social Progresista (MSP) algunos rasgos ideológicos que definirían su futuro proyecto gubernamental: La “tercera vía”, una alternativa al capitalismo y el comunismo (Klarén: 2002, p. 412). En suma, el perfil del militar reformista que tomó el poder en 1968 era la confluencia de un proceso interno de concientización social; el escepticismo hacia el proyecto aprista (ahora aliados de la oligarquía) y las conexiones ideológicas con el progresismo católico encarnados por movimientos como el PDC o el MSP:

En retrospectiva, el GRFA percibía que la desunión y el subdesarrollo constituían los principales problemas del país, siendo sus causas la «dependencia externa» del capital extranjero y la «dominación interna» por parte de una oligarquía poderosa. Esta era una vieja crítica nacionalista y anti oligárquica abrazada por los sectores progresistas de la clase media ya en la década de 1930, al fundarse el APRA, y expresada cada vez más por los nuevos partidos reformistas (AP y PDC) surgidos en la década de 1960, juntamente con sectores de la Iglesia y de las mismas fuerzas armadas. La solución, según el GRFA, era la erradicación de los «enclaves del imperialismo extranjero» y el paso a un modelo económico de crecimiento y desarrollo autónomo en lugar de uno liderado por las exportaciones (Klarén: 2002, p. 414).

Aun cuando, en un primer momento, los militares vieron en el *belaundismo* el proyecto reformista que el Perú necesitaba, la decisión de deponer a Fernando Belaunde Terry de sus funciones el 3 de octubre de 1968 estuvo asociada no solo a la decepción surgida del “escándalo de la página 11”, sino además de las suspicacias que les generaba el aprismo como alternativa gubernamental y la latente posibilidad de una efectiva irrupción guerrillero-radical (Pease y Romero: 2013, pp. 219-220). En ese sentido, el golpe de Estado de 1968 grafica el escenario político de aquel entonces: Amplios y diversos sectores progresistas; remanentes guerrilleros originados de la izquierda revolucionaria de fines de los cincuenta e inicios de los sesenta; los apristas; la oligarquía y los militares reformistas.

El nudo que enlazó a los actores sociopolíticos enumerados anteriormente fue el desencanto hacia el primer reformismo encarnado por el proyecto aprista (Pease y Romero: 2013). Para la década de 1950, era evidente que aquel proyecto radical surgido en el primer tercio del siglo XX había virado ideológicamente hacia el conservadurismo en alianza con su antigua enemiga, la oligarquía. Esto aunado a los cambios socioculturales y demográficos por los que atravesó el país durante aquellos años tales como el crecimiento urbano, el surgimiento y consolidación de la clase media y los sectores profesionales y las demandas sociales tanto del campo como de la ciudad terminaron por desilusionar a diversos sectores acerca del proyecto encabezado por el APRA. En líneas anteriores, se ha reseñado cómo a la par de dicho desencanto, los militares, antes enemigos del aprismo, iniciaron un paulatino proceso de concientización social en donde la oligarquía (constituida por los agroexportadores y los gamonales) y el aprismo eran vistas como obstáculos en la posibilidad de construir un proyecto nacional que integrase de manera efectiva, por ejemplo, al campesinado empobrecido que durante aquellos años el ejército peruano había visitado.

A la par de los cambios ideológicos ocurridos en el aprismo y las Fuerzas Armadas, el centro y la izquierda (moderada y radical) también vieron alteradas su composición social, sus principales lineamientos ideológicos y las propuestas que plantearon como solución al problema nacional. Estos espectros ideológicos evidentemente también se vieron afectados por la dinámica sociocultural que sufrió el Perú a mediados del siglo XX. Entre fines de los cincuenta e inicios de los sesenta, el país atestiguaría una radicalización de las agendas sociopolíticas, la irrupción de una nueva generación de dirigentes políticos y la pluralidad de propuestas tanto en contenido como en grado de radicalización.

Si el camino hacia la “concientización social” de los militares estuvo influenciado por los elementos anteriormente mencionados, el trayecto transitado por los civiles hacia dicha

conciencia social sobre los principales problemas nacionales tuvo puntos de contacto. A la par de los cambios socioeconómicos y la desilusión por el proyecto aprista, debe sumarse el surgimiento de la juventud como un nuevo actor sociopolítico. Esta suerte de “joven militante” fue modelado además por la influencia de la Revolución cubana, el nacimiento del progresismo y las rupturas sociales respecto a la sociedad que lo vio nacer. A continuación, se reseñará como este nuevo actor social estuvo involucrado en diversas experiencias políticas a lo largo de la década de 1960. Una experiencia militante que confluía con los militares reformistas y que tuvo como germen a una generación que deseaba romper los lazos con una sociedad a la que consideraba anquilosada y tradicional.

En primer lugar, el nacimiento de los movimientos guerrilleros a fines de los cincuenta e inicios de los sesenta estuvo marcado, entre otros factores, por el viraje ideológico del aprismo, la influencia de la revolución cubana y el creciente compromiso social de jóvenes peruanos nacidos a mediados de los años 30 y durante la década de 1940. El origen, al menos en términos generales, de la experiencia guerrillera peruana de los sesenta puede rastrearse hasta la división interna del APRA cuando una facción encabezada por Luis de la Puente Uceda fundase el “APRA Rebelde”, el germen de lo que en 1962 se conocería como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Aunque de la Puente Uceda no era precisamente una persona joven, existieron otros casos de jóvenes que incursionaron en la guerrilla como manifestación del descontento que les generaba la política tradicional peruana. Uno de ellos sería, por ejemplo, Héctor Béjar. Nacido en 1935, se uniría al recientemente fundado Ejército de Liberación Nacional (ELN) en donde sería no solo uno de sus rostros más visibles, sino además comandante militar. El ELN, como otros movimientos guerrilleros que surgieron en aquellos años, compartía la experiencia de la revolución cubana como modelo: «A todos [nos] unía la admiración por la Revolución Cubana y sus líderes y el anhelo de seguir su ejemplo»⁹⁶ (Béjar: 2015 citado en Lust s.f.).

En esa línea, el ELN, que tuvo al gamonalismo como objetivo central de sus incursiones paramilitares, estuvo conformado principalmente por jóvenes de procedencia urbana. Béjar, años después y desde prisión, recordaría dicha constitución inicial de la siguiente manera:

Desde sus comienzos, el ELN estuvo formado por un reducido grupo de jóvenes. Había entre ellos colegiales, universitarios, obreros, uno que otro campesino. Muchos provenían de la Juventud y del Partido Comunista, pero, por diversos motivos, habían dejado de prestarle obediencia y de militar activamente en sus

⁹⁶ Béjar, Héctor. *Perú 1965: Una experiencia guerrillera*. (2015). Web Marxist.org. Versión en línea: <https://www.marxists.org/espanol/tematica/guerrilla/peru/bejar/1965.htm> (Consulta: Junio 2018).

organizaciones. No los había unido un plan preconcebido de reclutamiento sino circunstancias fortuitas.

Había entre ellos brillantes poetas que ya habían logrado audiencia y consagración, como Javier Heraud; jóvenes con aficiones intelectuales, imaginación y gran talento como Edgardo Tello; colegiales, sencillos muchachos de barrio como Hugo Riera; obreros de construcción como Moisés Valiente [...]

Junto a maduros dirigentes de larga experiencia, formaban filas adolescentes que recién nacían a la vida política. Diferentes caminos los habían llevado a una misma posición: a unos la experimentación de múltiples tácticas y la decepción final con respecto a los métodos de lucha política practicados hasta entonces en nuestro país; a los otros, el deseo de tomar parte en heroicas acciones (Béjar: 2015).

La mención a Javier Heraud es sintomática pues representa al nuevo joven peruano comprometido con la realidad nacional. Nacido en 1942, en el seno de una familia de clase media, Heraud destacaría tempranamente en los estudios. En 1958, ingresa a la Facultad de Letras de la Universidad Católica en donde iniciaría la escritura de la obra que lo haría nacionalmente reconocido, el poemario *El río*. En la universidad también incursionaría en el mundo de la política haciéndose militante del Movimiento Nacional Progresista (MSP) a inicios de la década de 1960.



Imagen 12: Una fiesta de disfraces en donde destaca un disfraz de revolucionario cubano. Tomada del libro de Cecilia Heraud, en la leyenda reza lo siguiente: «En Lima, [en 1960], en un baile de disfraces en las fiestas de carnavales» (p. 256). Llama la atención la elección del disfraz del personaje del extremo derecho, Alberto Ruibal, quien decidió vestirse a todas luces como un “barbudo”.

Antes de su ingreso al ELN como miliciano, Heraud, como muchos otros jóvenes de su generación, había presenciado a la distancia la experiencia revolucionaria cubana como una alternativa al dominio de la oligarquía, la desigualdad y el desamparo del campesinado. El impacto de la gesta de los “barbudos” en los círculos universitarios puede observarse, por ejemplo, en una breve reseña de Thorndike sobre la juventud “roja” limeña de mediados

de los sesenta: «La década misma empezó con un acontecimiento irreversible: la revolución cubana [...] para muchos peruanos constituía una prueba de que la justicia era posible, que la dependencia no era necesaria»⁹⁷ (Thorndike: 1993, p. 60). El caso quizá más notorio de este clima de efervescencia fue retratado por el propio Javier Heraud. Su hermana, Cecilia, recuerda lo siguiente: «Era 1961, [...] el segundo año de la Revolución cubana y sus ecos llegaban al Perú cada vez con mayor intensidad. [Javier] hablaba constantemente de ella» (Heraud: 2013, p. 229). Heraud en una carta escrita a un compañero de colegio, Degenhart Briegleb, conocido como Dégale, en enero de 1961, corrobora lo mencionado por su hermana cuando le señala el impacto que le generó a él, la revolución «Me intereso más ahora por la política. ¿Qué piensas de Cuba? Yo pienso que es el primer gran movimiento latinoamericano y que nosotros la igualaremos algún día» (Heraud: 2013, p. 235).

Aunque el derrotero biográfico de Heraud tiene sus particularidades, lo cierto es que refleja acertadamente cómo la alternativa guerrillera no fue una decisión febril acogida de forma irreflexiva por los jóvenes peruanos. Muchos de ellos, como el propio Heraud, habían pertenecido al reformismo (en su versión más moderada en el AP y su versión algo más radical en el MSP) y se vieron desilusionados ante el fracaso del reformismo como forma de gobierno, ya sea por la oposición aprista-oligárquica o por los propios temores del reformismo en el poder. Independientemente de los grados de radicalización y los caminos por los que muchos jóvenes llegaron a la misma, Heraud ilustra claramente lo que el propio Béjar observaba en sus compañeros guerrilleros, la imposibilidad de desarrollar cambios desde la vía electoral. En una carta a su padre fechada en agosto de 1961 y desde su estadía europea, Heraud le menciona lo siguiente:

Tú sabes bien mi filiación revolucionaria y cómo a mí no me satisfacen los medios de vida del Perú. Tú no puedes comprender cómo avanzaría el Perú si vinieses la revolución como en Cuba. Yo creo que va a venir, y es tarea a la cual yo tengo que contribuir. Si en este momento estallase un movimiento revolucionario en la sierra yo dejaría todo y llegaría para pelear con las armas. Las elecciones no van a cambiar nada: la revolución tiene que hacer por las armas (Heraud: 2013, pp. 187-188).

⁹⁷ Como bien apunta Mario Vargas Llosa, la simpatía por la revolución cubana no fue privativa de una generación en específico. Junto a la generación de Heraud, Vargas Llosa, Ribeyro y afines no ocultaron su entusiasmo por los cambios trascendentales ocurridos en la isla caribeña (Heraud: 2013, p. 239). El autor de *La ciudad y los perros* transitaría de la admiración al desencanto respecto a la revolución a fines de la década de 1970, pero durante el lapso en el que los revolucionarios y Vargas Llosa se declararon admiración mutua existieron ciertas referencias conectadas a una generación local que anhelaba cambios trascendentales.

En ese sentido, aunque heterogéneo en el compromiso para con la idea de una “revolución nacional”, el impacto de la revolución cubana⁹⁸ integró a jóvenes que como Heraud deseaban un cambio trascendental en la política nacional⁹⁹. El propio Heraud recordaba cómo, entre noches de distensión y disidencia, salieron a celebrar la revolución cubana. No era el único, lo acompañaban otros más:

Mientras caminábamos por la avenida Wilson pensaba que ese día era una fecha importante. Se había producido la primera invasión a Cuba y esa noche había un mitin en el Parque Universitario. [...] Todos habíamos entrado a la política por rebelión, sabíamos, estábamos conscientes del cambio que debía operarse, gritábamos frenéticos por Cuba en las pequeñas manifestaciones estudiantiles que terminaban como esa noche (Heraud: 2013, p. 232).

Al igual que Heraud, Béjar también reconoce cierto desprecio por la opción electoral de parte de los jóvenes guerrilleros cuando afirma que «todos [los guerrilleros] afirmaban ser marxistas leninistas, pero algo los diferenciaba del resto de la “izquierda nueva”: un afán de purismo político, cierto desdén por la lucha política propiamente dicha y el recelo respecto a cualquier tipo de organización partidaria». Este último grupo, la denominada “izquierda nueva” o Nueva Izquierda, estuvo constituida por los jóvenes que dejaron las armas y eligieron la vía electoral como alternativa final a sus deseos de desarrollar una “revolución nacional”. En términos concretos, los ex guerrilleros integrarían las agrupaciones que posteriormente construirían los jóvenes universitarios que ingresarían al terreno de la política a inicios de la década de 1970.

⁹⁸ La revolución cubana no fue el único acontecimiento trascendental en la configuración de la juventud progresista peruana. Además de los “barbudos”, se debe mencionar el impacto de los movimientos por la lucha de los derechos civiles en los Estados Unidos, el hipismo, entre otros movimientos latinoamericanos. Si bien estos movimientos tuvieron cierto impacto en la escena intelectual local, lo cierto es que el proceso de insurgencia cubana fue determinante no solo por sus características políticas, sino sobre todo por su perfil sociocultural. La idea del colonialismo, además de la expansión del cine cubano y la trova modelaron una silueta más cercana al progresismo cultural que demandaban los jóvenes peruanos de aquel entonces. Es quizá esta la razón de porqué –en el caso del cine- los modelos de expresión cultural hayan estado más cercanos al canon cubano que al estadounidense.

⁹⁹ Aunque Heraud tenía ciertas conexiones con la generación de Vargas Llosa (Heraud: 2013, p. 232), hay que anotar que existen matices internos dentro de la gestación de una generación de jóvenes progresistas peruanos. El riesgo de desarrollar una lectura excesivamente política de la generación de los sesenta es caer en esquematismos ideológicos. Casos como los de Heraud, en el sentido de la radicalización, son aislados, en general el punto de quiebre fue probablemente tan cultural como ideológico. En una lectura panorámica del fenómeno regional, Carlos Aguirre señala lo siguiente: «El periodo entre 1958 y 1965, Vargas Llosa pertenecía al grupo que genéricamente se conoce como “intelectuales progresistas”: socialistas (aunque no siempre marxistas), simpatizantes de la revolución cubana, opositores a los regímenes autoritarios y antidemocráticos en América Latina y moralmente comprometidos con los movimientos de liberación nacional expresados en diversos grupos armados» (2015, p. 39).

Por otro lado, la Nueva Izquierda peruana fue, en algún sentido, el resultado del desmoronamiento del progresismo reformista de los sesenta. Un proceso político que permite vislumbrar dicha transición, y que está estrechamente vinculado a los fines de la presente investigación, puede observarse en las manifestaciones políticas al interior de la Universidad Católica, recinto que fue sede del cineclub fundado por Heraud y que posteriormente sería la cuna de la revista *Hablemos de cine*. Por lo tanto, en segundo lugar, además de las incursiones guerrilleras, se debe mencionar al progresismo reformista como manifestación política de los jóvenes limeños durante la década de los sesenta.

Abelardo Sánchez León, poeta miembro de la denominada generación del 68, recuerda cómo «algunos muchachos de la clase media acomodada de Lima recorrieron dos caminos»: La lucha armada o la lucha electoral. De los primeros recuerda cómo fue «la revolución un objetivo obsesivo que descartaba cualquier otra posibilidad», prosigue mencionando ahora a los del segundo grupo: «Aquellos que negociaban, que pactaban, [los] considerados reformistas» (1990, p. 25). Este último grupo fue el resultado de aquella trayectoria política iniciada durante el resquebrajamiento del ochenio.

Paralelamente a las luchas por la tierra en Cusco donde participaría el líder revolucionario Hugo Blanco, la erosión del último militarismo asociado a la oligarquía fue testigo del nacimiento del progresismo reformista en el Perú. No es intención desarrollar un recorrido del reformismo, pues fue extenso y tuvo diversas manifestaciones, pero es importante mencionar cómo, por ejemplo, a mediados de la década de 1950, muchos representantes del reformismo ya enarbolaban la bandera de la reforma agraria. En términos electorales, el reformismo estuvo representado por dos partidos políticos: Acción Popular (AP) y la Democracia Cristiana (DC). En líneas generales, el reformismo presentaba una agenda en defensa de las libertades democráticas; la reforma agraria, la reforma de la estructura del Estado; del crédito y la empresa y una efectiva reforma educativa (Pease y Romero: 2013, pp. 161-164).

Un punto en común entre la irrupción guerrillera y la agenda reformista democrática fue la identificación de la oligarquía como obstáculo al desarrollo –e integración- nacional. Independientemente de los grados de radicalización o el énfasis en el objetivo (urbano o rural), es evidente que, para fines de la década de 1960, la mayoría de las manifestaciones políticas (exceptuando al aprismo) eran claramente anti-oligárquicas (Pease y Romero: 2013, p. 159). Por lo tanto, es comprensible el hecho que «esta insurgencia de los sectores medios en la vida política se [ligase] a la lucha del movimiento campesino en la época, en

tanto que los primeros asumieron –aunque fuera parcialmente- la bandera de la reforma agraria como reivindicación» (Ibídem, p. 159).

La dinámica militante al interior de la Universidad Católica ilustra, al menos parcialmente, este proceso de agotamiento oligárquico y surgimiento de nuevas tendencias políticas. De las tres organizaciones políticas de mayor actividad durante aquellos años, la Democracia Cristiana (DC) y el Movimiento Social Progresista (MSP) contaron con seguidores dentro de dicha casa de estudios. Sin ir muy lejos, y siguiendo las líneas anteriormente expuestas, Javier Heraud fue aceptado en el MSP en enero de 1961. En una carta a Dégale, le manifestaba su entusiasmo: «Me he inscrito en un partido político: el Movimiento Social Progresista, un partido de izquierda radical» (Heraud: 2013, p. 235).

Fundado en 1956, casi a la par de Acción Popular, el MSP fue el fruto del compromiso de intelectuales y artistas por construir un efectivo movimiento progresista y reformista. Entre sus miembros iniciales destacaban, por ejemplo, el escritor Augusto Salazar Bondy; el antropólogo José Matos Mar; el ingeniero Jorge Bravo Bresani; entre otros (Heraud: 2013, pp. 235-236). A diferencia de la DC y de AP, el MSP era efectivamente, como mencionaba Heraud, un partido más radical. A pesar de la brecha ideológica, el MSP apoyaría a Belaunde Terry en las elecciones presidenciales de 1956. Este sería el único momento en el que el MSP estaría más cerca de una posibilidad concreta de llegar al poder; no obstante, es importante anotar que, a pesar de dicha imposibilidad electoral, el MSP tendría un protagonismo activo durante el Gobierno revolucionario cuando un buen grupo de sus miembros terminen colaborando con el proyecto militar (Pease y Romero: 2013, p. 193).

Si el MSP era el movimiento más radical del espectro centro-izquierdista peruano, la DC, nacida también en 1956, representó un movimiento renovado dentro de las orientaciones políticas del catolicismo peruano de fines de la década de 1950. Al igual que sus pares (el AP y el MSP), el partido liderado por Héctor Cornejo Chávez se definía como “anti-oligárquico” y coincidía en la necesidad de desarrollar reformas en los terrenos agrario; tributario; educacional y estatal (Pease y Romero: 2013, p. 193). Así mismo, el DC estuvo influenciado evidentemente por los primeros atisbos de lo que posteriormente se conocería como la Teología de la Liberación. En este sentido, comparte la revaloración de la dimensión humana en la política y la alternativa de la “tercera vía” como modelo (Torres 1998 y Pease y Romero: 2013, p. 193).

A diferencia del MSP y AP, la DC tuvo mayor presencia en la Universidad Católica (UC) durante la década de 1960¹⁰⁰. Aunque fue una presencia más “ideológica” que “militante”, lo cierto es que entre 1960 y 1965 el pensamiento socialcristiano dominó la esfera universitaria. Por ejemplo, Rafael Roncagliolo (1963-1964) y Armando Zolezzi (1964-1965), estudiantes y simpatizantes del socialcristianismo, fueron presidentes de la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica (FEPUC) (Torres: 1998, pp. 128-129).

Al igual que las otras corrientes ideológicas surgidas durante aquellos años, el socialcristianismo de la UC surgió del impacto que generó en los jóvenes, la revolución cubana. Aunque no tuvo el tono militante de otros movimientos, el socialcristianismo universitario de la UC se modeló también de esa mixtura entre el impacto cubano y el espíritu reformista que empezaba a calar en el panorama político peruano¹⁰¹. En ese sentido, durante los sesenta, el pensamiento socialista tendría una presencia dominante en el imaginario político de los jóvenes universitarios peruanos (Torres: 1998, p. 128). No obstante, hay que señalar que el “joven socialista” de la UC presentó matices respecto, por ejemplo, a su par sanmarquino, quizá más involucrado en el vocabulario marxista. En la UC, la presencia de intelectuales como Luis Jaime Cisneros o Gustavo Gutiérrez sumado al origen socioeconómico de los estudiantes terminó por perfilar un estudiante involucrado en el ideario socialcristiano y que priorizó la política universitaria por sobre la militancia (Ibídem, p. 128).

Formados en escuelas católicas de clase media e instruidos en el socialcristianismo universitario, los jóvenes de la UC simpatizantes de la DC desarrollaron un discurso “anti-oligárquico” y de “compromiso social” menos radicalizado que sus contemporáneos. Teniendo en cuenta además su condición de estudiantes, es importante destacar cómo los jóvenes socialcristianos de la UC articularon, por un lado, un discurso “anti-oligárquico” cercano a lo que podría etiquetarse como una respuesta generacional al universo “señorial” de donde muchos provenían. Por ejemplo, la manifestación en los exteriores del Club Nacional en contra del denominado “Baile de los debutantes” al cual consideraban una manifestación del «despilfarro de la oligarquía» es una muestra de dicho discurso. Por otro

¹⁰⁰ Según Margarita Guerra, testigo presencial de la Universidad Católica en los años sesenta, el grupo mayoritario fue el de la DC. No obstante, el partido aprista también contaba con militantes quienes se reunían en Villa Mercedes (Entrevista a Guerra: 2018).

¹⁰¹ Margarita Guerra relata la existencia de un curso de marxismo dictado por un intelectual cubano en los Estudios Generales de la Universidad Católica. Dicho curso fue sumamente demandado e incluso llegó a ser impartido por casi tres semestres (Entrevista a Guerra: 2018).

lado, el “compromiso social” fue traducido en obras de “proyección social” como “programas de alfabetización” en Comas o trabajos con comunidades quechua hablantes en distritos ubicados en la periferia de la capital (Torres: 1998: pp. 130-131).

Al igual que el caso de Heraud o de otros tantos protagonistas aquí reseñados, es importante anotar un proceso que antecede al radicalismo político, el compromiso social o la militancia guerrillera: Las rupturas socioculturales (domésticas) al interior de la generación de los sesenta. Carlos Torres ha observado acertadamente cómo el joven universitario de la UC ingresó al imaginario ideológico del socialismo como una extensión de la autodeterminación generacional de la juventud de los sesenta. Esa búsqueda –y lucha- por la independencia no es más que una extensión –más compleja y variada evidentemente- de los roces al interior del espacio (1998):

La radicalización estudiantil pasaba por un conflicto intrafamiliar en el que la emancipación era resultante y condición de dicha radicalización: se halló una mayor participación política, interés en ella y actitud hacia la izquierda entre los estudiantes parcial o completamente independientes. Asimismo, estas variables cambiaban según la fortaleza con que se vivía la religión: a un mayor compromiso religioso correspondía una menor participación, interés político e izquierdismo (Torres: 1998, p. 137).

Heraud nos permite observar este proceso de cuestionamiento a la autoridad en esa búsqueda de la identidad. Cecilia Heraud, su hermana, relata cómo el choque al interior del hogar antecedió a la incursión político y militante:

[Luego de la publicación de *El río*], en casa comienzan los problemas. La vida de bohemia, las llegadas tarde, remecieron un poco la familia. Frecuentaba a los poetas de San Marcos y manifestaba, Javier, su deseo de dedicarse exclusivamente a la literatura. Papá no lo entendí o fingía no entenderlo. Mamá lo comprendía, pero dentro de su corazón sentía cierta angustia ante el “futuro incierto” de su hijo al que sentía inconforme con el mundo que le tocaría vivir. Papá trataba de alejarlo de eso y discutían fuertemente (Heraud: 2013, pp. 152-153).

Esta relación tirante respecto a la autoridad es manifestada por el propio Heraud en una carta dirigida a su padre en mayo de 1962:

Pienso que tal vez estés resentido conmigo porque no te escribo [...] Yo sé, lo sé tan bien como tú, que nosotros nos queremos, aunque en Lima no parecía y peleábamos tanto y discutíamos tanto [...] Yo sé bien que tú no me formaste para que yo fuera rico sino para que fuera honrado y consciente [...] Los sufrimientos nuestros no deben detener una vida. Yo sé que tú tienes ideas completamente opuestas a las mías, pero ¿va a eso a ser un obstáculo a nuestro cariño? (Heraud: 1962 citado en Heraud: 2013, pp. 153-154).

Esta ruptura al interior de los espacios por los que los estudiantes se desplazaban (hogar o universidad) está presente no solo en Heraud y compañía, sino además podemos observarlo de forma recurrente en los críticos de cine y los cineastas que iniciaron el camino de erigir un cine nacional luego de la ley de 1972. Por ejemplo, hemos observado cómo en el cineclub, recinto fundado por Heraud, los jóvenes *cineclubistas* desafiaron recurrentemente a la autoridad con la intención de erigir un espacio autónomo. Cuando Bullita recuerda aquella discusión en donde le gritó a Gerardo Alarco ilustra esta suerte de ruptura generacional (Entrevista a Bullita: 1993, p. 78). Torres explica dicho comportamiento en clave coyuntural:

Consciente de su alienación, para ser adulto debe liberarse de la tutela y luchar por sus intereses: anti tradicionalismo, por un lado, y justicia social, por otro lado; extendiendo la lucha generacional a múltiples dimensiones: religiosa, política, educativa, etcétera. Negar el ideal del yo inicialmente seguido, exige al joven un nuevo proceso de identificación; búsqueda que se traducirá en la adopción de opciones claras, en algún caso extremas, rodeadas de un halo de romanticismo.

Paralelamente, el derrocamiento de la autoridad (padre, profesores, políticos, gamonales, empresarios, etcétera) es la condición misma del acceso a una sociedad de hermanos., de iguales, donde la necesidad de coordinar la pluralidad sería (en principio) la democracia. La crisis de identidad se plantea externamente como lucha generacional en la que se intenta destruir el mundo de dos padres (1998, p. 139).

En síntesis, la generación de los sesenta, independientemente de sus actitudes y orientaciones políticas, ingresó al pensamiento “radical” como una extensión a la ruptura sociocultural al interior de los espacios en los que convivía con figuras que detentaban autoridad (docentes o padres). En una sociedad –considerada por ellos mismos- tradicional, el cuestionamiento a la autoridad era evidentemente una manifestación de rebeldía. Javier Diez Canseco, miembro de la última hornada de dicha generación, ilustra claramente este espíritu: «Esta fue una generación que se enfrentó al padre, que fregó al padre. Fregó al padre a través del Estado, a través de la policía y del ejército. Fregó al padre a través de los propietarios de tierras y de los propietarios de fábricas. Se fue de su casa, “rompió” con su casa» (Henríquez: 1994, p. 45 citado también en Torres: 1998, p. 142).

Finalmente, es importante anotar que, en contraste con otros sectores juveniles radicalizados de clase media latinoamericanos, especialmente el chileno o argentino, el “movimiento” peruano se caracterizaba por su proporción numérica inferior, su diversidad ideológica, así como las diferentes vías que eligieron para mostrar su descontento. Por otro lado, este sector se desarrolló en una coyuntura relativamente estable, ajena a las dictaduras que asolaron Argentina o Chile, por ejemplo.

3.2. La larga marcha hacia la Ley de cine

«Nosotros estamos ahí, al borde de la roca, a punto de tirarnos al mar y aparece el gobierno militar: Toma el control, nacionaliza el petróleo. Y nos deja ahí, paralizados» (Entrevista a Letts: 2014). Ricardo Letts, dirigente de izquierda y uno de los miembros fundadores de Vanguardia Revolucionaria, resume la impresión que generó el golpe militar en algunos sectores que venían desarrollando diversas agendas sociales y políticas durante la década de 1960. Los cineastas y su búsqueda de una ley de cine no fueron la excepción. En 1967, y por iniciativa de Armando Robles Godoy y los representantes de la Escuela del Cusco¹⁰² (Entrevista a León Frías: 2018), se reunirían un grupo de realizadores con la intención de organizarse y solicitar ante el Estado una ley cinematográfica.

Convocados inicialmente en las instalaciones del Hotel Bolívar, los cineastas decidieron como primer paso imprescindible la creación de una asociación que articule a todos los que estaban inmersos en la quijotesca labor de hacer cine en el Perú de aquellos años. De esta decisión nacería, el 10 de febrero de 1967, la Sociedad Peruana de Cinematografía (llamada inicialmente Asociación de Realizadores Cinematográfico del Perú) que tendría como primera directiva a Armando Robles Godoy, presidente; Manuel Chambi, vicepresidente e Isaac León Frías como secretario (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 188).

La naciente Sociedad Peruana de Cinematografía reflejaba no solo las carencias que atravesaba el cine peruano, en tanto «ni personería tenía»; sino además ilustraba claramente los actores sociales más importantes durante la década “desértica” del cine nacional de los sesenta: Robles Godoy, el tótem cinematográfico; los cineastas del Cusco y su rescate del mundo andino y León Frías como representante de esa nueva hornada de críticos y cineastas peruanos. El crítico de cine recuerda estas discusiones como una suerte de refundación del cine nacional:

A fines del año 67 se convocó a toda la gente de cine, que era gente sin obra¹⁰³. Tanto así que –en una de las sesiones- uno de los fundadores de la revista, Juan Bullita, se paró y dijo: *Señor presidente* –dirigiéndose a Robles Godoy que dirigía las sesiones-, *quiero que se defina claramente, ¿qué es un cortometraje?, porque si no yo presento mi corto del gallo*. Todos se rieron. Ese corto era un pequeño video en

¹⁰² Manuel Chambi y Luis Figueroa (Entrevista a León Frías: 2018).

¹⁰³ Nora de Izcue corrobora la afirmación de León Frías cuando sostiene que en general la gente que se involucró en el renacimiento del cine nacional no «eran cineastas-cineastas, pues no habían hecho nada» (Entrevista a Izcue: 2018).

donde había filmado a un gallo en el Jirón de la Unión al frente de la Iglesia de San Pedro. Esto sirve para ilustrar que no se había hecho casi nada (Entrevista a León Frías: 2018)

Respecto a Robles Godoy era evidente que, como el propio cineasta ha reconocido, su presencia era capital en tanto era el cineasta más reconocido dentro del páramo nacional cinematográfico. En ese sentido, no fue casualidad, por ejemplo, cuando en 1965, los jóvenes miembros de *Hablemos de cine* decidiesen iniciar su proyecto de entrevistar a realizadores con el director de *Ganarás el pan* a quien presentaron como representante del cine nacional. Entre las diversas preguntas, hubo un par que ayudan a esbozar el espíritu inicial de la ley de 1972:

P: ¿Qué opina ud. sobre este resurgimiento del cine nacional?

R: Asusta un poco ver esta fiebre actual por el cine. La inquietud demuestra que hay terreno fértil, pero en el Perú somos muy inconstantes y la verdad es que hasta ahora más es lo que se ha hablado que lo que se ha hecho

a) Se comprueba que en Lima hay gran cantidad público, ávido de ver buen cine y aprender a ver cine.

b) **Se comprueba inquietud de la gente hacia un cine nacional.** No saben qué cine, pero sí quieren que haya cine: tanto en el nivel popular como en los círculos cultos del país.

P: ¿Cómo ve el futuro del cine nacional?

R: El futuro depende de que el capitalista pierda su miedo y también de que **el Gobierno haga algo**. No dando subvenciones o ayuda, sino estableciendo premios, por ejemplo. Una especie de Banco de Cine, que ayudara a la calidad, y no a la taquilla. **Por ahora, la completa exoneración de impuestos es una ayuda que permite partir**¹⁰⁴ (Hablemos de cine, n°4, pp. 13-14).

Aunque no puede considerarse a Robles Godoy como un cineasta ideologizado ni nacionalista, lo cierto es que entendía por experiencia propia la necesidad de la promulgación de una ley que protegiese al cine peruano¹⁰⁵. Es por ello que, a pesar de todas las dificultades, la asociación que lideró siguió adelante con el proyecto: «Comenzamos a reunirnos en el Instituto Nacional de Cultura que nos prestó su local. Nos reunimos alrededor de 120 a 140 personas todos los días, durante meses. Finalmente

¹⁰⁴ Las negritas son nuestras.

¹⁰⁵ La necesidad de una ley que proteja el cine nacional ante el dominio de producciones extranjeras y las carencias locales excedieron evidentemente el ámbito de los realizadores peruano. Por ejemplo, en una nota periodística aparecida en la revista Oiga, el 9 de agosto de 1968, se menciona lo siguiente: «Nuevamente [debido a los fracasos económicos de producciones nacionales], se hace necesario insistir en la urgencia de que se cuente con una ley de cine que regule esta industria, facilitando y protegiendo su desarrollo, al igual que han hecho otros países latinoamericanos ...» (p. 32).

hicimos el proyecto después de muchas discusiones. Ahí es donde entramos en contacto con Chacho León y con toda la gente que también iba». (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 188). Por su parte, León Frías, el secretario de la naciente sociedad, recuerda esa numerosa concertación de gente de la siguiente manera:

Fueron muchas sesiones. No recuerdo exactamente cuántas. Si recuerdo que eran un par de veces por semanas. Con mucho entusiasmo por la gente. Ahí estuvo Chambí, Figueroa, Volkert, Reynel, los compañeros de *Hablemos de cine*, Nelson García Miranda, Nora de Izcue, Ronald Portocarrero, Jorge Suárez, Pedro Novak, Arturo Sinclair [...] Un número importante para un cine incipiente. No estaban los que hacían noticiarios, los técnicos. Era la gente nueva. Gente sin obra. Habían hecho alguna cosita, pero casi nada (Entrevista a León Frías: 2018).

Luego de aquellas «sesiones prolongadísimas a las cuales iba todo el mundo, incluyendo los “chicos” de *Hablemos de cine*», la asociación le presentó el proyecto al senador aprista Alberto Arca Parró, «un tipo macanudo», quien les sugeriría plantearla en términos más concretos. Teniendo en cuenta dicha sugerencia, los cineastas, y en especial Robles Godoy, entendieron que lo primordial era obtener «dimensión legal», porque reconocían «estar fuera de la ley»¹⁰⁶ (Entrevista a Robles Godoy : 1993, pp. 180-188).

Finalmente, y luego de haber resumido «en un par de carillas todo el bodoque», los cineastas se dirigieron en «patota», encabezada por Robles Godoy y constituida por «gente de la farándula», hacia el Congreso de la República en donde el proyecto parecía «caminar rápido» y hasta incluso «llegó a la mesa del Senado» (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 188). La ilusión que generaba la latente promulgación de la ley por construir una industria nacional puede observarse en la editorial que escribirían «los chicos de *Hablemos de cine*» en la edición n°40 de dicha publicación:

Sobre la ley cinematográfica

En la fecha en que redactamos el presente editorial, la cámara de senadores elabora el dictamen de la ley de cinematografía, presenta al Parlamento. Es posible, de marchar bien las cosas, que cuando el número 40 esté a la venta, la ley haya sido aprobada por la cámara alta, y esté expedita para pasar a la cámara de diputados.

[...]

El único dispositivo legal vigente es el Decreto Ley N° 13936, por el cual las producciones nacionales están exoneradas del pago de impuestos al Estado, por

¹⁰⁶ Isaac León Frías no recuerda claramente la agenda de las discusiones, pero sí señala que se discutieron y propusieron diversas demandas, tales como una escuela de cine, una filmoteca, etc. En términos de apoyo al cine nacional, el crítico de cine recuerda que el objetivo era simplemente «un apoyo para que se pueda hacer cine» (Entrevista a León Frías: 2018).

concepto de las entradas a las funciones comerciales de las salas de cine, impuestos que se elevan al 40% del total de la entrada individual y que, en el caso de las producciones peruanas, pasan íntegramente a poder de la empresa productora.

No habiendo una producción nacional regular sino únicamente algunas realizaciones aisladas, el Decreto Ley ha beneficiado mayormente a ese conjunto de películas mexicanas que bajo la apariencia de coproducciones se han filmado en los últimos tres años en el país. Producciones totalmente mexicanas, que, aprovechando escenarios nuestros, se han valido de pseudo-productoras, para aprovechar los beneficios de dispositivo legal señalado, obteniendo grandes dividendos en la explotación de esas vergüenzas tituladas *Seguiré tus pasos*, *La Venus maldita*, etc. Este es un ejemplo bien claro que ilustra perfectamente **el estado de total abandono legal en que se encuentra la cinematografía en el Perú**. De aquí, la urgencia de la promulgación de la ley, que al mismo tiempo que regule la producción indiscriminada de films extranjeros, estableciendo reglas para la coproducción, **formule el ordenamiento legal que ofrezca las garantías, condiciones y estímulos necesarios para el desarrollo de un cine auténticamente nacional**. Para ello, y sobre la base de conceder a la cinematografía categoría de industria que actualmente no tiene, el Instituto Nacional de Cine que se forme, sin convertirse en una entidad burocrática inútil, es el llamado a velar por una aplicación justa y adecuada, de los diversos puntos que contempla la ley (*Hablemos de cine*, n° 40, p. 4).

La editorial finalizaba enunciando, en una suerte de premonición, las limitaciones de una ley de esta naturaleza:

Ahora bien, debe quedar bien claro que la ley no es una varita mágica que de la noche a la mañana va a hacer surgir de la nada una poderosa industria cinematográfica. La ley solamente va a ofrecer un marco jurídico, que, garantizando exoneraciones y liberaciones en las diferentes instancias de la producción y explotación de filmes nacionales, regule y ordene el desarrollo de estas actividades. Por lo tanto, hay muchas consecuencias paralelas –desde la formación de cuadros técnicos hasta el aumento progresivo de las inversiones en el campo de la industria cinematográfica- que debe considerarse en una evaluación racional de las posibilidades futuras del cine nacional. La ley de cine, depende del ordenamiento político-económico actual, es uno de los muchos instrumentos que deben ponerse en marcha para del cine peruano, una realidad (*Hablemos de cine*, n° 40, p. 4).

En ese trayecto legal hacía su promulgación, se encontraba la ley cuando en octubre de 1968 llegaron los militares al poder. Robles Godoy, el abanderado del proyecto, recuerda dicho suceso así: «Llegó Velasco y le puso candado al Senado, y se cerró con ley y todo. Se acabó la democracia» (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 188). Pasarían alrededor de dos años, para que la ley volviese a ser planteada como una necesidad por los cineastas. No obstante, a diferencia del proyecto legislativo de 1968, el trayecto hacia la ley de 1972 fue visto –por detractores al proyecto- como una empresa eminentemente personalista y relacionada a los intereses de Robles Godoy su entorno más cercano.

Del acercamiento de Robles Godoy a Velasco y la futura promulgación de la ley hay dos historias. Por un lado, el cineasta recuerda que para sacar adelante la ley se necesitó de esas «cosas raras que tenía Velasco». En un gobierno militar sin presencia de otros poderes estatales, en donde la promulgación de leyes adquirió una estructura vertical manifestada en decretos ejecutivos, Robles Godoy era consciente de la importancia de Velasco para desarrollar la ley sin ataduras burocráticas. En un ejercicio de compenetración ideológica, Robles Godoy, el escasamente ideologizado¹⁰⁷ y nacionalista cineasta, le manifestó a Velasco lo siguiente: «Mire mi general, los gringos nos quieren joder». A lo que Velasco respondería, «Ah, entonces hay que joder a los gringos»¹⁰⁸. Sin mayores dilaciones, Velasco se interesó en el proyecto y dispuso de la estructura gubernamental para sacarla adelante. El cineasta lo recuerda así:

Velasco dijo: *“Hagan la ley. Yo de cine no entiendo nada, pero entiendo que el Perú necesita tener cine. Si Ustedes, consideran que la ley es necesaria, háganla, en qué sector la quieren”*. Y recuerdo que se mató de risa porque le dije: *«Mire, general, en cualquier sector menos Educación»*. Entonces, *«Quieren Industria. Ya está en Industria»* (Entrevista a Armando Robles Godoy: 1993, pp. 188-189.)

Hay, por otro lado, una historia no tan amena y personalista. Una versión que muestra al decreto como una lucha gremial en la que confluyeron el gobierno reformista (representada en funcionarios civiles) y los cineastas agrupados bajo la batuta de Robles Godoy¹⁰⁹. Aunque la ley luego sería denunciada por los «muchachos de *Hablemos de cine*» como un decreto al servicio de intereses particulares, lo cierto es que su proceso refleja claramente este punto de encuentro entre ambos colectivos. Luis Garrido Lecca, funcionario de la Oficina Central de Información (OCI), recuerda la larga marcha hasta la promulgación:

Antes de la dación de la ley hubo grandes reuniones en la OCI, porque se quiso sacar un proyecto integral que asumiera la producción, distribución y exhibición cinematográficas en el país. Fueron muchas noches de arduo trabajo hasta las cuatro de la mañana con Armando Robles Godoy y un numeroso grupo de personas. Sin embargo, los militares no participaron en nada. Todos los participantes fueron civiles relacionados con el cine. Al final la tesis que ganó fue la de preocuparse solamente de la producción. El interés inmediato de ese entonces fue sacar los dos

¹⁰⁷ Como se verá más adelante, en la confrontación entre el gremio de cineastas (SITEIC) y la Asociación de Productores, Robles Godoy se muestra como un cineasta alejado de dogmatismos ideológicos. Incluso, en algunas ocasiones, denunció esa “desnaturalización” del cine.

¹⁰⁸ Hay algunas versiones que circulan sobre esta interacción entre Velasco y Robles Godoy. Existe consenso en señalar que el propio Robles Godoy lo contaba así. Por ejemplo, puede verse aquí: <http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=892&idSTo=75&idA=47910#.W2OoYdVKj3g>

¹⁰⁹ La importancia de Armando Robles Godoy en esta primera etapa es fundamental, aun cuando él siempre relativizara su papel señalando que era simplemente un «excelente empujador» del proyecto legislativo.

incentivos y nada más. No se trató de hacer nada integral (Entrevista a Garrido Lecca: 2007, pp. 23-24).

Es en este punto en el que convergieron los cineastas, encabezados por Robles Godoy, y los militares reformistas. En ese sentido, esta unión muestra los proyectos que respectivamente venían desarrollando ambos sectores anteriormente. Por un lado, los militares brindaron el soporte legal y la estructura industrial y educativa de las reformas en las telecomunicaciones. Por su parte, los cineastas –en especial Robles Godoy- le brindaron al gobierno el capital humano que desarrollaría los futuros proyectos audiovisuales. En una ponencia titulada «El proceso peruano y el cine peruano» presentada por la cineasta Nora de Izcue en el Congreso del FIAF¹¹⁰ de 1976 desarrollado en México, puede observarse esta clara articulación: «En el año 1968, surge en el Perú un gobierno militar que inicia un proceso de transformación de la posesión de los medios de producción en algunos campos de la actividad económica. Los hechos más significativos: nacionalización del complejo petrolífero hasta entonces en manos de la IPC, [...] la reforma de la prensa, la Ley de Promoción a la Industria Cinematográfica, etcétera» (Izcue: 1976, p. 1).

Promulgada en marzo de 1972, la ley de Fomento de la Industria Cinematográfica estuvo enmarcada dentro de la política general de las telecomunicaciones del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Iniciada, en términos legislativos, a mediados de 1969 con la creación de la Oficina Nacional de Información (ONI), la reforma en las telecomunicaciones buscó centralizar el sistema de las comunicaciones en el Perú, así como utilizar dicho medio como plataforma ideológica del régimen (Perla Anaya: 2003, pp. 127-129). En el ínterin hacía la promulgación de la ley convergieron diversos factores que permiten entender la naturaleza de la reglamentación. En primer lugar, aunque Robles Godoy afirmó años después que fue él quien sugirió insertar el proyecto dentro del sector de Industria, lo cierto es que las comunicaciones se dirimían entre el sector industrial y educativo respectivamente desde dos años atrás. Una muestra de esta política puede observarse cuando el 9 de marzo de 1971, el Gobierno reglamente las funciones del Instituto Nacional de Teleducación (INTE):

El Estado empieza a manejar así de la manera más natural la hipótesis de que el cine puede ser un apoyo educativo para la población y justamente somete las producciones cinematográficas del INTE a la Dirección de Extensión Educativa. Un

¹¹⁰ La International Federation of Film Archives es una institución dedica a preservar la memoria fílmica. El congreso de 1976 estuvo dedicado al cine latinoamericano.

cambio radical, en relación a la subestima en que se había tenido al cine hasta entonces (Perla Anaya: 2003, p. 128).

La prédica del gobierno pretendía «que las actividades de telecomunicaciones [debían] facilitar el desarrollo socioeconómico del país» (Ley General de las Telecomunicaciones D.L. 19020, 9 de noviembre de 1971 citado también en Perla Anaya: 2003). Todo ello bajo el argumento de que la masificación debía ser supervisada por el Estado por razones de seguridad (Ley General de Telecomunicaciones D. L. 19020, artículo 15 citado también en Perla Anaya: 2003). Por otro lado, el gobierno se aseguró de sintonizar la reglamentación en base a sus rasgos ideológicos. De esta forma, el artículo 19 refleja que la producción no solamente debe ser nacional –tanto en producción como en temática-, sino además que con ello se neutralizaba la difusión de los cortos extranjeros que por aquel entonces poblaban la estrecha cartelera nacional (Ley General de Telecomunicaciones D.L. 190290, artículo 19 citado también en Perla Anaya: 2003).

En segundo lugar, en términos educativos, el Gobierno también articuló la cinematografía con fines pedagógicos dentro del Decreto Legislativo 19326. Lo exponen, en el artículo 285, de la siguiente manera:

La Teleducación es una técnica especial de educación colectiva que utiliza sistemáticamente la televisión, la radio, el cine, la audiovisión, la prensa, la correspondencia y otros medios (auxiliares) similares, a fin de lograr la máxima cobertura educativa de la población nacional (Ley General de Educación D.L. 19326, artículo 285. Citado también en Perla Anaya: 2003, p. 130).

Según Perla Anaya, en la óptica del gobierno, el cine estaba categorizado como «maestro potencial» dentro de esta reestructuración de las telecomunicaciones (Perla Anaya: 2003, p. 130). De esta forma, cuando una semana después, el 28 de marzo de 1972, se promulgue la ley referida a la promoción de la industria cinematográfica el camino para disponer de la ley como una herramienta gubernamental ya estaba allanado. Los fines educativos, que el gobierno había estado estructurando en torno a toda la normativa precedente, tuvieron su cierre en la ley n° 19327. En ese sentido, la ley de 1972 no fue un hecho aislado ni personalista como algunos han observado. Perla Anaya señala lo siguiente respecto a dicha articulación:

No olvidemos que en 1971 el gobierno militar había tomado las empresas de radio y televisión, en búsqueda de un mayor nacionalismo en los contenidos de las comunicaciones. Tenía, pues, como proyecto, educar más a través de los medios modernos de comunicación que a través de la educación formal. Así que, dentro de la lógica política, dictar una disposición para que el cine nacional se desarrollara y

apoyara también la educación, el nacionalismo, la integración y la difusión de nuestra cultura, se explica ampliamente (Entrevista a Perla Anaya: 2007, p. 32).

La aplicación de la ley, no obstante, estuvo lejos de ser un camino sencillo. Robles Godoy reconoce la importancia del Ministro de Industria, Jiménez de Lucio, a quien consideraba «una excelente persona, de gran cultura, de formación universitaria, amante del cine» (Entrevista a Robles Godoy: 1993, p. 189). Lucio les permitió no solamente los medios para poder adaptar favorablemente a la ley a la coyuntura local, sino además fue un entusiasta de su aplicación. Esto último puede observarse cuando en mayo de 1972, Jiménez de Lucio le planteara a Franklin Urteaga, presidente la Asociación de Productores Cinematográficos, que el proyecto legislativo permita establecer «un auténtico cine nacional [que] refleje la realidad peruana y lleven a todos los rincones del país el mensaje humanista y solidario de la revolución»¹¹¹ (Bedoya: 1992).

En términos de resultados a mediano plazo, la ley buscaba incentivar la producción del cine nacional en un mercado controlado por las producciones extranjeras (Bedoya: 1992, 188). En una lógica industrialista, esto se iba a lograr, según el gobierno, incentivando tributariamente la producción nacional. Para ello, renunció a percibir el porcentaje referido a la producción cinematográfica, pensando así que, sin ataduras tributarias, el cine finalmente podría despegar de su periodo de aletargamiento (Bedoya: 1992, pp. 188-189). En este circuito de exención tributaria, el productor además percibía el integro de su inversión luego de la proyección de su filme.

Para asegurarse el control temático y presupuestario de la producción fílmica nacional, el sistema de promoción cinematográfica estructurado por el gobierno instauró la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI). La COPROCI, que estaba insertada dentro de la estructura de control de la información encabezada por el SINADI, estaba un escalón debajo de la Oficina Central de Información (OCI) y funcionaba como una especie de tribunal gubernamental, que decidía qué película cumplía con los requisitos que el gobierno había establecido (Bedoya: 1992, p. 188). En un primer momento, dicho control estuvo en poder principalmente de los militares hasta la creación de la Dirección de Cine en 1974. Esta administración castrense poco cercana a la cultura y, en especial, al cine sería el

¹¹¹ Jiménez de Lucio a Franklin Urteaga en la reunión que le ofreció la Asociación de Productores Cinematográficos en el Hotel Crillón de Lima, 29 de mayo de 1972. Citado por Ricardo Bedoya, *Nueva Semana Cinematográfica*, n° 61.

germen de los futuros desencuentros entre los cineastas, los críticos de cine y los militares durante la producción de cine nacional que será reseñada en el siguiente capítulo.

Hasta la creación de la Dirección de Cine, la regulación del cine nacional «formaba parte del Ministerio de Industria, dentro del rubro de tejido y varios, donde estaba incluida» (Entrevista a Garrido Lecca: 1993, p. 22). En ese sentido, la creación de la Dirección de Cine constituyó un punto de quiebre evidente en las relaciones entre el gobierno y los cineastas, aunque ello tampoco significase el fin de los roces anteriormente observados. Para hacerse una idea de dicha reestructuración tanto en la COPROCI como en la creación de la Dirección de Cine podemos recurrir a las palabras de su principal reorganizador, Luis Garrido Lecca: «La ley de cine se da en el año 72, en el 74 soy invitado por la OCI para fundar la Dirección de Cinematografía de ese organismo [...] La idea era crear una Dirección de Cine como las que existían en otros países del mundo [...] Al crearse la Dirección de Cine comenzamos primero a tratar de ordenar la distribución y la exhibición, con miras a aplicar la Ley 19327» (Entrevista a Garrido Lecca: 2007, pp. 22-23).

No obstante, y a pesar de los esfuerzos de Garrido Lecca, la COPROCI desde su fundación fue percibida como un ente inquisidor, pues, aunque la negativa a ciertas producciones fue mínima, lo cierto es que era una oficina que no tenía mayor lógica que la de aumentar cuantitativamente la producción nacional. Garrido Lecca afirma lo siguiente:

La función del COPROCI era aprobar o desaprobar las películas, sean estos cortometrajes, largometrajes o noticieros. Pero también era la encargada de otorgar los incentivos de la ley, es decir, dar el porcentaje que les correspondía. Por otro lado, en lo que se refiere a reclamos la COPROCI tenía la última palabra. Luego de tomada la decisión por este organismo ya no se podía apelar a ninguna otra instancia. Su fallo era inapelable (Entrevista a Garrido Lecca : 2007, p. 24).

Debido a su naturaleza industrial, la normativa del COPROCI estableció un idioma básicamente comercial, en donde el diálogo se realizó entre el Estado y las empresas constituidas para producir filmes. Según la normativa del COPROCI, las nacientes empresas debían presentar un ejemplar de su producción a dicha entidad. Si esta cumplía con los requisitos anteriormente expuestos, el camino hacia la proyección y distribución estaba allanado. El productor, por su parte, se aseguraba la obligatoriedad de la proyección por un periodo de dieciocho meses por todo el país (Nuñez: 2015, p. 6).

La seguridad en recuperar todo lo invertido y la posibilidad de establecer lazos comerciales con otras productoras internacionales sin mayores trabas, permitieron que la Ley fuera una «vía libre para aventureros oportunistas que usufructuaron la buena recaudación –que tenía

cualquier corto de baja inversión- y desaparecieron impunemente con lo corregido» (Nuñez, 2015, p. 6). En una experiencia industrial de la tercera vía propuesta por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, la ausencia de uno de los axiomas elementales de la estructura capitalista, la reinversión, dañaría mortalmente ese anhelo compartido por militares y cineastas de erigir las bases de una industria cinematográfica.

En ese trayecto hacia la construcción de una industria nacional cinematográfica, no obstante, el gobierno no solo reguló la producción “civil” de cine a través de oficinas como el COPROCI, sino además también logró desarrollar un número nada despreciable de producciones “oficiales”. Aunque generalmente se ha sostenido que «lo que más les interesó a los militares fue la Reforma Agraria», lo cierto es que, al menos, dicha obsesión logró ser traducida audiovisualmente en una producción propagandística relativamente estable. De este lado de la vertiente de la producción de cine peruano enmarcada en el rango temporal aquí estudiado, debe señalarse que esta estuvo institucionalizada en el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS) a través de la creación de un Departamento de Cine.

Este naciente Departamento de Cine, hechura del SINAMOS, está insertado evidentemente en un proceso mayor de reformas estructurales llevadas a cabo por el Gobierno revolucionario. Como varios autores han apuntado, la identificación ideológica del gobierno como una tercera vía alternativa al comunismo y el capitalismo terminó por elaborar un discurso –y praxis- definido como “democracia social de participación plena”. Esto aunado al perfil autoritario del gobierno, generaría una institución que canalizase dicha participación popular en una estructura vertical en donde no serían escasas las disputas al interior del programa, tanto con los funcionarios civiles como con los sectores populares. Estos roces en la producción de cine “oficial” también serán reseñados en el siguiente capítulo.

Al igual que otras reformas estructurales desarrolladas por la primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, el proyecto cinematográfico de SINAMOS contaría con funcionarios civiles como los cineastas Federico García Hurtado, Nora de Izcue, entre otros. Aunque su participación y desempeño no es comparable, por ejemplo, al del Instituto Nacional de Cultura, es evidente que es una muestra más que la “revolución peculiar”, en términos Hobsbawm, fue, en algunos rasgos, también una empresa reformista de unión cívico-militar. En ese sentido, el INC, fundado en 1972, es una clara muestra de dicho “matrimonio”. El Plan Inca recoge el germen de dicha reformulación cultural que sería luego desarrollada por civiles: «La Revolución de la Fuerza Armada llevará a cabo un proceso de

transformación de las estructura económicas, sociales, políticas y culturales, con el fin de lograr una nueva sociedad, en la que el hombre y la mujer peruanos vivan con libertad y justicia» (Citado en Ansión: 1988, p. 51).

Aunque el INC no lograría concretar su intención por desarrollar una producción cinematográfica comparable a la del SINAMOS, su relación con el cine nacional estaría presente en los funcionarios del INC que también se desempeñarían como “fiscalizadores” de la producción cinematográfica filtrada por la COPROCI. Entre dichos funcionarios destacan Pablo Guevara (miembro de *Hablemos de cine*); Alonso Alegría; entre otros. Alegría, funcionario del INC y director del Teatro Nacional Popular (TNP), resume ilustrativamente el perfil del funcionario reformista cercano a los ideales del Gobierno revolucionario involucrado en las políticas culturales de la primera fase. En una entrevista en mayo de 1973, Alegría declara lo siguiente respecto al interés de los artistas por este proceso revolucionario:

A nosotros nos interesa, como a todo hombre de izquierda le interesa, una transferencia del poder. En cuanto al teatro, nosotros entendemos la transferencia del poder como darle al pueblo la capacidad de hacer teatro. ¿Cómo se enlaza esto con lo anterior? Si nosotros inventamos una manera de hacer teatro, que sea emocionante, que sea atractiva, insólita, que sea fácilmente reproducible, que sea muy libre, que sea muy expresiva, entonces esto les puede hacer pensar a ciertos sectores de gente, a nivel popular, que el teatro es una cosa muy linda, muy útil y muy fácil y muy satisfactoria. A través de las formas que nosotros empleemos, tratar de llegar a un lenguaje nuevo que sea fácilmente asimilable y repetible por la gente (Entrevista a Alegría: 1973, p. 36).

Ante la pregunta sobre su origen socioeconómico, Alegría señala la importancia de la sensibilidad social en la conformación del “nuevo funcionario civil”:

[...] nosotros provenimos de la clase media, al igual que muchos dirigentes de izquierda provienen de la clase media y siempre han provenido; nadie más burgués que Marx. O sea: no nos interesa nuestro nivel social, nos interesa nuestra orientación. No tenemos ningún complejo en cuanto a nuestra extracción social, nosotros pensamos que si nos dedicamos a hacer un teatro para la clase media no vamos a hacer mayor mella, pero si nosotros nos metemos en una investigación formal y conceptual, para hacer un teatro que prenda, esa es la palabra operativa aquí, que prenda, dentro de las capas populares, entonces estaremos haciendo un servicio mucho mayor. (Entrevista a Alegría: 1973, p. 41).

Alegría finaliza la entrevista sugiriendo que el apoyo al gobierno tenía sus evidentes contradicciones internas, pero dejaba clara su posición y la de otros artistas e intelectuales civiles relacionados con el gobierno en una suerte de manifiesto de principios:

[...] Yo sólo puedo repetir lo que creo haber dicho antes: por el hecho de trabajar dentro del TNP todo el mundo está tácitamente de acuerdo con el proceso.

Ahora, el nuestro va a ser un planteamiento de apoyo irrestricto a las medidas del gobierno que nosotros consideremos positivas, que nosotros consideremos profundizantes del proceso, aceleradoras del proceso, apoyo irrestricto a este tipo de planteamientos y medidas del gobierno, y luego una función de esclarecimiento y una función de cuestionamiento lúcido a otros elementos del proceso, a otros factores dentro del proceso, pero cuestionamiento que siempre será solidario con el proceso. De ninguna forma, tampoco, vamos nosotros a hacer un teatro panfletario, absolutamente, rabiosamente gobiernista, ni, por otro lado, vamos a hacer un teatro supuestamente neutro, de arte por el arte.

A nosotros nos interesa, en última instancia, lo que suceda con la población del Perú, no nos interesa lo que pueda suceder a este o cualquier gobierno. Por eso jamás haremos un teatro gobiernista. Haremos un teatro popular, que estará a favor del gobierno en cuanto éste es un gobierno de inspiración popular (Ibídem, p. 41).



IV.

Un cine para la revolución: Encuentros y desencuentros entre el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, los cineastas y los críticos de cine en pos de la construcción de un cine nacional

«Era la época de la euforia de la reforma agraria, de la formación de las cooperativas campesinas, del rescate y oficialización de los movimientos indígenas que venían presionando desde antes para ser incluidos y reconocidos en la vida política nacional. Fue una etapa en la que todo eso significaba una esperanza».

Nora de Izcue

El 25 de octubre de 1973 sería estrenada en Lima el primer –y último- largometraje del joven cineasta Paul Delfín Flórez. Titulada *Los nuevos*, la ópera prima de Delfín paradójicamente no se beneficiaría de la obligatoriedad en la exhibición exigida por la ley. Aunque no se conocen con exactitud las razones de dicho rechazo, lo peculiar del caso de *Los nuevos* es no solo la coincidencia entre el rodaje y la promulgación de la ley, sino, sobre todo algunos de los rasgos biográficos y temáticos presentes en su realizador y que caracterizarían al cine peruano desarrollado por esta generación de cineastas jóvenes al abrigo de la nueva ley. Por otro lado, el rodaje de la cinta, situada en el derrotero inicial de la ley, ayuda a vislumbrar cuán difícil era hacer cine en el Perú sin protección legal, por lo que la empresa de filmar un largometraje necesitaba de audacia e inventiva a la hora de proveerse de financiación económica.

En una entrevista a Delfín realizada por el periodista César Hildebrandt y fechada el 18 de mayo de 1972, un mes y medio después de la promulgación, podemos observar las vicisitudes por las que atravesaban los cineastas nacionales que deseaban realizar un largometraje al margen del fenómeno televisivo o las coproducciones. Hildebrandt describe el desolador escenario así: «[Delfín] está insultantemente confiado de hacer cine en un país que jamás se ha visto la cara en la pantalla, queriendo hacer cine en un contorno que solo ha generado las morosas torturas de los mocos y el folklore reconstruido por una cámara sin verdad ni sueños» (1972, p. 30).

Ante la innegable negatividad del entrevistador, y aunque coincidiese parcialmente, Delfín le relata a Hildebrandt la historia de su vida, el derrotero biográfico hacia la formación del cineasta. Le cuenta cómo se fue de su hogar a los 17 años, para deambular entre diversas profesiones hasta que en una suerte de epifanía escuchase de manera accidental, luego de una carrera de motocicletas en el Campo de Marte, a Tchaikovsky en una función al aire libre de la Sinfónica Nacional. Allí recostado sobre su casco, Delfín le confiesa que la experiencia «fue algo totalmente diferente, una paz increíble». Posteriormente, y conectado ya con la sensibilidad artística, Delfín ingresaría a estudiar a la Universidad de San Marcos donde fundaría, según sus palabras, un taller de teatro y un conservatorio de danza. Obsesionado con el impresionismo holandés del siglo XVIII, trató de aplicar la técnica del “claro-oscuro” en sus obras de teatro. Sería en esta etapa donde sería contratado por una televisora que vio en él, un joven talentoso. Lamentablemente, ninguno de sus proyectos vería la luz, pues, según Delfín, estos «no eran comerciales». Decidido a seguir adelante en su carrera como cineasta, decide ir a Estados Unidos a «aprender lo que era la verdad» (Entrevista a Delfín: 1972, p. 30).



Imágenes 13 y 14: Dos fotografías del rodaje de *Los nuevos*. En la izquierda, el director responde a las preguntas planteadas por Hildebrandt en el estudio de filmación. Nótese detrás del cineasta, una frase del poeta Javier Heraud: «Porque mi patria es hermosa como una espada en el aire, y más grande ahora y aun más hermosa todavía, yo hablo y la defiendo con mi vida». Del lado izquierdo, detrás de los protagonistas, dos afiches característicos de la propaganda visual de la reforma agraria. Fuente: *Caretas*, n°456, 19 de mayo de 1972, pp. 30-31.

Luego del periplo estadounidense y ya asentado en Lima, Delfín decide adaptar cinematográficamente los relatos del periodista Edgardo Pérez Luna¹¹² publicados en el

¹¹² No hay mayores datos sobre la razón detrás de la elección de los relatos de Pérez Luna. Además de la temática, quizá también haya influido que Delfín y Pérez Luna hayan coincidido en el Teatro de la Universidad de San Marcos.

diario *Correo*. Para financiar su proyecto, Delfín fundaría la productora *Industria Andina del Cine* y vendería acciones «de puerta en puerta» (Bedoya: 1997a, p. 208 y Hildebrandt: 1972, p. 30). La osadía en la constitución de la empresa es justificada por Delfín como una empresa juvenil en un país donde «nadie se siente capaz de nada»:

Tenía 4.60 en el bolsillo –ni para un café- y decidí poner una industria de cine, para que nuestra realidad sea acosada y revelada por nosotros, porque es deber y derecho nuestro hacerlo ...tenía el pecado original de ser peruano y joven, pero creo que no he salido tan mal parado. Sé que, ahora que he hecho algo, mucha gente creerá deber hablar mal de mí, pero confió en el público (Entrevista a Delfín: 1972, p. 31).

En sintonía con el perfil biográfico de su director y el signo de los nuevos tiempos, *Los nuevos* era, según las impresiones recogidas por Bedoya, un relato edulcorado del despertar juvenil en una coyuntura de cambios políticos como era el proyecto desarrollado por el régimen militar. Así, a lo largo del metraje, se tocaban «todos los tópicos del despertar sexual y el “compromiso político”, de la rebeldía generacional, la protesta contra el “sistema” y de la “contestación” generacional» (Bedoya: 1997a, p. 208). No obstante, a pesar de su «trama errática» y su «imperfecto blanco y negro», lo sintomático de *Los nuevos* es la propuesta temática transgresora como sinónimo de una nueva generación de cineastas que deseaban erigir un “nuevo” cine nacional. Delfín expresa dicho compromiso de la siguiente manera:

En un país analfabeto como el Perú, la ausencia de un real cine nacional ha tenido y tiene incalculables consecuencias, todas nefastas por supuesto ... La ley de cine que se acaba de dar realmente magnífica, fruto de un estudio lúcido y objetivo, pero, sin embargo, el posible cine peruano de los próximos años deberá sortear toda la sistemática corrupción del buen gusto que ha ejercido la televisión. Si se sigue creyendo que hacer cine es llevar al ecran “Simplemente María” estamos perdidos. ¿Seremos un nuevo cine mexicano? Eso depende de que la gente con talento pierda el miedo y se prepare (Entrevista a Delfín: 1972, p. 31).

Aunque *Los nuevos* sería un fracaso comercial, la experiencia del largometraje de Delfín reflejaba el advenimiento de una nueva generación de cineastas que intentaron construir un cine nacional que reflejara las transformaciones del país. Erigida a la sombra de la Ley de 1972, esta reconstrucción no estaría exenta de roces entre los diversos colectivos que la Ley articuló: el gremio cinematográfico y los militares. En ese sentido, en el presente capítulo se desarrollan como las expectativas de los críticos de cine y los cineastas, expresadas a través de diversas manifestaciones cinematográficas, mantuvieron una tensa relación con el régimen militar. Aunque cercanos en ciertos matices ideológicos, lo cierto es que los grados de radicalización de ambos sectores terminaron por generar desencuentros

alrededor no solo de la orientación ideológica que debía detentar el proyecto revolucionario, sino además sobre los usos del cine como herramienta social.

4.1. Entre la promoción cinematográfica y la censura: Encuentros y desencuentros entre los críticos de cine y el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas

Promulgada la ley n°19327, en marzo de 1972, parecía concretarse de forma satisfactoria la larga lucha de los cineastas y críticos de cine por un marco legal de protección al cine nacional. Así, opiniones como las de Delfín celebrando la promulgación no serían escasas. Este clima de alegría en el ambiente cinematográfico; no obstante, no fue generalizada. Fieles a su estilo, los miembros de *Hablemos de cine* paradójicamente criticarían la promulgación. En una editorial escrita en clave *confrontacional* y titulada “Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica: ¿al servicio de quién?”, los redactores señalaron, entre otras afirmaciones, que la ley era «el deseo imperioso de un pequeño grupo» (*Hablemos de cine*, n°63, p. 5). Esta asociación entre la ley y un “grupo interesado” sería la crítica central de la editorial:

[Por] ese pequeño grupo [...] nos referimos a los productores de los llamados noticieros, a los empresarios de cortos publicitarios y, en fin, a los productores del cine de ficción más ramplón y vulgar. En definitiva, todos aquellos que ven el cine como una forma de ganar dinero a manos llenas, todos aquellos que piensan en el cine como un gran negocio (*Hablemos de cine*, n°63, p. 5).

Para los miembros de la revista, era tal la influencia de ese “pequeño grupo” que inclusive «los independientes se [habían] visto envueltos en las maquinaciones de los grupos de poder, dueños de la actividad fílmica» en desmedro de «las voces de los que reivindicaban las inquietudes estéticas o sociales». Estos, al igual que ellos, simplemente «eran voces que predicaban en el desierto» (Ibídem, p. 6). Lejos parecía haber quedado la unión entre los cineastas encabezados por Robles Godoy y «los muchachos de *Hablemos de cine*». Si en los sesenta la confrontación con “el primer cineasta peruano” había sido eminentemente cinematográfica, ahora dicha disputa había adquirido un matiz cuasi personal. Para *Hablemos*, aquellos “independientes”, que aun bregaban por una ley más cultural que industrial, estaban a merced de la Asociación de Productores Cinematográficos encabezada por Robles Godoy y su socio, Franklin Urteaga. Era evidente, por lo tanto, que «la ley [respondía] fundamentalmente a los intereses del grupo que la apadrina» (1972, p. 5).

A pesar de la crítica descarnada, los miembros de la revista precisaron que no rechazaban la promulgación de la ley, pues la consideraban «imprescindible». No obstante, señalaban que «la ley no [debía] estar al servicio de pequeños grupos, sino de las mayorías». En esta reflexión del rol social del cine, los críticos no apuntaron a los cineastas, a quienes ya habían descrito casi como mercantilistas del cine, sino al gobierno revolucionario. La crítica al gobierno fue casi tan dura como la de los cineastas. Iniciaban su crítica manifestando su desilusión hacia el proyecto revolucionario: «No nos engañemos. No es el nuestro un gobierno socialista». En ese sentido, era obvio que no podrían esperarse de «él medidas socialistas»:

Pero si cabría esperar, de acuerdo a los lineamientos económicos que el gobierno proclama a doquier, que no se viera favorecido un pequeño grupo de comerciantes, que puede llegar a ejercer un peligroso dominio de los medios y recursos de la actividad fílmica y, lo que es peor, orientar, de acuerdo a la ley del menor esfuerzo y a las pautas del gusto dominantes en el público, las orientaciones de la programación (*Hablemos de cine*, n°63, p.5).

Líneas después, y en sintonía con la experiencia de la implementación de la reforma agraria, los miembros de la revista le exigían al gobierno «considerar los proyectos de apoyo a las formas cooperativas de producción». Lamentablemente, ya era muy tarde, por lo que sería inevitable el beneficio al «enquistamiento de ciertos grupos económicos» en desmedro del «proceso cultural y educativo que actualmente fomenta» el “proyecto revolucionario”. Finalizaba la editorial advirtiendo al gobierno del peligro de una ley de esa naturaleza: «No solo se trata de incentivar las inversiones, abrir mercados de trabajo, aumentar las divisas y favorecer el crecimiento económico del país. Se trata, también y primordialmente, de considerar el rol social del cine, y los medios de comunicación de masas pueden cumplir en un proceso como el que el gobierno pretende empujar», porque de lo contrario será irremediable «la proliferación de “Nemesios”, “Natachas”, “Ninos” y “Profesores Aldaos¹¹³” con todas las consecuencias culturales que conllevan» (*Hablemos de cine*, n°63, p. 5).

El estreno de “De nuevo a la vida”: Luces y sombras del naciente cine nacional

Una de las primeras películas que gozó de esa ambigua relación que habían establecido el gobierno revolucionario y el cine nacional fue el primer largometraje del controvertido cineasta Leónidas Zegarra titulada *De nuevo a la vida*. Surgido del programa de cine de la

¹¹³ Se refieren a la exitosa telenovela peruana titulada *El adorable profesor Aldao* de 1971. Aunque no tuvo, como sus predecesoras, una adaptación cinematográfica, la referencia es evidentemente una advertencia.

Universidad de Lima, en donde compartió aulas con Francisco Lombardi, y tuvo como profesores a Desiderio Blanco e Isaac León Frías, Zegarra incursiona en el cine con un largometraje que describía los cambios sociales por los que atravesaba el país durante la primera fase del gobierno militar. Así, a lo largo de los 110 minutos de duración del filme, Zegarra exponía, no exento maniqueísmos ni caricaturizaciones, la tensión social generada por la reforma agraria y las migraciones del campo a la ciudad.

La ópera prima de Zegarra no solo compartía esa referencia a lo primigenio con *Los nuevos*, sino también había atravesado ese tortuoso camino de producción en términos materiales y artísticos. Al igual que su colega Delfín, Zegarra narra su incursión al cine como una revelación. En una suerte de autobiografía titulada *Rest and make yourself rich*, escrita en 1989 y luego traducida al inglés en un papel membretado con la palabra “Better World”, Zegarra describe su origen provinciano entrelazándolo con sus orígenes humildes y su batalla por hacerse un nombre en el cine nacional. En un entorno hostil al provinciano, como apunta el propio cineasta, el cine cumplió la función de contención a su debilidad física y su creciente falta de autoestima. Tiempo después, ingresaría a la Universidad de Lima en donde volcó en sus cortometrajes las experiencias por las que había atravesado. Aunque las dolencias físicas siguieron acompañándolo, decidió «recuperar el tiempo perdido» y a la edad de 18 años fundó la productora *Filmaciones Pueblo S.A.*, la casa de estudios de *De nuevo a la vida* (Zegarra: 1989, pp. 30-38).

Mientras iba puerta a puerta para obtener los recursos económicos necesarios para su largometraje, Zegarra pulía el guion robándole horas al sueño. En una «broma juvenil», como él mismo reconoce, bautizaría a los villanos de su película como Desiderio e Isaac, sus profesores, maestro y discípulo en la creación de *Hablemos de cine* (1989, p. 38). Una humorada que no ponderó le «traerían terribles consecuencias» a su naciente carrera. Zegarra, quien se reconoce a sí mismo, como un cineasta incomprendido, señala que el origen de la animosidad de los críticos hacia su producción proviene no solo de esa “humorada”, sino sobre todo del hecho que «la tendencia comunista» presente en *Hablemos* y sus seguidores hayan desmerecido cualquier producción ajena a «sus simpatías políticas» (1989, pp. 39-40).

Dichas “simpatías políticas”, según Zegarra, cercanas al comunismo eran además una de las críticas recurrentes de los sectores conservadores al interior del régimen militar para con sus pares reformistas. Sea como fuere, *De nuevo a la vida* estaba lejos de ser una cinta propagandística de la reforma agraria; por el contrario, Zegarra puso especial atención en

la actitud corrupta de los funcionarios durante las expropiaciones. Corrupción burocrática se sumaba a la corrupción moral de los personajes de su cinta que iban de las violaciones sexuales, pasando por los desnudos y desembocando en la incursión de una de las protagonistas en la prostitución. Este mundo sórdido filmado en clave de denuncia social, sin embargo, no superaba el melodrama más elemental (Bedoya: 1997a, 205). Pensada para ser estrenada en abril de 1973, el largometraje de Zegarra no llegaría a las pantallas. Como se verá en otras producciones, sea por la razón que fuese, la COPROCI filtraba las producciones siguiendo diversos criterios. Quizá, en este caso, hayan sido los desnudos, vistos como corrupción moral, el argumento suficiente para que los militares, quienes a su vez eran mayoría en el comité calificador, emitiesen su desaprobación. La “conspiración comunista”, no obstante, sería, para Zegarra, la razón detrás del bloqueo a su ópera prima durante «unos 7 largos años» (1989, p. 40).

En la lógica de Zegarra, el “complot comunista”, llevado a cabo por los críticos en complicidad con los militares, sería un «muro» difícil de sortear no solo para su primera película, sino para su posterior producción cinematográfica. Ahora bien, más allá de la caricaturización ideológica, ¿existía –al menos- en la cultura cinematográfica ese ambiente *socialistoide* denunciado por el cineasta? En las críticas elaboradas sobre la película destaca la realizada por el padre espiritual de *Hablemos de cine*, Desiderio Blanco. Es verdad que León Frías le había dedicado algunas líneas en la revista, pero fueron breves y eminentemente cinematográficas. La había etiquetado, por ejemplo, como una fiel representante del «panfletarismo miserabilista y melodramático» (Citado en Bedoya: 1997a, p. 204). No obstante, Blanco fue más allá. En una crítica mordaz titulada “De nuevo a la vida: Enjuiciada por Desiderio Blanco”, publicada el 6 de abril de 1973, en la revista *Oiga*, el profesor de Zegarra señalaba que era menester realizar dicha crítica por dos razones: Primero, por ser una cinta nacional y; dos, porque el realizador había egresado «del único programa [de cine existente] en el sistema de la universidad peruana». Sobre el primer punto, Blanco señalaba que su estreno «no supone innovación alguna dentro del empobrecido marco de la cinematografía nacional: más bien constituye la acentuación de todos los errores del pasado» (1997a, p. 204). Proseguía, en la línea de León Frías, denunciando el «esquematismo más simplista» que caracterizaba el largometraje de Zegarra y que no le hacía favor alguno a la coyuntura sociopolítica que pretendía reflejar:

Ni la reforma agraria es presentada con las características que corresponden a determinada situación históricosocial, ni la prostitución alcanza la menor traza de verosimilitud en un contexto que pretende moverse dentro de los marcos de lo

verosímil, ni la desocupación significa nada en el conjunto de situaciones que propone el film, a pesar de que las imágenes griten la palabra justicia en forma obsesiva y redundante (1973, p. 39).

Aun sin proponérselo, Blanco parecía deslindar del “espíritu revolucionario” a “caricaturescos” filmes como los de Zegarra. Reconocía que, aunque el mensaje del largometraje podría ser «muy valioso», la opera prima de Zegarra poco favor le hacía al «actual gobierno revolucionario y a su política agraria». En una advertencia desoladora, Blanco apuntaba a los cineastas, quienes parecían no haber comprendido su misión en el anhelado proyecto de construir un cine nacional: «No quiero vincular este subproducto del cine con el nuevo reglamento de la Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica. Pero si hubiera de pensarse que este tipo de películas van a ser fomentadas por la reciente ley de promoción cinematográfica, el panorama futuro que espera el cine nacional es demasiado negro» (1973, p. 40).

Finalizaba Blanco su reseña lamentándose no solo de la oportunidad perdida, sino de las esperanzas depositadas en cineastas surgidos del programa que él y otros amantes del cine habían desarrollado:

Como ex alumno del programa de cine de la Universidad de Lima, Zegarra no ha respondido a las esperanzas de sus profesores y maestros [...] no se llega a percibir la nueva orientación que en la universidad hemos tratado de inducir todos los que en ella trabajamos. Era aquí donde Zegarra debería manifestar actitudes distintas para acercarse a la realidad nacional. Si algo hemos intentado en cada una de las enseñanzas propuestas, ha sido la superación de los esquematismos facilones y la penetración en los diversos aspectos de la realidad que llamen la atención de los jóvenes realizadores. Si estas inquietudes no han sido recogidas, nuestros esfuerzos pueden considerarse fracasados. Esperamos que las nuevas promociones desmientan esta sensación (Blanco: 1973, p. 40).

El caso “El Decamerón”: Los coletazos de la inquisición cinematográfica en tiempos de la revolución

El 20 de enero de 1972, dos meses antes de la promulgación de la ley, el Ministerio del Interior prohibió la exhibición del largometraje italiano “El Decamerón” bajo el argumento de que la cinta atentaba contra “la moral y las buenas costumbres”. Aunque la medida fue ejecutada por el Ministerio del Interior, las declaraciones del general Alfredo Becerra Carpio, ministro de Educación, parecían reflejar que la medida fue una decisión gubernamental: «Estamos moralizando el país en todos sus aspectos y este es uno de ellos» (El Comercio, 20 de enero de 1972). Al igual que en la justificación

esgrimida por el Ministerio del Interior, el uso del término “moral” no era un hecho menor. En un proyecto político, como fue el del gobierno revolucionario peruano, en donde los actos o declaraciones antecedieron a los programas, las publicaciones de los manifiestos solo corroboran el ideario de dichos regímenes. Por ejemplo, el Plan Inca, publicado en julio de 1974, utiliza el concepto “moral” como uno de los argumentos para justificar la intervención realizada a los medios de comunicación:

24. Libertad de prensa

[...]

a. Situación

(4) Se atenta impunemente **contra la moral y el honor** de las personas e instituciones.

b. Objetivos

(1) Una prensa auténticamente libre que garantice a todos los peruanos la expresión de sus ideas, respetando **el honor de las personas y la moral pública**¹¹⁴.

[...]

Si bien la censura al largometraje del controvertido cineasta Pier Paolo Pasolini no fue la primera ni la última intervención estatal de regular los contenidos filmográficos en el Perú, lo interesante del denominado “Caso El Decamerón” es la posibilidad de observar una de las tantas ambigüedades del gobierno militar en relación a las políticas culturales y a la propia definición “ideológica” del régimen. Así mismo, la prohibición al largometraje permite un acercamiento único a los mecanismos de la censura institucionalizada, un trámite que lamentablemente no ha dejado rastros documentales. Finalmente, y no menos importante, las repercusiones mediáticas a la censura son una muestra más de las –no escasas ni aisladas– tensiones entre el gobierno y los círculos adherentes de intelectuales, periodistas y artistas a su proyecto gubernamental.

Para hacerse una idea de lo que la censura cinematográfica significaba para los cinéfilos peruanos basta revisar la primera columna de Juan Bullita en la revista *Textual* del Instituto Nacional de Cultura. Publicada en junio de 1971¹¹⁵, el crítico de cine iniciaba señalando que «todo aficionado al cine conoce bien la tradicional barrera de la censura». Proseguía denunciando, en clave ideológica “izquierdista”, a los responsables de dicha intervención: «En nuestro país, la censura ha tenido tradicionalmente un contenido político derechista y

¹¹⁴ Las negritas son nuestras. Aquí se ha consultado una versión online del Plan Inca, la cual puede revisarse aquí: <http://peru.elmilitante.org/per-othermenu-29/per-othermenu-30/408-el-plan-inca-proyecto-revolucionario-peruano-.html> (Consulta: Agosto 2018).

¹¹⁵ El artículo no cuenta con numeración.

ha sido un lamentable reflejo de la influencia en las esferas oficiales de la tendencia más oscurantista de la religión católica; contenido reaccionario doble que consiguió mutilar a diestra y siniestra toda supuesta escena chocante a la moral (?) en infinidad de filmes» (1971)

Esta tradición inquisitorial cinematográfica, según Bullita, asociada a la «política derechista» y «la tendencia más oscurantista de la religión católica», evidentemente entraba en confrontación con la política reformista de la “revolución”. El crítico de cine, en ese sentido, saludaba la buena «voluntad [del régimen] por desterrar la acción negativa de la censura». Además del permiso de exhibición otorgado a largometrajes anteriormente censurados como “El acorazado Potemkin”, Bullita destacaba la creación de una comisión «dedicada a elaborar un proyecto de reglamentación para la calificación de los espectáculos públicos» que permitiría desterrar «las prohibiciones de películas (sin excepción)» (1971). Sin embargo, al igual que se han reseñado otras editoriales o columnas de opinión de la época, los críticos de cine no consideraban que el problema de la censura o la inviabilidad del cine nacional no era eminentemente gubernamental. Por ejemplo, para Bullita, había una censura más peligrosa que la “derechista” o religiosa: La censura de la distribución cinematográfica que *invisibilizaba* largometrajes «valiosos y significativo». Este monopolio comercial era descrito por el autor de la siguiente manera:

A este cine total el único canal de acceso lo constituye la exhibición-distribución comercial dominada por las compañías norteamericanas y mexicanas de distribución [...] Esta censura estriba en todo el cine que por ser “poco comercial” deja de ser distribuido en el país y lo más grave es que entre los films así “censurados” por los comerciantes del cine se encuentran la mayoría de los más valiosos y significativos de la hora actual (1971).

Ahora bien, el permiso a la exhibición de filmes como “El acorazado Potemkin” o la creación de una comisión para la supresión de la censura sería un espejismo. Solo seis meses después, el gobierno militar censuraría “El Decamerón” y las reacciones de quienes aplaudieron, en algún momento, la política gubernamental, ahora se tornarían en duras críticas a la ambigüedad del proyecto militar. En primer lugar, una crítica evidente estaba relacionada a la permanencia de la Junta de Supervigilancia en los términos anteriores al proyecto revolucionario. Hasta la intromisión del Ministerio del Interior, en enero de 1972, el proceso de revisión de la cinta había transcurrido de forma normal. Reunidos en una pequeña sala de proyección de la distribuidora Dusa, en la quincena de diciembre de 1971, los miembros de la Junta de Supervigilancia visionaron una copia de la cinta de Pasolini con el objetivo de decidir si era apta para ser proyectada en el territorio nacional.

Sorprendentemente ese comité integrado por profesionales ajenos al cine o “señores de sociedad” no objetaron escena alguna, en una cinta en donde, por ejemplo, unas monjas compartían al jardinero del convento como amante ocasional. Por el contrario, según Clemencia Malatesta de Durand, secretaria de la junta, «abundaron los comentarios laudatorios: “Es un clásico”; “es una obra de arte”» (*Oiga*, 28 de enero de 1972, p. 32).



Imagen 15: Espectadores reciben el reembolso del pago de sus entradas a la función de “El Decamerón” en enero de 1972. Fuente: *Oiga*: 28 de enero de 1972, p. 34

Con la anuencia del comité, el 22 de diciembre de 1971, el Ministerio de Educación comunicó la aprobación de la cinta. Debía, sin embargo, ser proyectada con la única salvedad de ser anunciada como un largometraje apto para mayores de 21 años. Un mes después, el 20 de enero, el cine Roma anunciaba la proyección de la cinta esperando el éxito anteriormente conseguido en otros países latinoamericanos. En el transcurso de la venta de entradas, en la tarde del 21 de enero¹¹⁶, en donde ya se habían vendido 600 tickets, irrumpieron agentes de la Policía de Investigaciones (PIP) de la Seguridad del Estado comunicando no solo la suspensión de la exhibición, sino además exigiendo los 10 rollos de la cinta para ser confiscados. Ante la sorpresa y los reclamos de los espectadores, los altoparlantes del cine anunciaron lo siguiente: «El Ministerio del Interior ha decidido a última hora prohibir la película, por considerarla «atentatoria contra la moral y las buenas costumbres» (*Oiga*, p. 34). Por su parte, la propietaria del cine Roma, Elsa Rupp Cogorno, no salía de su asombro. Consideraba, acertadamente, que contaba con la aprobación de la Junta y que la irrupción policial era «sencillamente un abuso». Proseguía lamentándose de las pérdidas económicas que le ocasionaría la prohibición y finalizaba planteándose una

¹¹⁶ Días antes, el 17 de enero, se desarrolló la proyección dirigida a los periodistas cinematográficos.

pregunta, que también se harían los críticos de cine e intelectuales cercanos al gobierno: «¿a quién debemos acudir para pedir la autorización para proyectar películas?» (1970, p. 34).

Las críticas a la medida no se hicieron esperar. A la innumerable ola de reclamos de espectadores y aficionados al cine¹¹⁷, se sumarían los intelectuales que guardaban simpatías con el régimen militar. Quizá la respuesta más contundente fue realizada por Vargas Llosa en una carta dirigida al gobierno. Fechada el 23 de enero de 1972, y apoyada por diversas personalidades del arte y la cultura peruanas, la carta señalaba lo siguiente:

Protesta

Los suscritos, adherente o militantes de la revolución peruana, lamentan profundamente, en la forma y en el fondo, la actitud tomada por el Ministerio del Interior al censurar la laureada película *El Decamerón*. Consideran que acciones de esa naturaleza no se condicen con los enunciados humanistas y libertarios una y otra vez proclamados y representan una recaída en un paternalismo autoritario que creían superado. Como intelectuales revolucionarios peruanos, invitados en muchas oportunidades por el gobierno revolucionario a participar en el proceso, esperan la revocación de tan errónea medida y su no repetición.

Firmantes: Mario Vargas Llosa, Eduardo González Viaña, Arturo Corcuera, José B. Adolph¹¹⁸, Hugo Neira, Jesús Ruiz Durand, Ana María Portugal y Juan Paredes Castro (23 de enero de 1972, p. 35).

¹¹⁷ Ante lo complejo que es hallar “voces comunes”, especialmente respecto a temas culturales, es importante destacar la siguiente carta dirigida a Francisco Igartua, director de la revista *Oiga*, fechada el 24 de enero de 1974, en relación a la censura de “*El Decamerón*”:

«Sr. Francisco Igartua:

La presente carta tiene por objeto presentar mi protesta pública por la decisión tomada por el Ministerio del Interior al prohibir la exhibición de la película *Decamerón* [...] con la autoritaria leyenda de que atenta contra la moral y las buenas costumbres, respondo tomando como árbitro de este tipo de prepotencia a Stalin, único hombre que se entrometían en estos asuntos culturales y que a la larga llegó a pisar derechos humanos importantísimos.

[...]

Considero que este tipo de intromisión de imponernos que es lo que debemos de ver, leer o escuchar no es atribución de ningún Estado [...]

Considero que el gobierno de las FFAA que en 3 años ha llegado a producir cambios estructurales importantísimos que en 150 años no llegaron a realizarse, no debe de dar tinta a los sectores reaccionarios y tratar de cambiar su política con relación a la cultura.

Por una revolución cultural a fondo.

Atentamente,

Humberto Pinedo» (*Oiga*, 28 de enero de 1972, pp. 6-7).

¹¹⁸ En esa misma línea, el escrito Adolph, uno de los firmantes de la protesta encabezada por Vargas Llosa, señaló que la proyección de filmes “provocativos” en el Perú no han generado reacciones más allá de bromas o cuchicheos en las salas de cine. No constituyeron, por ello, una amenaza a la revolución (*Oiga*, 23 de enero de 1972, p. 35).

Al igual que Vargas Llosa y los intelectuales afines al régimen, los miembros de *Hablemos de cine* también denunciaron la inconsistencia entre el discurso y la práctica revolucionarias del gobierno militar. Hasta la publicación del número correspondiente a la censura, en abril de 1972, los colaboradores de la revista tuvieron que, irremediabilmente, comunicarse a través de cartas enviadas a diferentes medios de comunicación. Por ejemplo, en una misiva enviada a la revista *Oiga*, el 28 de enero de 1972, y firmada por Isaac León Frías, Juan Bullita, Carlos Rodríguez Larraín, Nelson García Miranda, Pablo Guevara, entre otros, mostraban su disconformidad con la medida; en tanto esta «[contradecía] insólitamente la política de terminar con [las] prohibiciones y cortes arbitrarios». Señalaban, así mismo, que la intervención del Ministerio del Interior desatendía la autoridad de la Junta de Supervigilancia, entidad encargada teóricamente de la regulación de los contenidos a ser proyectados. Por otro lado, ponían en tela de juicio el argumento de la “moral y las buenas costumbres”, las cuales consideraban «propias de una determinada clase social y no de la pretendida moral del pueblo peruano». Finalizaban su comunicado, reiterando su protesta «por la medida de fuerza adoptada y por el significado que ella tiene en nuestro contexto político y cultural» (*Oiga*, 1971, pp. 4-6).

El comunicado anteriormente reseñado; sin embargo, resulta hasta cierto punto diplomático si se lo contrasta con la editorial publicada en el mismo número en el que “despedazaron” la promulgación de la ley n°19327. Titulada *El caso Decamerón: Las burdas contradicciones*, e ilustrada con un fotograma en donde dos personajes del largometraje salían desnudos, la editorial iniciaba denunciando «la ambigüedad política que caracteriza al gobierno» en relación la «falta de una política cultural orgánica». Proseguían, señalando que dicha intervención mostraba rezagos de una «vieja mentalidad prohibitiva y represiva, aparentemente ajena al proceso que el mismo gobierno pretende conducir» (*Hablemos de cine*, n°63, p. 5). Esa actitud inquisitorial, señalaban, contradecía «las declaraciones de más de un ministro en el sentido de que ya no se iba a cortar ni prohibir películas». En la línea del artículo de Bullita, se lamentaban que esa intención por crear un comité para la regulación de la inefable Junta de Supervigilancia haya quedado en “un saludo a la bandera”, pues «la prohibición de películas continuó» (1971, p. 5).

Afirmaban, por otro lado, que la política inquisitorial parecía haber ingresado «en una fase “revolucionaria” a tono con el proceso general del Perú», en donde ahora el “radicalismo político” era más tolerable que el atentado contra «esa dama llamada “Moral y Buenas Costumbres»». La censura; no obstante, no dejó de albergar incoherencias internas, pues,

aun cuando detentaba un perfil evidentemente conservador, la Junta aprobó la exhibición de largometrajes en donde «los desnudos tendían a prodigarse». En este trayecto de aparente liberación inquisitorial, a la Junta irónicamente «se le fue la mano», pues «los desnudos resultaron demasiado abundantes y las irreverencias con curas y monjas excedían un límite tolerable» (1972, p. 5). Así, al menos, lo consideró la Asamblea Episcopal, uno de los pocos sectores que apoyaron la medida gubernamental. En un comunicado, publicado el 24 de enero de 1972, señalaban que «bajo el pretexto de libertad de expresión y arte [se presentaban] escenas pronográficas» y se «ridiculizaban los valores básicos de la vida personal, familiar y social» (Oiga, 28 de enero de 1972, pp. 35-36). Paradójicamente, el gobierno militar opinaba lo mismo. Ante dicha actitud, los miembros de *Hablemos de cine*, intelectuales de formación católica, cuestionarían no solo la alianza militar-religiosa, sino sobre todo el perfil ideológico y la coherencia del gobierno militar:

[...] no se trata de un hecho aislado e intrascendente. Se trata, por el contrario, de la peligrosa permanencia de ciertas normas de conducta y pensamiento, alentadas oficialmente por la Iglesia y encubadas en las estructuras mismas de las instituciones sociales dominantes durante muchísimos años. Y frente a ello tenemos un gobierno que, todo lo ambiguo y tibiamente que se quiera, se declara revolucionario y libertario en el orden político y económico, y en el orden de los hábitos y costumbres sociales, mantiene los mismos tasnochados criterios de siempre (1972, p. 5).

En una coyuntura donde el vocabulario “izquierdista” era el espíritu de la época, la lectura de la censura, por parte de los miembros de la revista, como una afirmación de los rezagos de la “oligarquía” ante el avance del progresismo no es anecdótica ni periférica: «¿Qué valores se están defendiendo de esta manera? Nada más que los valores de unos estratos cristianos adscrito a los condicionamientos de un cierto orden social y al predominio de una clase. En definitiva, la consolidación de una sociedad dominada por una moral de dos cara, individualista y represiva ¿Es eso lo que persigue el gobierno?» (1972, p. 5).

Entre la censura y la promoción cinematográficas: Los críticos de cine y la “estatización” de los medios de comunicación

En la madrugada del 27 de julio de 1974, el gobierno revolucionario confiscó los principales diarios peruanos. La confiscación era el desenlace de una tirante relación entre el régimen militar y los medios de comunicación iniciada en octubre de 1968 cuando algunos rotativos habían denunciado el golpe de estado como una irrupción antidemocrática (Mendoza Michilot: 2013, pp. 128-129). Hasta la expropiación, el gobierno había ensayado diversas medidas para controlar a los medios de comunicación, a quienes veían como «reaccionarios» y ajenos a los «cambios revolucionarios que la Fuerza Armada estaba

llevando a cabo» (COAP: 1972, 159-166 citado en Mendoza Michilot: 2013, pp. 126-127). Visto como un golpe artero a la oligarquía “urbana”, el gobierno militar decidió transferir la administración de los ahora “estatizados medios” a civiles (y sindicatos) afines a su programa gubernamental.

En un clima de condena internacional (el depuesto propietario de El Comercio escribió una carta desde el exilio denunciando el atropello, por ejemplo) a la expropiación, la respuesta local fue favorable en los círculos que simpatizaban con las reformas impulsadas por el gobierno revolucionario. En el ámbito de la prensa cinematográfica, los miembros de *Hablemos de cine* saludaron la medida. En un medio como el peruano, en donde no existía publicación similar a *Hablemos*, y teniendo en cuenta su influencia en el cine peruano, la postura de la revista no es un hecho menor. Aunque con cierta demora, la nota fue publicada en 1976, es sugerente observar cómo los miembros no solo apoyaron la medida, sino además vieron la expropiación como una defensa del cine nacional, entendido como un conglomerado de diversas manifestaciones, ante el dominio del “cine comercial” y sus defensores mediáticos.

Iniciaban la nota, señalando que la expropiación «era una de las medidas más positivas», y, aunque era evidente que constituía «una virtual estatización» de los medios, era beneficiosa, pues permitía «la renovación de los cuadros críticos de los diarios» (*Hablemos de cine*, n°68, p. 5). Luego de repasar dicha renovación, la nota hacía especial hincapié en la salida de Alfonso Delboy, crítico de *La Prensa*, a quien consideraban «habitual» «promotor del cine comercial». A la deposición de esa crítica cinematográfica “frívola” y “complaciente”, habían ingresado miembros de la revista como Juan Bullita, Ricardo Bedoya, Francisco Lombardi, entre otros¹¹⁹, quienes aportaron «de inmediato un acercamiento mucho más serio y riguroso al cine y en un lenguaje más agresivo y polémico» (n°68, p.5). Finalizaba la nota en una especie de reflexión agridulce, pues, aunque se lamentaban que «el desarrollo de la experiencia de la transformación de la prensa no [haya permitido] un replanteamiento más radical», lo cierto es que se había dado un «paso adelante bastante significativo y que, por primera vez, en forma amplia, la crítica [había comenzado] a molestar: a los censores, a los distribuidores y exhibidores y seguramente a muchos de los mismos lectores habituados a comentarios complacientes y frívolos» (n°68, p. 5).

¹¹⁹ A Delboy lo sustituye Ricardo Bedoya. León Frías escribiría en *Caretas*; Cárdenas en *La Prensa* (suplemento *La imagen*); Francisco Lombardi en *Correo*; Bullita en *Suceso*; entre otros.

4.2. ¿Un cine nacional?: Encuentros y desencuentros entre el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas y los cineastas en la producción de un “nuevo cine nacional”

Campesinos y militares en el “descubrimiento” del mundo andino: La producción cinematográfica de los cineastas de los sesenta durante el gobierno de Velasco Alvarado a partir de dos cortometrajes representativos

Danzantes de tijeras

Ficha técnica

Director: Jorge Vignati
Guion (Idea original): Jorge Vignati
Producción: Perucinex S.A.
Fotografía: Jorge Vignati
Duración: 10 minutos
Año: 1972
Estreno: 1974

Contexto de producción y realización

Motivado por la recién promulgada ley de cine, Manuel Chambi, uno de los fundadores de la denominada Escuela del Cusco, viajaría a Ayacucho, en compañía de Jorge Vignati como director de fotografía, para filmar una adaptación cinematográfica del relato de José María Arguedas, *La agonía de Rasu Ñiti*. Alojados en Puquio, Chambi y su equipo realizarían un casting entre diversos danzantes de tijeras para seleccionar a los protagonistas de su largometraje. En el proceso de selección, Vignati quedó «deslumbrado» por la danza. Tanto así que le comentó a Chambi que le «gustaría filmar un cortometraje sobre los danzantes». Desconcertado por la afirmación de Vignati, Chambi le espetó al fotógrafo «si estaba loco», pues el hecho de no contar con «mucho material fílmico» le preocupaba (Vignati: 2012). «Le dije que solo necesitaría un rollo», recuerda Vignati haberle respondido a Chambi¹²⁰ (Entrevista a Vignati: 1976, p. 13).

Provisto de un «rollito de 400 pies que dura 11 minutos y con un grupo de danzantes de tijeras», Jorge Vignati inició la filmación de su icónico cortometraje (Entrevista a Vignati:

¹²⁰ Sobre la autoría de “Danzante de tijeras” existe también un debate. Manuel Chambi se ha arrogado para sí la idea original. Sin embargo, en una entrevista de 1976 a *Hablemos de cine*, Vignati diría lo siguiente: «Ahí están Fausto Espinoza y Ricardo Valderrama que hicieron sonido y asistencia de filmación en *Danzante ...*, para que atestigüen de quién fue la idea original, quien decidió la forma que tiene y en qué forma se realizó» (n°68, p. 14).

febrero 2015). Aunque la historia del cine peruano le ha otorgado merecidamente un reconocimiento especial a “Danzantes de tijeras” por su “innovación” técnica y su registro limpio del significado cultural de la danza, lo cierto es que ese atrevimiento técnico, tanto en registro como en duración, estuvo condicionado por las carencias logísticas y la hostilidad del entorno geográfico. Vignati lo recuerda así:

[...] hice el plano-secuencia. La cámara siempre en movimiento, sin perder la danza, digamos, el entorno, las gentes que están ahí. Siempre en movimiento. Como uno más, como un danzante más. Con cámara de cine que es pesada, en el hombro. Había que ir corrigiendo el foco, cada vez que te aproximas o te vas. Con sonido directo, aparte. Teníamos que ir caminando. Como era experimental, porque el terreno además era irregular, si me tropezaba ... ahí quedaba mis intenciones. Chau rollo. 11 minutos sin cortar. Hasta que se acabase el rollo. Siempre en movimiento. Acaba donde había empezado (Entrevista a Vignati: febrero 2015).

«Siempre en movimiento», axioma principal del “paso del ganso”, la técnica que aprendió Vignati trabajando con el maestro del cine campesino, el boliviano Jorge Sanjinés, le permitiría registrar la desconocida danza. Terminado el rollo, Vignati vería tiempo después el producto final de su audacia técnica. La respuesta a su trabajo generó sorpresa no solo en él («ni yo supe lo que había hecho»), sino en sus compañeros de filmación que le dijeron emocionados: «mira, no sabes lo que has hecho con un plano-secuencia y bien logrado» (Entrevista a Vignati: febrero 2015). Con el producto terminado decidió, entonces, presentarlo a la ley de cine, «que por obligatoriedad los cines tenían que pasar los cortometrajes»; no obstante, antes dicha exhibición, el cortometraje «tenía que pasar una junta calificadora», la COPROCI, en palabras de Vignati, «una forma de censura» (Ibídem: febrero 2015).

Análisis argumental

Aunque filmada en 1972, la versión disponible de “Danzantes de tijeras” es la que sería aprobada por la COPROCI en 1977. Sobre dicha versión, la Filmoteca de la Universidad Católica realizaría trabajos de restauración técnica. El resultado es un cortometraje en buena calidad, pero del cual no se señalan las intervenciones realizadas luego de su censura en 1972. En ese sentido, si sigue lo expuesto por Vignati que la cinta original no presentaba mayores contextualizaciones o explicaciones, la versión de 1977 debió haber insertado la presentación inicial redactada por la periodista Alfonsina Barrionuevo en donde sitúa la danza como una manifestación prehispánica en la que el danzador es un ser privilegiado de expresar a través de sus movimientos a una deidad.



Imagen 16: Fotograma inicial de *Danzantes de tijeras*

El cortometraje, que tiene una duración aproximada de 12 minutos, registra la danza a través de una técnica de filmación “natural”, en donde la intervención por parte del camarógrafo es mínima. Así, el director pretende aproximarse a la manifestación como una especie de descubrimiento cultural. Es por ello que resulta sintomático el travelling circular que realiza con el objetivo no solo de revelar –a los espectadores- la danza, sino además el contexto sociocultural de la población que la alberga. Esto puede observarse en los siguientes tres fotogramas que deben visualizarse en composición.



Imágenes 17, 18 y 19: Tres fotogramas de “Danzantes de tijeras” que muestran claramente el desplazamiento circular de la cámara. Así, descubre progresivamente los movimientos del danzador, a los músicos y a la población local.

Si como manifiesta Barrionuevo en la introducción al cortometraje, la danza de tijeras necesita de una contraposición de dos danzantes que a bajo «el fondo musical del arpa y el violín» reproducen una suerte de enfrentamiento divino, el cortometraje de Vignati logra acertadamente registrar dicho significado. Es este punto el que resulta digno de ser destacado, pues, teniendo en cuenta las limitaciones técnicas, Vignati acierta en alternar los turnos de los danzantes con el giro del cámara como una suerte de telón de fondo intermitente. Para ello, Vignati utiliza acercamientos a los músicos. Esto puede observarse en el siguiente fotograma.



Imagen 20: Fotograma de “Danzantes de tijeras” en donde a través de un primer plano a un músico, Vignati introduce la danza del contrincante.

El desenlace de “Danzantes de tijeras” presenta un final “abierto”. Esto puede explicarse probablemente por la duración del rollo con el que contaba Vignati. Sea como fuere, el último cuadro del cortometraje deja la escena congelada mientras se despliegan los créditos finales en donde hay que destacar la mención de los danzantes y sus nombres. Un hecho no menor si se tiene en cuenta que otros cortometrajes, como “Niños” del grupo Liberación sin Rodeos, también insertarían los nombres de los niños como protagonistas principales de su cortometraje.

Recepción

Junto a “En vivo y en directo” de Armando Robles Godoy, *Danzantes de tijeras* fue una de las primeras producciones audiovisuales en presentarse a la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI) para acogerse a los beneficios de la ley. Lamentablemente, el cortometraje no solo no lograría la aprobación del comité, sino además sería censurado por razones “peculiares” y ajenas a un posible discurso en contra de los intereses del proyecto militar. Aunque posteriormente la COPROCI iría dando paso a un mayor número de integrantes provenientes del arte y la cultura, lo cierto es que, en líneas generales, siempre estuvo constituida al menos por la mitad de miembros de procedencia militar o cercana al Estado. Esto ayuda a entender el porqué de algunas de las razones detrás del silenciamiento de un determinado número de producciones audiovisuales.

El caso de *Danzantes de tijeras* es diferente al de *Runan Caycu* en donde la censura esgrimiría razones políticas. En este caso, las razones “peculiares” estuvieron asociadas a un claro desconocimiento del mundo andino y sus prácticas culturales. En una suerte de ironía, los militares que enarbolaban la bandera del “Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza” desconocían el universo andino manifestado en danzas y ritos diversos. En ese sentido, los detalles expuestos por Vignati ilustran, además del procedimiento cuasi

“inquisitorial” de la COPROCI, las luces y sombras que desprendía esa relación entre militares e intelectuales progresistas:

Los que vieron “Danzante de tijeras ...” –ahí- no entendían ni pio. Y ahí estaba el poeta, Pablo Guevara, en esa primera comisión, que fue el único que me felicitó, me dijo: *Qué maravilla Jorge, lo que has hecho con ese plano-secuencia*. El resto no entendía nada. Después que vieron el documental, el jurado te llama y tú tienes que exponer ante el jurado. Te preguntan, *¿Para qué?, ¿Por qué?*; me dijeron: *Usted, tendría que haber puesto subtítulos ... una narración que explique, para que se entienda*. Les dije, *No puedo poner narración porque acá lo importante es la música. Si pongo una narración, la música va en segundo plano y es importante la música*. [Insistían] con el subtítulo. Dije, *Pero, eso es oneroso*. Finalmente, me dijeron que le ponga un cartelito al comienzo. Decían *A qué época pertenece, qué significa y en qué lugares se practica*. [También] en Lima no se conocía como ahora [la danza] (Entrevista a Vignati: febrero 2015).

Ante la irrupción inquisitorial de parte del comité, Vignati defendió su cortometraje. Fue más allá incluso priorizando la totalidad de su trabajo ante la sugerencia de “editar” el cortometraje por parte de la COPROCI: «Este documental fue censurado, porque querían que lo edite y corte. Yo me negué. *De ninguna manera voy a cortar un solo fotograma*, les dije. En esa época hubiéramos ganado un platal con ese documental porque eran los dos primeros. que se pasaban 18 meses en todo el Perú y lo recaudado se repartían entre ambos. Y yo ni siquiera estaba peleando por eso sino por la obra tal cual. Entonces, está película al ser censurada estuvo como 4 años censurada» (Entrevista a Vignati: febrero 2015).

Censurada de la exhibición comercial, *Danzantes de tijeras* solo pudo ser visionada en circuitos alternativos o en festivales de cortometrajes como los desarrollados «en el ministerio de Trabajo de la avenida Salaverry» en donde «unos italianos» verían el cortometraje e invitarían a Vignati al Festival Internacional de Milán (Entrevista a Vignati: febrero 2015). Como se verá en el caso de *Runan Caycu*, paradójicamente los cortometrajes censurados obtendrían condecoraciones en festivales internacionales. Sin embargo, la recepción gubernamental a los premios de obtenidos por las producciones locales distaría mucho de ser positiva: «Luego volví y vi publicado que estaba multado con 10.000 soles de la época por haber exhibido un documental que no estaba aprobado por la ley de cine. Y en ninguna parte estaba eso en la ley, pero tuvimos que pagar» (Entrevista a Vignati: febrero 2015).

Transcurrido cinco años después de la filmación de *Danzantes de tijeras*, Vignati aún luchaba por poder proyectar comercialmente la versión “editada” de su cortometraje

(Entrevista a Vignati: setiembre 2016). En una entrevista concedida a su colega de profesión Nelson García Miranda para la revista *Hablemos de cine*, en 1976, mostraba su incomprensión de los objetivos trazados por la ley: «Ya no sé qué pensar con respecto al cine que se debe hacer, porque la ley 19327 dice que es válida toda obra que se refiera al rescate de los valores nacionales, de interés informativo, educativo, de relativo valor técnico y si es así creo que *Danzantes ...* cumple esos requisitos» (Entrevista a Vignati: 1976).

Prohibida de ser exhibida en circuitos comerciales, *Danzantes de tijeras* sufriría del silencio mediático que impone la censura. Hasta la publicación de una crítica cinematográfica en el número 68 de la revista *Hablemos de cine*, publicada en 1976, no se registran reseñas contemporáneas a la circulación “clandestina” del cortometraje. Escrita por Nelson García Miranda, la crítica es un homenaje a la pericia técnica de Vignati y la importancia del cortometraje en el “renacimiento” del cine nacional. En esta línea, García Miranda señala el hecho de que el punto de vista asumido por Vignati -e interiorizado por el espectador- es el del observador que descubre ante sus ojos un desconocido ritual practicado por sus connacionales: «Al inicio, un plano general fijo y duradero plantea al espectador toda la definición visual y auditiva de esta manifestación campesina» (1976, n°68, p. 15).

En esta particular «relación escenario natural-conjunto», el foco sobre los danzantes es un pretexto para adentrarse en la cosmovisión andina. En ese sentido, para García Miranda, *Danzantes de tijeras* retrata acertadamente ese espacio en donde lo aborígen y lo occidental «habitan y conflictúan»: «[Una] escenificación de la secreta y antigua lucha entre la cultura aborígen, a inca, representada en el cóndor, y la cultura invasora, occidental, representada por el caballo» (Ibídem, p. 15). Finaliza su reseña García Miranda destacando el hecho que el cortometraje es diferente no solo a la producción “propagandística” gubernamental o turística desarrollada a partir de la ley, sino sobre todo a la “esencialista” producción de la denominada *Escuela del Cusco* de donde Vignati surgió como heredero:

Por primera vez en el cine peruano, hay una adecuación expresiva ente el lenguaje cinematográfico empleado y el tema filmado, en cuanto a un cine de opción instantánea. Simbiosis, producto de a lucia mirada, sereno pulso y buen paso de Jorge Vignati [...] y lo que es mejor, no tiene ese folklorismo exhibicionistas y oportunista de algunos documentales de llamada Escuela cuzqueña y otros que siguen haciendo. “Danzante de tijeras” es Cine Nuevo. Lástima que no pueda verlo José María (García Miranda, 1976, n°68, p. 15).

Runan Caycu

Ficha técnica

Director: Nora de Izcue

Guion: Nora de Izcue

Producción: SINAMOS, ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos)

Fotografía: Jorge Suárez

Duración: 35 minutos

Año: 1973

Contexto de producción y realización

Antes de embarcarse en el documental, género cinematográfico que a Nora de Izcue le «atrajo desde el principio», la cineasta había filmado *Encuentro*, un proyecto audiovisual elaborado para el taller de Armando Robles Godoy, su mentor. De factura artesanal, esta cinta formativa fue el «primer y único trabajo de carácter personal» de la autora, que en el futuro solo desarrollaría documentales en sus diversos formatos (cortos, medimetros y largometros) (Entrevista a Izcue: 2007, p. 51). Luego de la promulgación de la ley en marzo de 1972, y como consecuencia del afianzamiento de las labores de participación ciudadana desarrolladas por el SINAMOS (Sistema Nacional de Movilización Social), Izcue trabajaría temporalmente para el gobierno en el proyecto de implementación de unidades de cine y televisión por encargo del SINAMOS¹²¹ (Entrevista a Izcue: 2018).

Probablemente, como ella misma afirmaría respecto a la financiación de *Runan Caycu*, la carencia de recursos económicos aunado a la prioridad puesta por el gobierno en la reforma agraria haya terminado por dejar en el tintero dicha empresa. Sea como fuere, Izcue no tardaría en trabajar junto a SINAMOS en la elaboración de producciones audiovisuales. Así, se gestaría, por ejemplo, *Runan Caycu*. En 1972, luego de la promulgación de la ley n°19327, Hugo Neira, director de difusión del SINAMOS, le planteó a Izcue plasmar en lenguaje audiovisual la historia del líder campesino de origen indígena, Saturnino Huilca (Seguí: 2016, pp. 62-63).

¹²¹ Según Nora de Izcue, este proyecto quedó solo en un informe «eminente técnico» de las posibilidades de implementar dicha unidad de cine y televisión (Entrevista a Izcue: 2018). Como se verá en las actas del Consejo de Ministros, diversos problemas (financieros y logísticos) imposibilitaron la creación de un estudio cinematográfico.

Huillca, quien en su figura condensaba la historia por la lucha de la tierra en el sur-andino, había conocido a Neira en 1963, cuando este último fue enviado al Cusco como corresponsal del diario *Expreso*. De dicha experiencia, Neira no solo publicaría un libro de crónicas titulado *Cuzco, tierra y muerte* en 1964, sino afirmaría posteriormente que su acercamiento a Huillca había constituido una «lección de libertad» y que el líder campesino era su «maestro, tanto como Morin y Sartre» (Neira: 2008, 21 citado en Seguí: 2016, p. 62). Neira, así mismo, representaba claramente al intelectual adherente al proyecto militar. Nacido en 1936 y de origen provinciano, había estudiado historia en la Universidad de San Marcos en donde fue discípulo de Raúl Porras Barrenechea. Posteriormente seguiría sus estudios en el extranjero de donde regresaría al Perú convocado por el gobierno revolucionario en 1970.

Embarcado en su labor en el SINAMOS, Neira conocía de cerca el desarrollo de cintas propagandísticas sobre las reformas gubernamentales. Es en esta coyuntura en donde le sugiere a Izcue, quien ya había leído el libro de Neira, realizar un documental sobre la figura del líder campesino (Seguí: 2016, p. 63). Aunque de los testimonios de Neira se desprende un tono *abarcativo* tanto en la génesis como en la inspiración temática; no obstante, Izcue, por su parte, había atravesado un proceso de sensibilización social influenciado evidentemente por el signo de los nuevos tiempos azuzados por la revolución militar:

[...] comencé con los documentales, era una época de grandes cambios, era la época del gobierno de Velasco, de la reforma agraria, del surgimiento de una serie de movimientos sociales con los cuales nunca había tenido ningún contacto y todos ellos capturaron mi interés [...] tuve una línea social bastante política en un momento [...] Fue una etapa en la que todo eso significaba una esperanza. Indudablemente, fue muy importante el aspecto político, que además entró muy fuertemente en el gremio cinematográfico (Entrevista a Izcue : 2007, pp. 51-52).

Si el origen de *Runan Caycu* parece estar claramente definido, no lo es tanto así el proceso de escritura del guion y el desarrollo del rodaje. Sobre el primer punto, hay dos versiones, las de Izcue y Neira, antagónicas entre sí. Interesantes ambas. Por un lado, Neira señala que la cineasta usó las entrevistas que este había realizado en Lima a Huillca y que estaban transcritas en una especie de autobiografía titulada *Habla un campesino peruano* publicada en 1974. Por el lado de Izcue, esta señala lo contrario: Las entrevistas las realizó en su casa en donde el líder campesino estuvo alojado por dos meses aproximadamente (Seguí: 2016, pp. 66-67). La cineasta lo describe así:

Saturnino vivió dos meses en mi casa. Un hombre maravilloso [...] Él hizo sindicatos por todos los lugares por los que iba. Era un dirigente legendario. [El cortometraje]

lo hice con Hugo Neira, que es el sociólogo e historiador, él me habló de Saturnino, él me lo trajo. Se enteró que estaba en Lima, lo llevó a mi casa. Y entonces Saturnino, en los dos meses que estuvo en mi casa, me contó toda su vida. Él hablaba solo quechua, tenía un traductor. Yo estoy segura que él entendía español y hablaba, pero no le daba la gana. Se negaba. Se hacía al que no hablaba. Nunca quiso hablarlo. Por supuesto que lo hablaba si era inteligentísimo (Entrevista a Izcue: 2016).

De la respuesta de Izcue puede corroborarse lo que acertadamente afirma Seguí sobre la inspiración temática del cortometraje: «Ambos textos [libro y cortometraje] provienen de una misma fuente pues son casi idénticos» (2016, p. 67). Ahora bien, sobre el segundo punto, el del desarrollo inicial del rodaje las versiones también difieren. Ya hemos reseñado la afirmación de Neira de que él no solo sugirió a Izcue realizar el cortometraje, sino además le facilitó los recursos del SINAMOS para la filmación de la cinta. Izcue; no obstante, presenta otra versión en donde la cronología de la preproducción y el rodaje son diferentes:

Al comienzo *Runan Caycu* no fue financiada por el SINAMOS, era un proyecto entre Jorge Suárez, que era el camarógrafo y yo. Esta película la hice un poco por una cuestión personal y Jorge por amistad. Las primeras tomas las financié de mi bolsillo. Salíamos a filmar llevando únicamente nuestras bolsas de dormir y ni siquiera pagábamos alojamiento, pero Hugo Neira, que era nuestro amigo y trabaja en SINAMOS, comenzó a enviarnos dinero por su cuenta (Entrevista a Izcue: 2007, p. 60).

Independientemente de la exactitud de las versiones, lo interesante de ambas es el papel que se le adjudica al gobierno en la financiación de las producciones audiovisuales luego de la promulgación de la ley. Si en la versión de Neira parece mostrarse una clara voluntad por apoyar logísticamente al cine nacional; la versión de Izcue no es tan halagüeña. Señala que la decisión del financiamiento fue de Neira y no de la institución. Inclusive menciona que «los directivos de este organismo no sabían que estaba financiando la película», lo que casi termina con el despido de Neira. Al final, según Izcue, los del SINAMOS «tuvieron que aceptarla porque ya se había hecho la inversión» (2007, p. 60).

Runan Caycu, que significa en español “Soy un hombre”, fue, en palabras de su realizadora, la «primera película testimonial que se hizo en el país». Al igual que sus posteriores producciones, el cortometraje se nutrió de un proceso previo de investigación arduo y prolongado en los archivos de la Biblioteca Nacional desarrollado por la cineasta y su asistente, Liliana Zunic (Seguí: 2016, p. 64). Para Izcue, la investigación era un paso imprescindible, pues le permitía introducirse «mucho más en los temas y los personajes». En el caso de *Runan Caycu*, la investigación archivística se sumó a «la investigación de campo», que, para la cineasta era «muy útil y valiosa». Todo ello, le permitió realizar un

retrato verosímil «de los movimientos campesinos y del admirable dirigente popular campesino Saturnino Huillca» (Entrevista a Izcue: 2007, p. 53).

En términos narrativos y fílmicos, Isabel Seguí ha señalado que *Runan Caycu* es no solo un ejemplo paradigmático de la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano en el Perú, movimiento que por cierto no tuvo mayor desarrollo en el país por razones políticas y culturales (cinematográficas), sino además un documento de no-ficción representativo de la literatura militante de los setenta. Por un lado, en términos narrativos, Seguí ha señalado que el cortometraje de Izcue, al igual que la autobiografía de Neira, pretenden mostrarse como un “relato testimonial puro”; es decir, una narración no mediatizada por un tercer autor ajeno a las vivencias del protagonista principal (2016). Por otro lado, en cuanto a aspectos fílmicos, *Runan Caycu*, según Seguí, está influenciado por el documental político de mediados del siglo XX, en donde el uso de material archivístico alcanza un nivel de dinamismo diferente al del “objeto estático” tratado por sus predecesores. Todo ello logrado partir de «diferentes técnicas de animación» que, en un contexto latinoamericano, era impulsado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) (2016, p. 64). Sobre el primer punto, Izcue comenta lo siguiente:

Runan Caycu es una película testimonial; para mí siempre ha sido más interesante dejar hablar a los personajes que ser yo la protagonista del discurso. Creo que *Runan Caycu* inició esa tendencia. Allí me interesaba ser solo el medio a través del cual hablaran otros grupos humanos y otras personas que no tenían acceso a estos medios masivos de comunicación (Entrevista a Izcue: 2007, p. 52).

Respecto al segundo punto, el de la influencia del documental político y las nuevas técnicas de animación, Izcue destaca la presencia capital del ICAIC en la edición del cortometraje. La historia de la postproducción de *Runan Caycu* está también estrechamente vinculada con el desarrollo político del gobierno militar. En diciembre de 1971, luego de la visita de Fidel Castro a Lima, se reestablecerían las relaciones entre el Perú y Cuba. Es en este contexto, cuando probablemente entre fines de 1972 y principios de 1973, Carlos Delgado, funcionario del SINAMOS, invite a Izcue a una reunión con el embajador cubano en donde este se comprometió en coproducir su cortometraje (Seguí: 2016, pp. 62-63). Gracias al «convenio entre gobiernos», Izcue viajaría a Cuba en donde pudo contactarse con «el movimiento del cine latinoamericano». Instalada en el ICAIC, y alejada «de la vigilancia

velasquista», Izcue recuerda que gozó de libertad absoluta para editar su cortometraje¹²² (2016, p. 63).

En aspectos técnicos, *Runan Caycu* es una fiel representante de ese cine artesanal originado luego de la ley. Dejando de lado a los cineastas que «no tenían ninguna motivación más allá de colocar el corto en la exhibición», el auge del cortometraje – principalmente- documental serviría a muchos cineastas como taller de experimentación técnica y temática. Esto ayuda a explicar, por ejemplo, la ausencia de producciones audiovisuales que hayan explotado la veta de la ficción. Sobre este último punto, Izcue reconoce que ello se debía a las «carencias en cuanto a la formación profesional», pues fallaban «mucho en la dirección de actores» (Entrevista a Izcue: 2007, p. 59), axioma capital del cine de ficción que tan bien explotaría posteriormente Francisco Lombardi.

Por otro lado, la denominación de artesanal, además de reflejar impericia, también ilustra carencias logísticas. El *Runan Caycu* de Izcue, como otros cortometrajes de la época, sería filmada en blanco y negro, «con un equipo muy rudimentario [y] una Bolex sin sonido directo». Además, los técnicos eran “aprendices”, pues Izcue llevó «a dos muchachos de la universidad como asistentes». Otros cortometrajes de Izcue no contarían con mejores condiciones. En *El Juancito* (1978), «el sonidista era un lugareño llamado Ladislao» a quien le enseñarían «a manejar la grabadora» (Entrevista a Izcue: 2017, p. 60).

Análisis argumental

«Yo soy Saturnino Huillca Quispe, dirigente campesino legítimo» pronuncia el propio líder indígena en una toma a primer plano de su rostro. Así, inicia *Runan Caycu* de Nora de Izcue. De esta forma, el cortometraje introduce al personaje como protagonista principal de la historia que se relatará. Durante alrededor de 50 segundos, Huillca detalla su participación en la lucha por las tierras de los campesinos y advierte que, a diferencia del pasado, ahora «ya no hay una ley que castigue» al campesino insurrecto. Estos segundos introductorios no solo presentan al protagonista, sino además son una clara declaración de intenciones: el relato será testimonial. Y, en donde el espectador no-quechuahablante, atestiguará un universo desconocido.

¹²² La libertad absoluta no solo se refiere a la supuesta vigilancia del régimen militar peruano, sino además de la inexistencia de una influencia temática del cine cubano en el cortometraje. En este punto Nora de Izcue coincide con Pilar Roca, productora de Federico García Hurtado, cuando señala el eminente apoyo técnico y económico del ICAIC (Entrevista a Izcue: 2018 y Entrevista a Roca: abril 2017).



Imagen 21: Fotograma de *Runan Caycu* luego de la introducción del propio Huillca.

La primera mitad de *Runan Caycu* narra los primeros años de Saturnino Huillca, así como sus actividades laborales. Entre la tierra y las ovejas, transita Huillca y su familia. A través del registro de dichas actividades, Huillca señala cómo los hacendados, aprovechando su posición, abusaban reiteradamente de los campesinos. No obstante, el deseo de Huillca por cambiar la situación lo lleva a averiguar en la Inspección de Asuntos Indígenas del Cusco sobre los derechos de los indígenas. Es a partir de este punto que Izcue entrelaza al relato del líder campesino diversos recortes periodísticos de la época que en contraste con la narración de Huillca, muestran la versión urbano-capitalina del conflicto.



Imagen 22: Fotograma de *Runan Caycu* en donde puede observarse uno de los recortes periodísticos que utiliza Izcue para documentar el desarrollo del conflicto.

Es en esta descripción de las condiciones anteriores a la reforma agraria en donde Saturnino Huillca señala una clara división entre estos dos momentos históricos. A partir de la frase «[el abuso gamonal] ahora ha desaparecido», Huillca detalla un claro contraste entre los esfuerzos gubernamentales anteriores y el proyecto del gobierno militar encabezado por el general Juan Velasco Alvarado. Sobre los gobiernos democráticos

anteriores, Huillca señala cómo, a través de funcionarios judiciales, se desoían las demandas de los campesinos. Para Huillca, este desprecio es comprensible en tanto jueces, alcaldes, congresistas y gamonales representan «la vida de los ricos». En el cortometraje, el tránsito hacia la recuperación de las tierras es retratado por dos protagonistas: Huillca y Hugo Blanco. Aunque Blanco aparece como un elemento *disruptor* del orden gamonal, es la figura de Huillca la que emerge como protagónica en estas luchas. No obstante, la respuesta del gamonalismo no se hace esperar y el cortometraje detalla cómo las fuerzas policiales y militares fungen de aliadas del orden establecido. Aquí, el cortometraje desarrolla la represión a través del testimonio de Huillca entrelazado con fotografías y recortes periodísticos de heridos y muertos que pueblan la pantalla mientras se oye de fondo el llanto de las mujeres campesinas.



Imagen 23: Fotograma del cortometraje que describe la represión sobre el campesinado. Imágenes como estas generarían incomodidad en los militares.

Aunque la represión merma en número a la lucha indígena, no logra quebrar el espíritu de la demanda, pues, como señala Huillca, «una planta empieza a crecer y en todas partes crece». Así, los campesinos vuelven a reagruparse para volver a la lucha. Es en este proceso, en el que el cortometraje relata la crisis del poder político “tradicional” como una metáfora de la podredumbre moral de sus integrantes. El desenlace de esta crisis es el golpe de Estado de las Fuerzas Armadas en 1968 interpretado por Huillca como una efectiva reivindicación de sus demandas. Este proceso general de transformaciones llevadas a cabo por el régimen militar es narrado por Izcue a través de recortes y fotografías diversas, todas ellas hilvanadas alrededor de la voz del general Velasco Alvarado anunciando la reforma agraria: «Campesino, el patrón ya no comerá más de tu trabajo». Huillca, por su parte, no esconde sus simpatías por el general: «Yo apoyo a Velasco

Alvarado porque desde que el asumió el poder se nota la desaparición de los grandes hacendados. De lejos nos miran ahora con la irónica mirada de sus ojos feos, como los de los sapos cuando pasan la saliva».



Imagen 24: Fotograma en donde puede observarse la aplicación de la reforma agraria a través del uso de recortes periodísticos.

Sin embargo, el cortometraje no realiza una referencia acrítica de la reforma agraria. Para Huillca, la recuperación de las tierras no es más que el inicio de la lucha campesina. Así, es curioso destacar cómo el líder indígena desea organizar a las masas campesinas para llevar un paso adelante lo acometido por el gobierno militar. Este es un aspecto fundamental en el cortometraje, pues cierra el círculo de un tema que subyace en su metraje: El llamado a la participación popular. Así, el inicio de “Runan Caycu”, Huillca señala la importancia de ella en la recuperación de las tierras. Al final del corto, el líder se expresa así: «Por eso es que ahora nuevamente algo nuevo quiero organizar. Porque si todos nosotros juntos avanzamos a esta revolución debemos llegar ¿Quién va hacer la revolución? ¿Acaso al gobierno solo la va hacer? ¡No! No es verdad. Nunca. ¿Acaso los ministros solos la van a hacer? Cuando gritemos será. Gritando es que se consiguen las cosas».

El desenlace de *Runan Caycu* es un alegato al colectivismo como alternativa de desarrollo socioeconómica. Si se contraponen la escena final respecto a la toma inicial del cortometraje puede observarse una suerte de guiño a lo señalado por el propio Huillca: «Organización popular» es el camino.



Imagen 25: Secuencia final de *Runan Caycu* en donde el acercamiento al campesino (fotograma izquierdo) va “transitando” hacia una toma colectiva (fotograma derecho).

Recepción

La proliferación descomunal de cortometrajes como consecuencia directa del perfil industrialista de la ley contrasta acentuadamente respecto a producciones como *Runan Caycu*. A diferencia del gran volumen de cortos, que –como sostiene Izcue- eran «un poco superficiales», la obra de la cineasta intentó explorar las dinámicas sociales originadas por las reformas gubernamentales. Esta aproximación teñida de denuncia política, a la usanza del Nuevo Cine Latinoamericano, marcaría un hito en el cine peruano que germinaría luego de la promulgación de la ley.

Durante su estadía en Cuba, en donde Izcue terminaba por editar *Runan Caycu*, la cineasta decidió, con el apoyo del ICAIC, presentar su cortometraje a dos festivales europeos, los cuales «creía eran importantes». La decisión de postular *Runan Caycu* sin la anuencia del gobierno militar resulta, por lo menos, sugerente. En contraste a la omnipresente -como ella misma señaló- «vigilancia velasquista» (Seguí: 2016, p. 63); en Cuba tomó la decisión «por libre» y postuló sus cortometrajes a los festivales de Florencia y, luego, de Leipzig en donde obtendría «el premio Paloma de Plata» (Entrevista a Izcue: 2007, p. 53).

Mientras el cortometraje estaba en competencia oficial, Izcue regresó al Perú y proyectó su cortometraje a «Carlos Delgado y un selecto grupo de militares» (Seguí: 2016, p. 65). La reacción no fue la esperada, pues, como recuerda Izcue, *Runan Caycu* generó «indignación entre los asistentes», especialmente en Leónidas Rodríguez, «el jefe de SINAMOS» (Ibídem, p. 65 y Entrevista a Izcue: 2018). Hasta su viaje a Cuba, los militares habían visto fragmentos de «bucólicas imágenes de paisajes andinos» entrelazados con «asambleas campesinas». Ese cortometraje testimonial en donde un campesino denunciaba la represión estatal evidentemente no gustó a los militares. «Nadie te ha pedido una película

sobre la represión», le dijeron a la cineasta, que atestiguó además como su obra era guardada en un cajón y prohibida de ser exhibida, a pesar de considerar que la represión existió (Entrevista a Izcue: 2016). En una muestra de autoritarismo le pidieron además «que la retirara» de los festivales en los que competía, pero Izcue consideró que «sería un escándalo retirarla cuando ya estaba anunciada en la prensa del festival» (Entrevista a Izcue: 2007, p. 53).

Al igual que los críticos de cine y los intelectuales adherentes al proyecto militar, Izcue también reconoce en este tipo de decisiones una muestra más de esta suerte ambigüedad de la revolución peruana: «Nuestro dictador nos dio la ley de cine, nos dio la obligatoriedad de exhibición. Era diferente a las otras dictaduras. Pero, sin embargo, **no soportaban una película muy comprometida políticamente**¹²³. Era una cosa rara. Por eso nuestro cine se quedó atrás con el cine político que se hacía en América latina»¹²⁴ (Entrevista a Izcue: 2016).

Censurada y «guardada en un cajón» por parte del gobierno, *Runan Caycu* no llegaría a los circuitos comerciales. Así, solo podría visionarse «en el circuito alternativo semi-clandestino de sindicatos y cineclubes»¹²⁵ (Entrevista a Izcue: 2016, p. 66). Esta prohibición afectó evidentemente la posibilidad de ser reseñada por críticos de cine. En ese sentido, existen muy pocas apreciaciones cinematográficas contemporáneas al “estreno” del primer trabajo audiovisual de Nora de Izcue. Para llegar a una de las pocas reseñas críticas sobre la obra prima de la cineasta hay que proyectarse hasta la edición n°70 de la revista *Hablemos de cine*¹²⁶. Publicada en abril de 1979, y dentro de un compilado de reseñas biográficas sobre los cineastas dedicados al cortometraje, Isaac León Frías escribiría lo siguiente respecto al cortometraje testimonial:

¹²³ Las negritas son nuestras.

¹²⁴ Sobre esta suerte de contradicción, Izcue considera lo siguiente: «En realidad no todos los militares habían cambiado. Solo algunos tenían sus ideas de avanzada. Los demás seguían siendo los mismos. Yo no pensé que censurarían *Runan Caycu*. Quizá solo Velasco estaba convencido de los cambios» (Entrevista a Izcue: 2018).

¹²⁵ Entre los papeles que atesora Nora de Izcue, destaca una nota de prensa publicada en el diario “oficialista” *Expreso*, el 30 de junio de 1974, en donde se informa de una función especial de tres cortometrajes peruanos (*Runan Caycu*, *El Cargador* y *Huari*) en la sala de Ministerio de Trabajo. Sobre dichas producciones, se señala lo siguiente: «Los tres cortometrajes, cada uno con sus características peculiares, se inscriben dentro del arte necesario para la edificación de nueva cultura peruana. Los tres representantes de un arte que denuncia un pasado ominoso y voto por un nuevo camino de justicia que ya se vislumbra. Los tres son, en fin, prueba palpable de que nos ha nacido un nuevo ariete estético que se alinea en la irreversible marcha de la revolución» (*Expreso*, 30 de junio de 1974).

¹²⁶ El denominado “Diccionario del cortometraje peruano” fue publicado en dos números consecutivos (70 y 71) de la revista *Hablemos de cine*.

Runan Caicu, su proyecto más ambicioso y accidentado hasta la fecha (sigue sin exhibirse públicamente), fue hecho para el SINAMOS [...] [Es] el más sólido de sus films anteriores, debe mucho a un buen trabajo de equipo (y, en realidad, se plantea como un trabajo colectivo) y una solvente confección final en los laboratorios del ICAIC [...] este [es] **buen documento en torno a las luchas que precedieron a la reforma agraria**¹²⁷, a través de un personaje-relator (el legendario Saturnino Huillca) (*Hablemos de cine*, n°70, p. 23).

Además de la apreciación de León Frías en *Hablemos de cine*, una reflexión sugerente sobre la importancia del cortometraje de Izcue puede observarse en la apreciación del cineasta de origen uruguayo Alejandro Legaspi, quien posteriormente sería uno de los fundadores del Grupo Chaski. Aunque escrita en términos relativamente lejanos a la “circulación” de *Runan Caycu* -pertenecen a un homenaje a la cineasta en 2015¹²⁸-, el punto de vista de Legaspi interesa por dos razones principales. Por un lado, Legaspi había llegado a Lima en 1974 empujado por la persecución política de su país. En ese sentido, conocía las dinámicas del autoritarismo militar de derecha que, posteriormente, contrastaría con la “peculiar revolución” que encontraría acá. Por otro lado, el cineasta uruguayo lograría visionar una copia del cortometraje, a través de la amistad que entablaría con Izcue en 1974. De dicha proyección, así como de la coyuntura latinoamericana y peruana de aquel entonces, Legaspi cuenta lo siguiente:

Eran tiempos difíciles, la mayoría de los países del continente estaban gobernados por dictaduras donde se reprimía y se encarcelaban a los cineastas y a los artistas en general. En el Perú la situación era otra. Si bien se trataba también de una dictadura militar, ésta tenía otro carácter. Los cineastas no eran perseguidos, tenían un sindicato y el gobierno había dictado una ley de cine. Es quizás, debido a esta situación sui géneris que los documentales que se realizaban en ese entonces no encajaban dentro de esta corriente del cine Latinoamericano. Sin embargo, había excepciones, desde luego, y entre ellas estaba “Runan Kaycu”

Recuerdo el impacto que me produjo el primer plano de Saturnino Hillca mirando cámara en una toma sumamente larga y conmovedora, contándonos su vida y la de sus antepasados. Hablándonos sobre la injusticia. Relatando los enfrentamientos del movimiento campesino cusqueño con los gamonales y hacendados.

Me di cuenta de inmediato que estaba frente a una película distinta de las que había visto hasta ahora en Perú¹²⁹. Que se trataba de un documental que se insertaba en la corriente cinematográfica que ya habían comenzado a finales de los

¹²⁷ Las negritas son nuestras.

¹²⁸ El homenaje fue parte del programa de la XII Muestra del Documental Peruano realizada entre el 13 y 25 de noviembre de 2015. Los discursos pueden revisarse aquí: <https://muestradocumentalperuano.wordpress.com/2011/10/06/homenaje-a-nora-palabras-de-alejandro-legaspi/>

¹²⁹ Las negritas son nuestras.

años 60 y comienzos de los 70 con cineastas de la talla con Solanas, Getino, Birri, Vallejo en Argentina, Handler en Uruguay, Guzmán en Chile; Santiago Álvarez en Cuba, Marta Rodríguez en Colombia... (Legaspi: 2015).

Prosigue, ahora, destacando la importancia de *Runan Caycu* para el cine nacional y la defensa de las libertades fundamentales en una coyuntura particular como fue la de la primera fase del gobierno militar:

Sentí que esa película relataba la problemática del Perú profundo que ya había conocido a través de la literatura en las obras de Arguedas y Ciro Alegría cuando vivía en Uruguay, pero que no la había visto reflejada aún en una pantalla de cine. Se trataba de un buen documental, bien estructurado y con un interesante tratamiento visual dado por la cámara en mano del estupendo fotógrafo Jorge Suárez. Quedé impactado por ese filme que no por casualidad había merecido un premio importante en el prestigioso festival de Leipzig [sic].

Los documentales de carácter político no son fáciles de hacer. Hay que tener muchísimo cuidado en la edición, en lo que se pone y en lo que se deja de poner. En lo que se elige de las largas entrevistas de cada uno de los personajes. Nora era muy cuidadosa en ello. Desde el primer día de trabajo ya tenía — imagino que con la infatigable colaboración de Teresa — todo el material transcrito a máquina y subrayado con diferentes colores los fragmentos que consideraba que podían ser colocados en el documental. Además de páginas y páginas de una estructura tentativa, escrita a mano, con una letra muy pequeña.

Pienso que Nora fue valiente al hacer ese documental que relata un momento crucial en la defensa de la democracia. **Y también creo que fue muy valiente y muy firme (y esto me consta porque he sido testigo) al defender algunas secuencias del filme que incomodaban a algunas personas muy importantes en ese momento**¹³⁰. Nunca cedió. Nunca dio el brazo a torcer (Legaspi: 2015).

Entre el cortometraje “testimonial”, “etnográfico” y la proliferación de los noticieros: Un breve balance general sobre la producción entre 1972 y 1975

La producción audiovisual desarrollada dentro 1972 y 1975 excede a la labor desarrollada por los cineastas aquí referenciados. No obstante, es importante anotar algunos aspectos interesantes como telón de fondo del proceso cinematográfico en el que los cineastas de la generación del sesenta desarrollaron su filmografía inicial. En primer lugar, en términos de **tipo de contenido** destaca la abrumadora presencia del relato de no-ficción, tanto en cortometrajes documentales como en noticieros gubernamentales. Así de los 184 títulos identificados por Nelson García Miranda, 171 corresponden a la no-ficción (noticiero, documentales, etc.) y solo 12 a la ficción (largometrajes y cortometrajes de ficción). El siguiente gráfico circular resalta dicha presencia mayoritaria:

¹³⁰ Las negritas son nuestras.

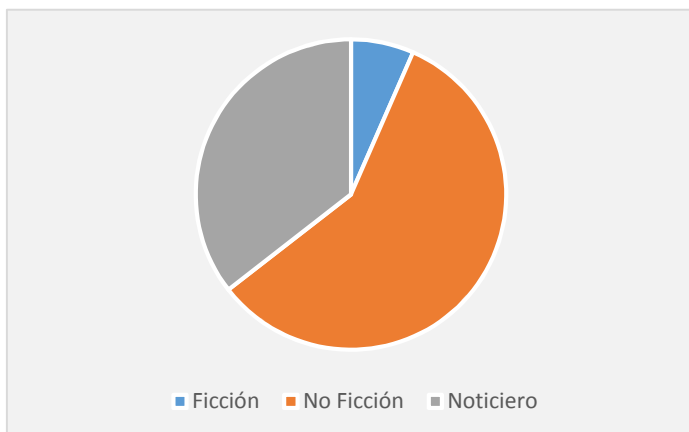


Gráfico 1: Producción cinematográfica, 1972-1975. Elaborado a partir de la información recogida por García Miranda, Nelson. *Cuando el cine era una fiesta*. (2014).

En segundo lugar, en términos específicos de **la producción audiovisual** las estadísticas muestran que se realizaron 65 noticieros, 105 cortometrajes documentales, 1 largometraje documental, 6 cortometrajes de ficción y 6 largometrajes de ficción. Primero, respecto a los noticieros, debe señalarse la presencia casi monopólica de dos realizadores, Berta Saldaña Tejada y Ernesto Leistenschneider, quienes filmaron el grueso de dicha producción. En menor medida, también participo aquí el “controvertido” Franklin Urteaga, quien produjo regularmente a través de su productora Sucesos Peruanos S.A. hasta inicios de 1974 en donde probablemente encontró en las labores de Luis Garrido Lecca un escollo difícil de superar. Así mismo, debe señalarse que estos noticieros, en alguna medida, eran la versión oficial del gobierno sobre las transformaciones que venían desarrollándose. Esta labor audiovisual la realizaron a través de la Oficina Central de Información, que, a su vez, tenía a Saldaña Tejada como funcionaria y realizadora.

No obstante, este no fue el único canal de comunicación oficial del régimen. Por ejemplo, SINAMOS también produjo sus propios cortometrajes a través de la participación de Federico García Hurtado y el grupo de cine Liberación sin Rodeos, quienes en conjunto filmaron 4 producciones. Esta diferencia abismal entre la producción de la OCI, el ESI Perú y SINAMOS probablemente pueda explicarse en las limitaciones logísticas que presentaba el organismo de participación popular. En una transcripción de una sesión del Acta de Consejo de Ministros realizada el 3 de setiembre de 1974, el jefe de SINAMOS, el general Leónidas Rodríguez Figueroa, señalaba que el acuerdo del Consejo con Roberto Savio para proveer de proyectores y cámaras no había sido fructífero. Savio, un especialista en comunicaciones de origen italiano, había sido contratado un año antes para realizar un diagnóstico de las condiciones logísticas del SINAMOS. En dicho informe, el periodista italiano había señalado que SINAMOS «necesitaba técnicos de laboratorio, ya que los del

país eran deficientes». Para ello, Savio había contactado directamente con una firma italiana de nombre CARTONI que proveería de dicho material logístico y humano. El gobierno peruano, por su parte, solo pudo importar una parte del acervo tecnológico debido a «la crisis del petróleo que agravó la maquinaria» y afectó a la economía nacional. Además de la crisis que imposibilitó la importación completa, Rodríguez Figueroa le informó a Velasco que había decidido «que se devuelva» el material por haber descubierto que «el valor real del equipo era mucho menor del que pretendían cobrar» (Borradores del Acta del Consejo de Ministro: 3 de setiembre de 1974, pp. 14-15).

Respecto al cortometraje documental, debe mencionarse que este tipo de producción significó el grueso del acervo documental (105 de 216) y fue en donde participaron no solo los cineastas aquí reseñados, sino además otros realizadores “controvertidos” como Ernesto Srpincmoller, Leónidas Zegarra o Jorge Volkert. Segundo, sobre el cortometraje de ficción destaca la presencia protagónica de Arturo Sinclair Fernández que intentó, a partir de la adaptación cinematográfica o el relato literario, desarrollar una obra personal ajena al documental. En menor medida, también participaron Armando Robles Godoy, María Esther Palant y Nora de Izcue. Tercero, sobre el largometraje de ficción, destaca la presencia “residual” de los cineastas que desarrollaron su actividad durante los sesenta: Armando Robles Godoy, Óscar Kantor y Tito Davison.

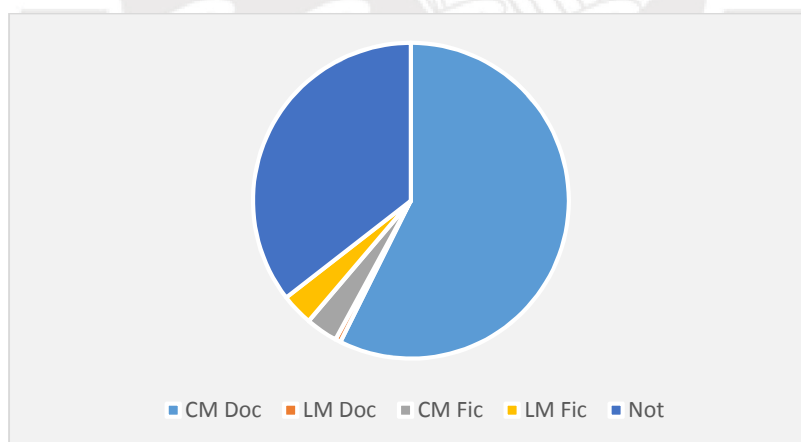


Gráfico 2: Producción por tipo de producto audiovisual. Elaborado a partir de la información recogida por recogida por García Miranda, Nelson. *Cuando el cine era una fiesta*. (2014).

En tercer lugar, **la producción específica de los cineastas considerados representativos de la generación del 60** presenta a Francisco Lombardi y Jorge Suárez con el mayor número de producciones (5). Los siguen con 3 producciones la agrupación cinematográfica Liberación sin Rodeos. Izcue y García Hurtado continúan la lista con 2

producciones respectivamente y cierra la lista Nelson García Miranda y Jorge Vignati con 1 producción. Para hacerse una idea más precisa de la producción de Lombardi y García Miranda se reseñarán sus cortometrajes hasta 1975.

Por un lado, sobre la obra de Lombardi, debe señalarse que existe un relativo consenso en considerar a la obra del cineasta tacneño como la más importante surgida de la Ley de cine de 1972. Esta apreciación, que se basa principalmente en la producción de largometrajes de ficción; no obstante, ha *invisibilizado* la etapa formativa del cineasta tacneño: los cortometrajes que filmó hasta 1975. Aunque irregulares en cuanto a su calidad e innovación, es importante anotar que dicha producción constituyó un ejercicio imprescindible en la búsqueda *identitaria* y narrativa del cineasta tacneño. En ese sentido, cortometrajes como “Al otro lado de la luz” y “Tiempo de espera” han servido como ensayos de «prueba y error» en donde pueden identificarse, según José Carlos Huayhuacca, dos aspectos centrales de su posterior filmografía: La «inclinación por los asuntos rebuscadamente patéticos y excesivos» (personajes marginales y desvalidos) y los «tratamientos exquisitos» de los temas (sonorización con música clásica, retoques ornamentales, etc.) (1980, p. 19). Esta selección temática y estilística ha llevado a plantear una particularidad en su cinematográfica que lo diferencia de la producción sociopolítica o testimonial de mayoritaria extracción “popular” que “dominó” la época:

Lombardi muestra con aprensión lo que atormenta a la burguesía: el abandono, la invalidez, la locura, la explosión alcohólica, la promiscuidad, el homosexualismo, etc. Así como suscribe uno de sus máximos mitos de consuelo: la magia y pureza de la infancia, su esencial positividad. De este modo, los films de Lombardi no son un alegato a nuestra burguesía, son una expresión de sus fobias y “filias” (1980, p. 20).

Por otro lado, respecto a García Miranda, el primer cortometraje del cineasta piurano fue “Bom Bom Coronado, campeón”, un biopic en clave de «cine negro policial» sobre la vida y obra del boxeador afroperuano José Coronado Solano. La elección del boxeador como protagonista de su primer trabajo audiovisual radicaba en la afición del cineasta por la música criolla de donde recordó la polca compuesta por Pedro Espinel a la figura del pugilista. Al igual que en el caso de Vignati y sus colegas, García Miranda se enfrentó «a la primera y única alternativa de hacer cine en ese momento». Luego de haber trabajado con Óscar Kantor, el cineasta de origen piurano había ahorrado el dinero suficiente para comprar unos «cuatro o cinco rollos de negativo», lo que en duración se traducía en 10 o 15 minutos aproximadamente. Respaldado por sus estudios de arte, García Miranda se

embarcó en el proyecto «con la pasión del que tiene solo una única posibilidad» (Entrevista a García Miranda: 2007, p. 70).

Aprovechando el material gráfico existentes sobre el boxeador, García Miranda narró una historia en la que entrelazaba la sucesión de fotografías con la narración en off. Aunque García Miranda no sería el primero en narrar bajo ese esquema en el Perú, lo cierto es que su cortometraje lograba distanciarse del cine de denuncia testimonial para situarse en un ejercicio de género próximo al cine negro. Debido a estas razones y a su proximidad con la revista *Hablemos de cine*, el cortometraje de García Miranda «fue muy bien recibido» por sus pares de la revista (2007, p. 70). Por ejemplo, José M. Bullita señala que “Bom Bom Coronado, campeón” era «una lección de economía y expresividad cinematográficas» y que se situaba «de una manera estimulante y creativa con la cultura popular urbana y criolla». Así, el cortometraje de García Miranda era el «primer cortometraje peruano en comprometerse a fondo» con dicho universo cultural (Bullita: 1979, p. 22).

Otras voces, otros cortos: Comprendiendo el fenómeno del cortometraje y la política gubernamental sobre el cine nacional

En el número 68 de la revista *Hablemos de cine* publicada en 1976, Isaac León Frías realiza un balance sobre el “boom” del cortometraje originado luego de la promulgación de la ley de cine de 1972. En sintonía con el tono *confrontacional* de la revista, el crítico no solo reseña las luces y sombras de la ley respecto a la producción audiovisual, sino, además pone en contexto dicho “bonanza” cinematográfica en los términos sociopolíticos característicos de la primera fase del gobierno militar. Titulada “El limbo del cortometraje”, la reseña inicia con una crítica directa al intervencionismo estatal expresada a través de las actividades de la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI):

Los últimos acontecimientos políticos indican que en la práctica el control del Sistema Nacional de Información, expresado a través de la COPROCI, se acentúa de forma incontenible, y que existe, por lo menos de manera tacita, un acuerdo con los productores que promueven el cine más inexpresivo y vacuo, bajo la apariencia del documental informativo o “cultural”. Porque todas las películas que muestran algún aspecto más o menos deprimente de la realidad social son inmediatamente bloqueadas por el impedimento de la obligatoriedad de exhibición (*Hablemos de cine*, n°68, p. 8).

Siguiendo a León Frías, dicho intervencionismo era el principal responsable de la esterilidad creativa de un gran número de producciones audiovisuales originada por la ley:

Y esto es lo que ha hecho es que la casi totalidad de los cortos de interés que sean hecho en los últimos tiempos no hayan sido exhibido en público, lo mismo que algunos largos. Si se hace una película sobre las barriadas, por ejemplo, es

necesario hacer ver que se trata de pueblo que se levantan con esfuerzo y con el apoyo del gobierno, y que tienen por delante un futuro feliz y venturoso. Si no es así, no obtienen el pase. Y ya no nos imaginemos lo que pueda suceder con películas que cuestionen el orden matrimonial, familiar o religioso, a no ser, claro que ello sea tan sutil que, como suele suceder, no se advierte por la mirada censora. Pero vaya uno a saber qué es lo que pasa o no pasa. El juicio censor siempre es de lo más imprevisible en tales oportunidades (Ibídem, p. 8).

Esta política inquisitorial expuesta por León Frías ayuda a comprender los casos anteriormente reseñados, en donde, sean por razones “ideológicas” o “morales”, un número nada desdeñable de producciones nacionales y extranjeras fueron vetadas de ser exhibidas comercialmente. Dicho bloqueo además constituía un peligro para el cine nacional en tanto se erigía como un limitante creativo para futuras producciones audiovisuales. Por ejemplo, el autor de la reseña expone el caso del productor peruano Juan Barandarán que, luego de ver «bloqueado el estreno de varios de sus cortos», decide retirarse del emprendimiento cinematográfico. En síntesis, como el propio León Frías señala, la censura generaba «la retracción de quienes podrían realizar las películas potencialmente más interesantes y que se ven obligados a los empeños “alimenticios”» para poder sobrevivir en la aventura quijotesca de hacer cine en el Perú (*Hablemos de cine*, n°68, 1976, p. 8). Ello terminaba por generar la impresión, compartida entre los críticos de cine y los espectadores, de que «los cortos [eran] cada vez peores» (Ibídem, p. 9). Al rechazo del público, que no toleraba «el acabado *amateur*, la debilidad de la imagen y sonido y las propuestas de muchos de los cortometrajes», debía agregarse la posición desfavorable por parte de los exhibidores que veían en la ley «una indeseable imposición de cintas en sus salas» (Bedoya: 2009, p. 166).

Expuesto en la reglamentación legislativa de 1972 como el ente regulador de los filmes que deseaban acogerse a los beneficios tributarios, la COPROCI se erigió a ojos de los cineastas, críticos de cine y exhibidores comerciales como un tribunal inquisitorial. Hasta las “reformas” implementadas por Luis Garrido Lecca en 1974, la comisión paradójicamente se había caracterizado «por [su] gran permisibilidad en la calificación de las películas». Esto llevó irremediamente a la proliferación de cortometrajes y noticieros que abundaron «en materiales ilustrativos y propagandísticos sin mayor rigor» en desmedro de producciones como *Runan Caycu* o *Danzantes de tijeras* que, a pesar de ser «obras interesantes y prometedoras», serían silenciadas por razones políticas o “culturales” (García Miranda: 2013, p. 21).

Impulsadas por “aventureros” o “mercaderes” del cine, estos cortometrajes de escaso valor técnico y temático serían el argumento central de la crítica cinematográfica en su intento

por no solo cuestionar la presencia de la COPROCI, sino además en poner en tela de juicio el talento del cineasta peruano. Un ejemplo paradigmático de este tipo de producción fue desarrollado por Rodolfo Bedoya, de quien los miembros de *Hablemos de cine*, consideraban «uno de los más hábiles negociantes del corto “salchichero” nacional». Intentando «desmontar su operativo», la revista graficó el “modus operandi” de Bedoya y “cineastas” similares: El uso de recursos técnicos accesibles y la utilización de mano de obra “barata” (estudiantes de comunicaciones) con el objetivo de desarrollar «meros ejercicios carentes de un mínimo nivel expresivo» que constituían un guiño al gobierno. Esta «cursilería patrioterá», según *Hablemos*, obtendría la aprobación recurrente de la primera etapa del COPROCI y demostraba «una falta de criterio lamentable» (*Hablemos de cine*, n°71, p. 15).

En un intento por mejorar las condiciones de la regulación cinematográfica, el gobierno militar intentaría profesionalizar la institución a partir de la contratación de Luis Garrido Lecca. Convocado por el general Segura, Garrido Lecca era –en palabras suyas– «[el único] que reunía todos los requisitos para el cargo». Egresado del diplomado de cinematografía en la Deutsche Film AG de Alemania, Garrido Lecca tenía además experiencia trabajando para organizaciones de difusión comunicativa gubernamentales. Entre 1963 y 1968 había trabajado para Cooperación Popular durante el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (Carbone: 2007, p. 21). Así, cuando asumió la Dirección de Cine estaba decidido a que la «COPROCI se [pusiese] los pantalones por primera vez» (Entrevista a Garrido Lecca: 1980, p. 11). La afirmación de Garrido Lecca tenía dos objetivos claros: Los cortometrajes de orígenes “mercantilistas” y la “desburocratización” de la COPROCI.

Por un lado, respecto a los cortometrajes de orígenes “mercantilistas”, Garrido Lecca intentó desmontar el lucrativo tinglado de la producción en serie de cortometrajes («presentaban un corto por semana») que tenía como objetivo único el enriquecimiento de ciertas “productoras”. Entre estas productoras destacaban, por ejemplo, las de Rodolfo Bedoya y Ernesto Sprinckmoller de quienes Garrido Lecca afirma lo siguiente: «Hubo empresas que ganaron mucho dinero para los niveles que se podía ganar en cortos. Estas empresas hacían películas en dos horas. Pero dada la pésima calidad de sus producciones y la evidente intención de lucro se les tuvo que cancelar la licencia». (Entrevista a Garrido Lecca: 2007, p. 27). Para Garrido Lecca, esta medida no era una intervención inquisitorial, sino, todo lo contrario: Una efectiva regulación en contra de la mercantilización del cine peruano.

Si no hubiese existido la COPROCI y no se hubiese aplicado la política de reestructuración de esta entidad estatal, esa gente continuaría acaparando y ganando una buena cantidad de dólares. Empresas de ese tipo hacían cuatro o cinco películas, cortos de las estupideces más grandes. Recuerdo que en un corto sobre Huancayo se decía que la calle Real era la calle más larga del mundo y que su iglesia era la catedral más importante de Latinoamérica. Como se puede ver, esas apreciaciones eran estúpidas y así eran aprobadas muchas de estas películas (Entrevista a Garrido Lecca: 2007, pp. 27-28).

La “desburocratización” del perfil de la COPROCI era, por otro lado, considerado un paso imprescindible hacia la pretendida profesionalización en la regulación del cine nacional. Antes de la “reforma” de Garrido Lecca, la ley establecía que la COPROCI debía estar conformada por los siguientes representantes gubernamentales: «Tres representantes del Ministerio de Industria y Comercio; un representante del Ministerio de Educación; un representante del Ministerio de Transportes y Comunicaciones; un representante del Ministerio de Trabajo; un representante del Instituto Nacional de Cultura y un representante del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas» (García Miranda: 2013, p. 21). Este panorama de mayoritaria presencia burocrática es descrito así por Garrido Lecca:

Quando entré a la COPROCI, esta oficina estaba a cargo del coronel Chávez Quelopana, de nefasto recuerdo para el cine nacional, con una visión muy estrecha, no entendía nada, y con otras personas a su alrededor que mejor evito decir sus nombres porque todavía están vigente [...] El problema de fondo era la conformación de la COPROCI. Todos los que la integraban eran representantes del Estado [...] Pero gente de cine no había. Era una comisión integrada por miembros que no entendían nada de cine y desafortunadamente eran los que tenían que dictaminar a cuáles cortos se les daba el beneficio de la Ley 19327 o cuáles no (Entrevista a Garrido Lecca: 2007, p. 24).

Ante dicha situación, Garrido Lecca intentaría equilibrar el perfil burocrático de la comisión involucrando a «personas provenientes del campo de la cultura», así «cineastas o asesores de cultura [tendrían] un peso fundamental» en la nueva conformación del comité. Para el reformista “Garrido Lecca”, la integración de civiles mejoraría la calidad de la evaluación de los cortometrajes que aspiraban a obtener los beneficios tributarios de la ley (Entrevista a Garrido Lecca: 2007, pp. 24-25). Aunque lo relatado por Garrido Lecca diese la impresión de que su “reforma” haya terminado por alterar la proporción entre militares y civiles, lo cierto es que no fue tanto así; pues si se revisan las directivas de la COPROCI, entre 1973 y 1978, solo dos civiles cumplen las características señaladas por el jefe de la Dirección de Cine: Alonso Alegría y Pablo Guevara, dos artistas además adherentes del proyecto militar (García Miranda: 2013, p. 361). Esta continuidad en la desproporción no solo matiza lo expuesto por Garrido Lecca, sino sobre todo ayuda a comprender el porqué de la

permanencia de la censura como, por ejemplo, sucedió con “Danzante de tijeras” u otros cortometrajes.

Sea como fuere, el ingreso de Garrido Lecca, aun cuando fuese inicialmente en condición «de asesor», terminaría por generar roces «tanto con los exhibidores y distribuidores, así como con el mismo organismo» (Ibídem, p. 27). A diferencia de la evidente tensión generada respecto a la posición de exhibidores o distribuidores, que fue eminentemente económica, la ruptura o desencuentro con el organismo estatal fue esencialmente ideológica y ayuda a vislumbrar esa ambigua relación entre algunos sectores civiles (cineastas, críticos de cine, intelectuales, etc.) y el gobierno militar. Antes de revisar dichas tensiones, habría que repasar algunos de los puntos de encuentro entre ambas “facciones”, tanto en el discurso como en la práctica.

En primer lugar, un punto de convergencia fue la coincidencia ideológica expresada en un vocabulario común desarrollado por ambos sectores. Aunque resulta complejo etiquetar ideológicamente a los militares, críticos de cine, intelectuales o cineastas, debido a la pluralidad de posiciones políticas al interior de estos colectivos, lo cierto es que el uso compartido de términos como «reformismo», «nacionalismo», «imperialismo yanqui», «reaccionarios», entre otros, reflejan un imaginario ideológico común que explica, en parte, la adherencia de “civiles” al proyecto militar. A diferencia de los testimonios o publicaciones de intelectuales o artistas como Hugo Neira, Carlos Delgado y otros representantes del “reformismo civil”, los testimonios coyunturales expresados por cineastas o críticos de cine son escasos. Es por ello que la ponencia presentada por la cineasta Nora de Izcue en el Congreso del FIAF desarrollado en México en 1976 resulta muy valioso para comprender esta convergencia ideológica manifestada en un vocabulario característico de la izquierda latinoamericana de la década de 1970. Así mismo, la ponencia permite rebatir la apreciación de que el acercamiento de un sector de los cineastas hacia el gobierno fue meramente pragmática o coyuntural.

Titulada *El proceso peruano y el cine peruano*, Nora de Izcue inicia su ponencia manifestando que la promulgación de la Ley 19327 fue una victoria lograda tanto por cineastas como militares reformistas. Situándola en un «proceso de transformación» mayor, Izcue señala que ley, junto a otras reformas, resquebrajó el orden establecido. No obstante, «este conjunto de medidas que indudablemente producen fuerte cambios en nuestra sociedad» solo golpearon «los intereses de los terratenientes imperialistas y gran burgueses [sic]», mas no lograron la desaparición «de estas fuerzas enemigas del pueblo».

Esta supervivencia les permitiría en «una alianza de fuerzas burguesas reaccionarias» con otros sectores poner en peligro los objetivos de la “revolución”, entre ellos la creación de un cine nacional: «Es por esto, que la Ley del Cine que inicialmente generara tantas expectativas en el gremio cinematográfico, va a ser mediatizada tanto por permitir que el dominio de los intereses imperialistas se mantenga en la producción, distribución y exhibición cinematográficas, como por los intereses burocráticos que controlan el cine nacional» (1976, p. 1).

«Los cineastas peruanos debemos batallar» demanda Izcue ante la arremetida «reaccionaria» de las «fuerzas imperialistas». En el campo de batalla cinematográfico imaginado por Izcue, el enemigo estaba representado por «la distribución cinematográfica en manos del imperialismo». En ese sentido, en un mercado dominado por la «producción monopolista yanqui», los distribuidores peruanos podían cubrir «apenas el 12 % del mercado». Esto generaba no solo un acaparamiento de largometrajes estadounidenses en la cartelera local, sino, además constituía el comienzo de la proliferación de las «salas de mayor ingreso de público y mayor costo de entrada» (“multicines”) en desmedro de los populares “cines de barrio” (Izcue: 1976, p. 3). No obstante, las «fuerzas imperialistas» no operan solas. En una suerte de “colonialismo mental”, Izcue señala que la producción nacional «ha repetido insistentemente el esquema de supeditación a los intereses imperialistas». Fortalecida por el «advenimiento de la televisión», el cine nacional habría reproducido indiscriminadamente modelos de realización foráneos teniendo como resultado final un «cine publicitario» (Ibídem, pp. 3-4). Finalmente, Izcue se lamentaba que este panorama especulativo no se hay visto alterado con la llegada de la ley, pues «son estos mismos productores y además algunos financistas que ven la forma de lucrar los que sustentan mayoritariamente el nuevo [cine nacional]» (Ibídem, pp. 3-4).

Aunque la relación de Izcue con el gobierno fue temporal, pues para 1976 se había alejado del SINAMOS, es interesante notar la permanencia de un discurso común a pesar de los desencuentros. Este discurso puede también rastrearse en otro testimonio aportado por el grupo de cine llamado Liberación sin Rodeos (LSR). Carlos Ferrand, uno de sus miembros más representativos, señala lo siguiente respecto a la esperanza que trajo consigo la posibilidad de realizar cambios junto a los militares “reformistas”:

Pienso que lo que nos movió a nosotros fue luchar por una sociedad más justa, aunque suene cansino creo que eso es lo siempre nos ha impulsado a pensar que es posible. En ese momento se creó esa situación, en la cual era posible. Era muy emocionante viajar por todo el país a ver que la tierra se regresaba al campesino.

Hay que ponernos en el contexto fuimos a Casa Grande donde había una pobreza abyecta, ahí donde filmé mi primer documental. Uno se agarraba dónde podía. Había un viento de esperanza. Y yo estaba convencido de que el racismo iba a menguar. No quiero insultarme a mí mismo, realmente se creía que el cambio era posible (Entrevista a LSR: agosto 2018).

En segundo lugar, otro punto de convergencia fue la intención de plasmar en el lenguaje cinematográfico un discurso reformista y nacionalista en sintonía con los cambios desarrollados por el gobierno militar. Además de los casos (cortometrajes) anteriormente mencionados, y exceptuando las producciones originadas por intereses meramente comerciales, existieron otros cineastas que, independientemente de su grado de acercamiento al proyecto militar, intentaron desarrollar una producción de corte social o político que reflejase la realidad nacional. Un ejemplo representativo de dicho formato audiovisual fue desarrollado por el cineasta de origen cusqueño Federico García Hurtado. A diferencia de otros cineastas peruanos, García Hurtado podría ser etiquetado como un cineasta militante.

Cercano colaborador y funcionario gubernamental, las declaraciones del cineasta, al igual que en el caso de Izcue, retratan un pensamiento político común acerca de las potencialidades del cine como herramienta de concientización social sobre los problemas nacionales:

El cine lleva la problemática social a un proceso de comprensión y reflexión a través del arte, en ese sentido, su función es de comunicación. ¡No existe cine apolítico! Lenin, en uno de los primeros decretos de la Rev. Rusa dio una ley de cine, Fidel Castro también y sumó a esto la creación en el 59 del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica) [...] Y esto, porque se dan cuenta de la importancia del cine: la recuperación de la identidad nacional, reflexión sobre la problemática nacional, hacer pensar a la gente. El hecho que la gente reflexione sobre su realidad viéndose reflejada en el cine, es una importancia capital para el desarrollo de un país (Entrevista a García Hurtado: 2007).

Aunque García Hurtado siempre ha mantenido invariable su discurso beligerante de tono socialista, lo interesante de su labor cinematográfica es su origen. A diferencia de Izcue o Vignati, García Hurtado llegó al cine como consecuencia de su labor política. En 1970, a raíz de sus funciones como jefe de prensa del Ministerio de Energía y Minas, el cineasta llegó a Pabayacu (Cusco) para registrar «en cine, el descubrimiento del petróleo». Allí, se dio «cuenta que mientras el país celebraba los chorros de petróleo, los verdaderos héroes, los obreros, vivían en condiciones de abandono y enfermedad». En un clima celebratorio donde el trabajo de García Hurtado debió haber sido meramente propagandístico, el cineasta prestó atención «al drama de los apestados en la selva». Registrado todo en su

«camarita de 16 mm», García Hurtado retornaría a Lima, temeroso de la reacción de sus superiores ante el desacato:

Quando regresé a Lima, a la civilización, cuando estaba editando lo que había filmado; me encontré con algo extraordinario, desde el punto de vista inclusive de lo que estaba ocurriendo. Y Fernández Maldonado¹³¹ en lugar de castigarme, digamos, mi audacia. Me dijo “tienes que dedicarte al cine. Es muy importante el cine. Estas cosas la gente las tiene que saber”, él me dio la posibilidad de ser cineasta. Hice mi primera película “Los trocheros”, pero después, gracias a él, me dediqué al cine. Me dijo “Dedícate al cine, deja de hacer otra cosa, dedícate al cine” (Entrevista a García Hurtado: abril de 2017).

Motivado por Fernández Maldonado, García Hurtado iniciaría su incursión en el cine desde su labor en el SINAMOS en donde tuvo como misión «organizar el trabajo de cine» de las plataformas de comunicación institucional (Entrevista a García Hurtado: 1982, p. 16). Uno de sus primeros trabajos como funcionario de dicha entidad sería la realización del noticiario “Kausachum” de «periodicidad semanal» y que produjo «tres números» sobre el petróleo y cortometrajes afines al proyecto militar (Entrevistas a García Hurtado: 1982, 6 y abril de 2017). A raíz de esa experiencia audiovisual se crearía el Departamento de Cine de donde García Hurtado sería director. De esta experiencia gubernamental, el cineasta cusqueño no solo produciría su primer trabajo “Los trocheros”, sino además otros cortos como “Huando” y “Tierra sin patronos” de los cuales lamentablemente no queda copia alguna. Sin embargo, Federico de Cárdenas, miembro de *Hablemos de cine*, recuerda haber visto “Tierra sin patronos” en un festival de cine latinoamericano de Royan en Francia, en 1974 (*Hablemos de cine*, n°71, 1980, p. 18). A pesar que dicha experiencia constituye, para el crítico de cine, un «lejano recuerdo», Cárdenas anota lo siguiente sobre dicho cortometraje:

Tierra sin patronos [...] nos impresionó [por] su excelente acabado y vigor agitado, que aparecía muy influido por los cortos cubanos [...] García documentaba la reforma a partir de una gran manifestación campesina, intercalando en “collage” datos históricos sobre la realidad agraria y ocupaciones de tierras hasta llegar a la Ley de 1969 y la creación de las cooperativas azucareras. El eslabón unitario del filme era la figura de Túpac Amaru tomada de uno de los afiches más conocidos de las Reforma Agraria, suerte de leitmotiv del coro que no disimulaba cierto fervor primofásico (Cárdenas, n°71, p. 18).

Producciones audiovisuales como “Tierra sin patronos” no serían la excepción, sino la regla del lenguaje cinematográfico que iría desarrollando el “nuevo cine nacional”. Erigido a imagen y semejanza de la experiencia militar de la primera fase, el naciente cine peruano

¹³¹ El general Jorge Fernández Maldonado fue Ministro de Energía y Minas del Perú durante la primera fase del gobierno militar.

se vio, de una forma u otra, influenciado por las reformas socioeconómicas emprendidas. Así, aunque el gobierno militar fuese «uno de los principales beneficiarios de la Ley», esto no debe ocultar la presencia dominante de cierta temática en la producción inicial. Por ejemplo, de la producción audiovisual de 1972, Violeta Núñez anota lo siguiente: «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» (2015, p. 9).

En términos de política comunicativa, el cortometraje documental jugó un rol protagónico para los fines propagandísticos del gobierno militar. En ese sentido, cortometrajes como los de García Hurtado y su “Tierra sin patrones” están en sintonía con lo expuesto por Anna Cant cuando destaca la importancia de la representación visual como forma de transmisión de «los principios de la reforma agraria» a sectores analfabetos de la población local (2018: p. 300). Aunque Cant analiza la utilidad del «espectáculo itinerario de títeres», lo interesante es observar cómo existe un trasfondo semántico común en el imaginario de la producción “velasquista”: «el terrateniente opresivo, el cura autoritario y el peón amedrentado»¹³² (Ibidem, pp. 300-301). Sobre este punto, Mirko Lauer, funcionario de la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DDRA), señala lo siguiente:

[Para comunicar los objetivos de la reforma] contratamos a unos titiriteros bolivianos que viajaban por la zona haciendo programas de títeres con contenidos de la Reforma Agraria [...] Se mostraba lo terrible de la explotación, lo bonita que era la Reforma Agraria. Eso llevado con gracia porque el títere es muy para niños. Era un poco infantil. Se presentaba “El lobo y la caperucita”, cosas de ese tipo, donde entraban mensajes sobre la Reforma Agraria (Entrevista a Mirko Lauer: diciembre 2013 citada en Roca Rey: 2016, p. 63).

Para lograr el éxito de esta política comunicativa, el gobierno necesitó una nueva hornada de funcionarios comprometidos con la realidad nacional y los objetivos de la revolución. En ese sentido, Federico García Hurtado o los miembros de LSR, funcionarios ambos del SINAMOS, representan lo que Cant ha denominado como «una nueva generación de funcionarios» estatales. En su artículo “Representando la revolución: la propaganda política del Gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)”, Cant señala cómo el gobierno intentó concientizar a sus funcionarios del SINAMOS a través de talleres de capacitación en donde a través de cartillas profundizaban en el estudio de temas como «la problemática nacional;

¹³² Cant precisa que existe registro audiovisual de estos shows itinerantes. Véase el filmado por Alberto Giudici: <https://www.youtube.com/watch?v=luXUd8SBHuM>

el proceso revolucionario peruano, la movilización social y la administración pública» (2017, 302). Considerada como «una nueva forma de capacitación dentro de la burocracia estatal», un ejemplar de la revista de circulación interna *SINAMOS informa* precisa lo siguiente: «[...] Los del SINAMOS no solo promoveremos la participación popular, sino que estaremos participando, y muy comprometidamente, en nuestro proceso revolucionario» (*SINAMOS Informa*, n°2, 1975, p. 25 citado en Cant: 2017, p. 302).

Del lado de los funcionarios, este proceso de aproximación a la realidad local fue una suerte de revelación de las desigualdades imperantes en la sociedad peruana. Afirmaciones como las de Carlos Ferrand, miembro de LSR, en donde señala que «era muy emocionante viajar por todo el país para ver que la tierra se regresaba al campesino» (Entrevista a LSR: agosto 2018) están enmarcadas en una de las consecuencias socioculturales a largo plazo del experimento militar identificada por Cant:

En entrevistas con trabajadores de SINAMOS, ellos consideraron que la reforma agraria les permitió ‘descubrir’ la diversidad de su propio país, al visitar las comunidades remotas y trabajar fuera de las oficinas gubernamentales. Entonces, al involucrarse con los problemas sociales de las comunidades rurales y tener una presencia generalizada en estas zonas, los empleados estatales construyeron una percepción de que el gobierno estaba interviniendo a favor de los intereses de los campesinos (Cant: 2016, p. 9).

En término audiovisuales, un ejemplo representativo de esta relación entre el gobierno y los cineastas “militantes-funcionarios” puede observarse en el cortometraje “Niños” de 1974, en donde el colectivo Liberación sin Rodeos (LSR) intentó plasmar en términos audiovisuales la desigualdad socioeconómica que asolaba el campo peruano. Participantes de la revolución como funcionarios del SINAMOS, los miembros de LSR además realizaban estos shows de títeres referenciados por Cant como una aproximación inicial al mundo campesino: «Nosotros con Marcela [Robles] hacíamos títeres. Y eso nos hacía entrar en una relación cercana con la gente. Porque había también un choque cultural de los dos lados, porque nosotros veníamos con unas maquiñotas negras que hacían un ruido y que les poníamos la cámara en el rostro. Y existía esa sensación de que le estábamos robando algo con la cámara» (Entrevista a LSR: agosto 2018). Percibidos así mismo como «pitucos limeños que no conocían nada de eso», los miembros de LSR necesitaron la solidaridad campesina y el compromiso gubernamental para desarrollar su cortometraje. Así lo recuerdan:

Había toda una euforia revolucionaria. El gobierno revolucionario de esa época lo que quería era traer la experiencia audiovisual que se hizo en la costa con las

cooperativas y traerlas a la sierra. Incluso, en algunos momentos, nosotros tuvimos un camión proyección que tenía un huequito e iba a sitios donde no habían visto jamás una película y hay veían como los campesinos de la costa se habían liberado y habían tomado posesión de sus cooperativas. Y esa era una forma de hacer. Para SINAMOS, el Cusco era capital para ellos. El general Leónidas Rodríguez era cusqueño y le puso mucho énfasis allá (Entrevista a LSE: agosto 2018).

Además de los casos expuestos como los de Izcue, García Hurtado o los miembros de LSR, en donde puede rastrearse un clara intencionalidad sobre la función social del cine, otros cineastas, alejados de este imaginario ideológico, también presentaron un deseo por desarrollar una producción de tinte “nacionalista” que reflejase la realidad local en la pantalla. Por ejemplo, Jorge Suárez, el cineasta “naturalista” de la generación, señala lo siguiente respecto a dicho objetivo cinematográfico y social:

El que se hayan dado las condiciones para que un país como el nuestro acceda de manera rápida a la cinematografía me parece que fue un paso muy positivo del Gobierno Militar [...] Pienso que la intención fue muy clara, en la medida en que se promovía la cinematografía se podía dar a conocer mejor el país. Fue un momento histórico de nacionalismo en el cual uno de los factores que faltaba desarrollar era que los peruanos nos conociéramos más, y el cine podía aportar eso (Entrevista a Suárez: 2007, pp. 93-94).

Ahora bien, esta convergencia ideológica expresada en una producción audiovisual determinada también generó desencuentros entre ambos sectores. En primer lugar, un punto de confrontación evidente fue la censura impuesta por el gobierno a través de la COPROCI a ciertas producciones consideradas ajenas a los objetivos “revolucionarios”. Casos como los de *Runan Caycu* o *Danzantes de tijeras* no serían escasos ni aislados, sino, por el contrario, como ya se ha observado, la regulación inquisitorial fue recurrente y muchas veces arbitraria. En ese sentido, resulta complejo definir los criterios de regulación no solo del gobierno, sino inclusive de la propia COPROCI. En algunos casos, como los de *Runan Caycu*, se esgrimieron argumentos políticos para vetar la exhibición comercial de los cortometrajes. En otros, como en *Danzantes de tijeras*, las razones fueron simplemente un tácito desconocimiento cinematográfico y, por qué no decirlo, también cultural. Así mismo, la censura no discriminó, a grandes rasgos, a los cineastas involucrados. En este sentido, serían perjudicados todos: los cineastas cercanos al gobierno y los “independientes”¹³³.

¹³³ Para ilustrar esta suerte de indefinición de la censura, Arturo Sinclair Fernández, cineasta cercano a la cuestionada APC, señala lo siguiente: «Esto es un asunto [el filtro para el permiso de los cortometrajes] muy delicado. A veces se ha consultado una filmación. Se ha comprometido recursos humanos y materiales. Se

Sobre los primeros, los cineastas cercanos al gobierno, debe señalarse esa suerte de paradoja respecto a la permisividad del gobierno respecto a ciertas producciones. En relación a este punto, Violeta Núñez anota lo siguiente: «[...] 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”» (2015, p. 10). Esta alianza; sin embargo, fue eminentemente pragmática. En realidad, ambos sectores se beneficiaron, en alguna medida, de la unión. Para los militares, la alianza constituyó recursos humanos para la realización de su discurso propagandístico en términos audiovisuales. Los cineastas, por su parte, obtuvieron cuantiosos beneficios económicos trabajando para el gobierno directa o indirectamente. Así, la producción de algún cortometraje que constituyese un guiño laudatorio a los objetivos del gobierno contaría irremediabilmente con la aprobación de la COPROCI. Los ejemplos para ilustrar este formato de realización cinematográfica son abundantes, pero puede mencionarse el caso de Franklin Urteaga, realizador cercano a Robles Godoy y uno de los impulsores de la ley de 1972, que utilizaría dicha exoneración tributaria para sus intereses. Conocido propulsor de «cuñas publicitarias», Urteaga, en un claro ejercicio de «viveza criolla», filmaría «dos veces, con idéntico fervor, la recuperación del petróleo, por Belaúnde y Velasco» y que «la ignorancia de la COPROCI» bendeciría con la exhibición obligatoria (*Hablemos de cine*, n°71, p. 25).

Si Urteaga y los “cineastas mercantilistas” constituyen la versión idealizada de la revolución cinematográfica, la contraparte integrada por cineastas inconformes o críticos del sistema terminaría observando silenciadas sus producciones audiovisuales. Sea por razones políticas o “culturales”, como los casos de Izcue, Vignati o el grupo LSR, la censura fue inflexible y autoritaria. Incluso los civiles más fervientes del proyecto también tuvieron roces con el gobierno militar. Federico García Hurtado, el cineasta militante, por ejemplo, vio censurada algunas de sus producciones. Recuerda cómo tuvo que «salvar de la hecatombe algunas copias» que, por alguna razón u otra, generaron incomodidad en el régimen. Como funcionario estatal, la visión de García Hurtado ayuda a vislumbrar desde el interior las contradicciones internas de la “revolución peculiar”: «En ese entonces, los distintos ministerios era una especie de compartimentos-estancos, de tal suerte que la enorme gama

avanza en el rodaje y, repentinamente, se anuncia: «*Esa película, no*». Los cineastas no tenemos un fuero al qué acudir, porque la nueva legislación está estructurándose» (*La Crónica*, 7 de mayo de 1975, s.p.).

de proyectos políticos, que era el gobierno del general Velasco, iba de la extrema derecha a proyectos verdaderamente revolucionarios y consecuentes, nítidamente ubicados en la izquierda marxista inclusive» (Entrevista a García Hurtado: 1982, p. 16).

En ese conglomerado de tendencias políticas que era el régimen militar, la administración audiovisual no fue la excepción. García Hurtado relata como el «proyecto que [estaba] impulsando entró en contradicción violenta con el proyecto de la OCI [Oficina Central de Información]». Lo que reflejaba, en última instancia, que las tendencias políticas terminaron por configurar «dos orientaciones frente al uso del cine, que respondían a dos concepciones antagónicas del cambio» pretendido por el gobierno militar. Estas contradicciones terminarían generando un cortocircuito respecto al mensaje que el régimen pretendía difundir sobre las reformas que venían implementándose: «Nosotros hicimos películas que ya estaban dentro de la ley, pero que fueron prohibidas por la OCI. La había hecho una rama del Estado, pero era prohibida por otra rama del Estado» (1982: p. 16). Esto ayuda a explicar las razones detrás del silenciamiento de *Runan Caycu* de Izcue, *Tierra sin patrones* del propio García Hurtado o de cortometrajes de similar factura temática: «Ocurrió que el sector contrario a lo que planteaba la película de Nora de Izcue, se opuso a ella. Nosotros cumplimos con pedirle a la OCI la aprobación para su distribución, exigiendo que la película se diera. La OCI la prohibió rotundamente» (1982, p. 16). Este tipo de prohibiciones lamentablemente terminarían por alejar a los cineastas involucrados en el proyecto cinematográfico de registrar las transformaciones impulsada por el régimen. Por ejemplo, luego de la censura a *Runan Caycu*, Nora de Izcue se alejaría del «cine oficial o gubernamental», para «proseguir su carrera en forma independiente» (Entrevista a Izcue: 2007, p. 54).

Esta ambigua política gubernamental respecto al desarrollo del cine nacional fue, en última instancia, un reflejo de las contradicciones al interior del gobierno. Aunque usualmente ha sido observado como un bloque “monolítico” y homogéneo, lo cierto es que el régimen distaba mucho de ser unitario en su conformación y sus propuestas. Hecho que se acentuaría con el transcurrir de la primera fase de la revolución. Sobre esta heterogeneidad, Pease y Romero anotan lo siguiente:

Desde un principio el gobierno mostró la presencia de posiciones contradictorias en la Junta y el gabinete, desacuerdos que las fuerzas sociales en pugna –en su origen oligárquicas y anti oligárquicas- supieron aprovechar. Desde este modo, dichas fuerzas concentraron sus esfuerzos en influir sobre diversos actores del gobierno y,

con ello, acentuaron las diferencias entre estos hasta convertirlos en sus representantes políticos (2013, p. 249).

Las diferencias entre diversos sectores, incluso al interior de unidades en común, vertebrarían la estructura de la administración pública del gobierno militar. En el caso de la promoción y regulación cinematográficas, tanto el SINAMOS como la COPROCI presentarían también en su seno posturas políticas divergentes. Por el lado del SINAMOS, la versión de García Hurtado, funcionario de dicha entidad, es sugerente:

Hubo un sector bastante poderoso que tenía un proyecto político, que no se parecía en nada al SINAMOS oficial; por eso cuando se habla de SINAMOS, yo estoy en desacuerdo, SINAMOS no era un todo, no era nada homogéneo, era una especie de caleidoscopio, donde todas las tendencias jugaban [...] Creo que en el SINAMOS había gente que tenía un proyecto de transformación social y revolucionario del país muy claro y nítido (Entrevista a García Hurtado: 1982, p. 17).

Si bien la “pluralidad” de tendencias se manifestaría siguiendo los canales institucionales del gobierno, es importante anotar el hecho de «que también se recurrió a la incentivación de acciones articuladas con parte del movimiento popular o de las fuerzas sociales conservadoras», todo ello con el objetivo de «fortalecer posiciones y ganar adeptos dentro de la cúpula del gobierno» (Pease y Romero: 2013, p. 249). Esta disputa al interior del régimen por fortalecer posiciones políticas particulares terminaría involucrando a la burocracia en «la lucha de tendencias». Esto ayuda a explicar, como se ha visto en el caso del SINAMOS, «la disputa entre organismo o incluso ministerios que [cruzaban] funciones» (2013: pp. 249-250).

No obstante, las contradicciones trascendieron incluso las evidentes diferencias ideológicas entre sectores al interior del régimen militar. Un caso sugerente que refleja estas contradicciones en la alta jerarquía del propio SINAMOS está relacionado con la censura de *Niños de 1974* filmado por el grupo Liberación sin Rodeos. Filmada en Cusco, *Niños* era un alegato sobre las paupérrimas condiciones en la que un grupo de niños cusqueños sobrevivían al hambre y la miseria. La historia de la censura al medimetraje es una historia en sí misma y refleja no solo las «contradicciones de gente [militares] que no tenía una visión más allá», sino además de la ambigüedad en el mensaje que deseaba imprimir el régimen a sus transformaciones:

La película [“Niños”] logramos proyectarla a través de la ayuda del papá de Carlos Ferrand, en el cine Alcázar solo para los militares. Ahí vino Leónidas Rodríguez y los demás militares. El dueño [del cine] era un señor Martínez, el cine se llamaba Alcázar por la guerra civil española y porque era el fortín de los fascistas. Así que imagínate estábamos en un cine lleno de militares revolucionarios con un dueño fascista que

no sabía que estaba pasando. Solamente porque un amigo suyo le dijo, *déjale un par de horas el cine a mi hijo para que pase su película, a la hora que no va nadi'*. Pasamos la película así medio temerosos. Y, bueno, se para el general Leónidas Rodríguez y dice: *Esa película no se ve, porque los niños salen descalzos*. Nosotros que habíamos preparado [previamente] 18 críticas posibles a la película, no nos imaginábamos que el único cusqueño que estaba en la sala que conocía bien la realidad de los niños en esa época iba a decirnos que la película no salía porque salían unos niños descalzos. Y bueno, la película se guardó y nunca llegó a los cines (Entrevista a LSR: agosto 2018).

Niños terminaría almacenada en un cajón como *Runan Caycu* de Izcue. La película del colectivo LSR, un mediometraje en donde salían «niños sin zapatos», fue vista, por los militares que «se sentían en un proceso revolucionario», como una «mala imagen» para la revolución (Entrevista a LSR: agosto 2018). Así, esgrimiendo razones “estéticas o “políticas”, los militares censuraron este tipo de producciones consideradas incómodas para sus objetivos. En el trasfondo de estas contradicciones internas reposaba el innegable cortocircuito entre los militares y los civiles del SINAMOS. Distanciamiento que puede explicarse, en parte, porque «la perspectiva de los militares sobre la organización política chocaba con las tendencias del activismo de los civiles» (Cant: 2017, p. 290). Como se verá más adelante, algunos militares observaron con suspicacia las orientaciones ideológicas de sus contrapartes civiles. Pensaban que quizá estas “desviaciones” al interior de los proyectos gubernamentales alterasen el rumbo de la revolución. Por ejemplo, Carlos Franco, figura imprescindible en el organigrama del SINAMOS, señala lo siguiente: «Aunque la posición de los militares variaba de uno a otro, había gente que no ocultaba sus dudas respecto a la naturaleza leal o infiltrada de nuestra colaboración. Para otros nuestro estilo no les daba seguridad» (Entrevista a Franco: 1981 citado en Cant: 2017, p. 290).

Por otro lado, esta lucha por el control político al interior del régimen se acentuaría cuando, para 1972 y 1973, la burguesía recupere su espacio de discusión política a través de instituciones como la Sociedad Nacional Agraria (SNA) o la Sociedad Nacional de Industrias (SIN). Este nuevo panorama traería consigo la presencia de una retórica *macartista* dirigida a funcionarios ajenos a sus intereses particulares (Pease y Romero: 2013, pp. 250-251). Al interior de la administración del cine nacional, este vocabulario afectaría a funcionarios que se erigieron como enemigos del “industrialismo” más elemental desarrollado en los primeros años de la Ley de cine. Aunque no es comparable al SNA o SNI, la Asociación de Productores y Realizadores Cinematográficos, encabezada por Robles Godoy y Urteaga, en alianza con ciertos sectores del gobierno militar, realizarían una cruzada frente a funcionarios como Garrido Lecca. Este último, estaba convencido de la necesidad de «crear

una nueva ley, porque la 19327 permitía irregularidades», que él había detectado en la certificación obligatoria de ciertas producciones durante la primera etapa de la COPROCI (Entrevista a Garrido Lecca: 1980, p. 12). Garrido Lecca recuerda esta confrontación así:

Tuve mil oposiciones. En primer lugar, tuve que luchar con Armando Robles Godoy y su grupo de productores quienes ven al cine como un negocio. Yo logré que se formara una comisión verdaderamente representativa de todos los sectores relacionados con el cine [...] Esta comisión empezó a trabajar e inmediatamente los productores, con Robles a la cabeza, convocaron alarmadísimos una reunión con carácter de urgencia. Se reunieron una noche en el Sheraton para decidir que podían hacer contra esa comisión y en particular contra el “comunista” Garrido Lecca [...] Al mismo tiempo al interior de la OCI empezó la oposición. Se creó un fantasma en torno nuestro. Los argumentos eran que éramos “pelucones”, “barbones”, etc. Finalmente, me prohibieron que continuasen las reuniones el proyecto de Ley fracasó (1980: p. 12).

Además del bloqueo a una nueva ley de cine, Garrido Lecca rememora los roces generados a raíz de la desaprobación de los cortometrajes desarrollados por los cineastas “mercantilistas”. Como se ha desarrollado, en líneas anteriores, Garrido Lecca, en funciones como Director de Cinematografía, desarticuló el tinglado de los cortometrajes de escaso valor técnico y temático que brindaron cuantiosas ganancias a sus creadores. Cineastas como Franklin Urteaga, Rodrigo Bedoya o Alejandro Miro Quesada no se quedarían evidentemente con los brazos cruzados. Aprovechando sus conexiones con el estamento jerárquico del régimen militar, intentarían presionar a los funcionarios que como Garrido Lecca les resultaban incómodos. El Director de la COPROCI recuerda las presiones recibidas luego del enfrentamiento con Urteaga:

[...] con Franklin Urteaga tuvimos problemas. A este señor nosotros le impedimos ganar 5 millones de soles por querer sorprendernos. ¡Y no te imaginas los niveles a los que accede este señor! Hemos tenido que soportar presiones fuertes. Nos llamó el primer ministro¹³⁴ y quiso ordenarnos que otorguemos el certificado. Nosotros respondimos NO. Igual con los noticiarios del Estado, no sabes los enredos que hay entre la empresa Nova y los noticiarios oficiales (Entrevista a Garrido Lecca: 1980, p. 13).

Al igual que en el caso del SINAMOS, es evidente que en la COPROCI también existieron divergencias políticas en su composición. El reformador Garrido Lecca señala que, a diferencias de los civiles que tenían «una ideología más de izquierda que de derecha», los militares «eran sumamente reaccionarios» (Entrevista a Garrido Lecca: 2007, p. 25). Esta particularidad ideológica respondía al hecho de que la COPROCI estaba «en poder de la

¹³⁴ Se refiere a Edgardo Mercado Jarrín, primer ministro en 1974.

Marina», una institución históricamente asociada al conservadurismo militar en el Perú. En ese sentido, militares como «el comandante Burga y el coronel Calderón», «personajes que no entendían el proceso cinematográfico y eran muy temerosos del contenido del cine», constituirían un claro escollo en el intento por diversificar los contenidos temáticos de los cortometrajes aspirantes a obtener la certificación de la exhibición obligatoria (2007, p. 25). Es por ello que, a ojos de este sector, cortometrajes como *Runan Caycu* eran considerados muy «peligrosos para el gobierno», pues era evidente su «tendencia izquierdista» (Ibídem: 2007, p. 25 y 1980: pp. 14-15).

El proceso de reorganización interna de la COPROCI desarrollada por Garrido Lecca también sería víctima de las divergencias políticas internas. Cuando a mediados de 1974, Garrido Lecca intentase llevar un paso adelante la composición interna anteriormente iniciada notó que la «pelea [sería] muy grande» (2007, p. 25). Además de la oposición «reaccionaria», Garrido Lecca encontró dificultades en convencer a cuadros civiles de integrar el comité de asesoramiento externo de la COPROCI. Para civiles ajenos al régimen, no solo «el enfrentamiento era muy “crudo y peligroso”», sino además estaba latente el peligro de «que se les [cerrasen] las puertas para muchas cosas con los militares» (2007, pp. 25-26). Por su parte, los militares no recibieron con agrado la conformación de este comité externo. Arguyendo que «estaba constituido por comunistas», decidieron censurar el comité y a Garrido Lecca, ubicarlo en un cargo externo (1980, p. 14).

En esta extensión cinematográfica de los enfrentamientos en dos frentes (interno y externo) en los que estuvieron involucrados los civiles y los militares, debe mencionarse la confrontación desarrollada por organizaciones de promoción cinematográfica de izquierda abiertamente críticas con el régimen militar. El hecho que ciertas producciones audiovisuales, independientemente de su grado de cuestionamiento al régimen, hayan sido censuradas por ser consideradas ajenas a los objetivos de la revolución terminó por generar otras manifestaciones de descontento expresadas en alternativas de difusión cinematográfica. Una de estas organizaciones estuvo constituida por la etapa formativa del futuro cineclub llamado *Cine Arte Kunan*. Debido a las ya mencionadas limitaciones en el acceso a la promoción cinematográfica y sumado a la orientación ideológica de sus principales miembros, esta organización entró en clara disputa con el gobierno -y otras agrupaciones políticas- por la organización sociopolítica de determinados sectores populares y obreros (Pease y Romero: 2013, pp. 261-262). Sobre este punto, el de la

ambigua relación entre el régimen militar y ciertos sectores de izquierda, Antonio Zapata ha anotado lo siguiente:

Otro clivaje importante a destacar guarda relación con una postura ideológica: los moderados, hoy llamados “caviares”, eran partidarios de Velasco, mientras que los “rojos” se oponían. Estos últimos eran abiertamente marxistas-leninistas mientras que los primeros pertenecían a una variedad de orientaciones más socialdemócratas o socialcristianas (2018, p. 135).

Al igual que en los principales cuestionamientos planteados por sectores de izquierda a la reforma agraria, la agrupación consideraba al régimen de Velasco como un experimento reformista, mas no revolucionario. En esa lucha por revelar “la verdad” a los sectores populares y obreros a través de la proyección de largometrajes de contenido político, Francisco Adrianzén, miembro fundador y definido así mismo como marxista, señalaba lo siguiente¹³⁵:

For all of us the fundamental factor was that the epoch of President Velasco was a reformist epoch: there would be no basic structural changes. Our effort was to help citizens of the barriadas and workers to organize independently and not succumb to the reformist propaganda of the government. It was this effort that united us and motivated us to work, and it is an effort we have been carrying out for almost ten years now. We want to use film as a weapon, as a way to forge independent, popular organizing and peoples coming to consciousness (Entrevista a Adrianzén: 1983).

Evidentemente, la postura política del grupo entraría en roces con organizaciones consideradas por ellos como «partidos de derecha»¹³⁶, en las que incluían no solo al APRA o Acción Popular, sino además al propio SINAMOS (1983). En una muestra más de la extensión de la confrontación en el terreno cinematográfico, la agrupación intentó penetrar los espacios (las barriadas y los sindicatos) en los que el gobierno a través del SINAMOS intentaba neutralizar la presencia de partidos políticos a través de la proyección de largometrajes de contenido político. En ambos casos, la agrupación seleccionó los largometrajes considerando el perfil socioeconómico de los integrantes de cada uno de los sectores en cuestión. Para el caso de las barriadas, por ejemplo, se seleccionaban filmes de Charles Chaplin en donde a partir de la historia del vagabundo (y otros personajes desposeídos) discutían posteriormente sobre política y economía (1983). Para los sindicatos, utilizarían filmes como *Octubre* (1925) de Eisenstein en donde la experiencia fue ostensiblemente diferente a la de los filmes proyectados en las barriadas:

¹³⁵ La transcripción de la entrevista fue publicada en la revista *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (2003), n°28, pp. 27-30. Aquí se utiliza la versión online publicada en 2005.

¹³⁶ La traducción es nuestra.

A very political, very revolutionary film, like Eisenstein's OCTOBER, had impressive success in the unions. I recall that during times of conflict, of miners' strikes, people responded to OCTOBER as if it showed them the road. Such showings really made a great impression on me. They were euphoric. People would come out like ... Well, if a soldier or a police car had passed by just then, they could have burned it! (Entrevista a Adrianzén:1983).

En palabras de Francisco Adrianzén, «este doble proceso de cine y educación política» no solo tenía como objetivo principal «aumentar la conciencia política y la conciencia de clase entre la gente común», sino además que a partir de la «educación y presión desde la base se forzase la unidad de la izquierda y así mantener a los sectores izquierdistas unidos en vez de solo luchar entre ellos»¹³⁷ (1983). No obstante, en este proceso de organización y adoctrinamiento a los sectores populares, la agrupación, como se ha señalado, rivalizaba con los partidos políticos tradicionales, el SINAMOS y la labor realizada por la Iglesia (Klarén: 2014, p. 424). Ante este panorama, la respuesta del Estado no se haría esperar y se manifestaría, por ejemplo, en actitudes represivas en contra de los sindicatos que decidían entrar en huelgas (Huber: 1983). Lamentablemente, para los intereses de la agrupación, Adrianzén recuerda como en una redada llevada a cabo en una huelga nacional de pescadores, los policías confiscaron un equipo de proyección que luego no sería devuelto (1983). En un contexto de crisis en la importación de equipamientos cinematográficos, dicha confiscación era un golpe artero a la agrupación que decidiría no volver a salir de la capital para realizar talleres cinematográficos.

Esta “política represiva” en contra de las organizaciones sindicales también llegó a afectar al conglomerado de cineastas agrupados en un sindicato que denunciaba las falencias de la ley y las “irrupciones inquisitoriales” del régimen¹³⁸. Aunque heterogénea en su composición, el SITEIC (Sindicato de Trabajadores en la Industria Cinematográfica) formado en julio de 1974¹³⁹ demandaba la acción conjunta de todos los trabajadores

¹³⁷ La traducción es nuestra.

¹³⁸ Aunque el enfrentamiento central del SITEIC fue con la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú, es necesario destacar que el pliego de reclamos, especialmente en materia laboral, fue presentado al Ministerio de Trabajo a mediados de 1975. Sobre dicho reclamo, Nora de Izcue recuerda cómo el gremio fue “involuntariamente” reprimido por el gobierno luego de que la policía intentará dispersar una huelga de los trabajadores de construcción civil (Entrevista a Izcue: 2018).

¹³⁹ La creación del SITEIC es una historia interesante. Según Izcue, los trabajadores del cine estaban convencidos de la necesidad de unirse en un gremio. Para dicha articulación; no obstante, había dos propuestas. Antagónicas entre sí. Por un lado, estaba la propia Izcue, los cineastas de futuro Grupo Chaski, entre otros. Por otro lado, Federico García Hurtado encabezaba una facción cercana al régimen. Luego de presentar cada uno sus propuestas, se sometió a votación en donde resultó victoriosa la primera lista. García Hurtado no reconoce los resultados y «sale indignado». Ese es el nacimiento del SITEIC (Entrevista a Izcue: 2018).

involucrados en la producción cinematográfica por la defensa del cine nacional. El SITEIC no duraría mucho, pero sus postulados serían el germen de la futura Asociación de Cineastas del Perú. En ese sentido, en ella puede observarse las demandas del gremio cinematográfico que aún a día de hoy perduran: La fragilidad laboral del trabajador del cine peruano; el monopolio del cine estadounidense y la ausencia de un Estado propulsor de un cine local. Por ejemplo, en la ya referenciada ponencia de Izcue, quien a su vez fue la presidente del sindicato, observamos el diagnóstico del problema y el pliego de reclamos: «La situación de estos grupos [el 60% de los trabajadores del cine], que pudieron significar una opción para el surgimiento de un verdadero cine nacional, se ve trabada por su falta de capacidad financiera y por la discriminación de la cual se les hace objeto por parte de los productores dueños de la infraestructura, en la prestación de los servicios cinematográficos» (1976, p. 5).

En una paradoja del proceso revolucionario, la formación del SITEIC es una muestra más de cómo las organizaciones canalizadas por el proyecto militar terminarían cuestionando al propio régimen que las azuzó (Klarén: 2014, pp. 424-425 y Pease y Romero: 2013, pp. 261-262). Así, Izcue reconoce que el SITEIC se enmarca «en una clara línea clasista y antimperialista» y que son «conscientes de que las mismas contradicciones del proceso peruano han hecho posible que ciertos sectores que se mantenían al margen de la política, se radicalizaran tomando posiciones que quizás en otra coyuntura no hubiera adoptado» (1976: p. 9). En ese sentido, el SITEIC declaraba irremediable el hecho de unirse «con los cientos de sindicatos y organizaciones populares que luchan en pro de sus reivindicaciones y en contra de una política laboral que oprime cada vez más a nuestro pueblo» (Ibídem, p. 9).

Organizados en un Frente de Defensa de la Cinematografía Nacional¹⁴⁰, los cineastas reclamaban imperiosamente los siguientes puntos:

- La Lucha por la defensa de los intereses de los trabajadores cinematográficos de todos los sectores y por el desarrollo de una cinematografía integrada en una auténtica cultura y arte nacionales.
- Lucha contra la dominación y dependencia del imperialismo yanqui y por su expulsión de la cinematografía nacional, así como de los medios de comunicación.

¹⁴⁰ El Frente estuvo integrado por las siguientes organizaciones: el SITEIC; el Sindicato de Actores del Perú; SAP; la Federación de Trabajadores Cinematográficos del Perú y Fetcine Perú.

- Por la promulgación de una Ley General de la Cinematografía elaborada con la participación democrática de los trabajadores, que asegure la expresión de los verdaderos intereses nacionales y populares.
- Lucha por el libre acceso de los trabajadores cinematográficos y el pueblo a la financiación, producción, distribución, exhibición, cultura y educación cinematográficas.
- Lucha por la libertad de expresión popular en la cinematografía y en los medios de comunicación y contra las formas autoritarias de control y censura.
- Lucha por la representación de los trabajadores cinematográficos en los organismos estatales del sector.
- Lucha por el desarrollo de una producción, distribución, exhibición, educación y cultura cinematográficas orientadas hacia la liberación de los pueblos de América Latina.
- Lucha por el derecho democrático a la participación en los medios de comunicación.
- Por la solidaridad con las luchas populares y por el respeto y aplicación del derecho de organización libre y democrática de todos los trabajadores.
- Por la solidaridad con las luchas de los trabajadores cinematográficos del Tercer Mundo y con la lucha de sus pueblos por su definitiva liberación nacional.
- El Frente inicia en su conjunto una lucha que cuenta con importantes logros, como el de haber logrado sacar a la comisión que elaboraba la nueva Ley de Cinematografía en la OCI, a través de una intensa campaña de denuncias en los periódicos y organismos oficiales, conformándose una nueva comisión con la participación de los trabajadores. En dos paros decretados por FetcinePerú durante el año 1975, los cineastas, actores, críticos y universitarios participaron activa y conjuntamente con los trabajadores de las salas cinematográficas (Declaración de principios del Frente de Defensa de la Cinematografía Peruana 1975 citado en Izcue: 1976, 7-8).

La lucha por un “cine popular” en sintonía con las demandas de diversos sindicatos peruanos fue la bandera enarbolada por el Frente. No obstante, el entusiasmo que desprende la declaración del Frente sería resquebrajado cuando a inicios de 1977 el SITEIC ingresara en crisis interna. Según Adrianzén, la ruptura se originó no solo por las diferentes tendencias políticas al interior del sindicato, sino sobre todo porque dicha diversidad terminó por posponer –según su óptica- los debates ideológicos necesarios para definir la orientación política del gremio:

Our problem was that we had identified the enemies to strike, but we had no consensus on whom to strike first. A related problem was that we did not agree on our orientation. The film critics thought we needed to develop an ideology for the movement before further developing its politicization, although that should be happening simultaneously as well. Others believed the opposite, and for them it was most important to attack North American imperialism directly through the multinational companies. In addition, the movement did not actually advance much

beyond pure initial emotion, an emotion without perspective, on the struggle (Entrevista a Adrianzén: 1983).

Para Adrianzén, esta probable ausencia de compromiso político en la definición del SITEIC ayuda también a comprender el porqué de la ausencia de un “cine militante” en las producciones del cine nacional. Incluso en los cineastas más “ideologizados” como García Hurtado o el colectivo LSR no podría señalarse que estábamos en presencia de un cine político de izquierda a la usanza de la experiencia audiovisual del Nuevo Cine Latinoamericano (1983 y Bedoya: 1992, p. 199). «La debilidad ideológica de los cineastas», según Adrianzén, les impediría observar en el I Seminario del Cine Nacional, promovido por el COPROCI y desarrollado en julio de 1977, un intento del gobierno por “domar” a los trabajadores del cine peruano (1983). Aunque el congreso excede los límites temporales de la presente investigación, es importante señalar las diversas interpretaciones acerca de los objetivos planteados por el congreso en el que Garrido Lecca tuvo un papel protagónico.

El desenlace de esta relación de luces y sombras entre el gobierno militar liderado por Velasco y los cineastas peruanos terminaría con el golpe de Estado al propio Velasco en agosto de 1975. La crisis económica en la que país estaba inmersa acentuaría los síntomas de desgaste del espíritu inicial de la “revolución” militar. En el terreno de la administración cinematográfica, la censura del “comité de asesoría externo” y la reubicación de Garrido Lecca fundamentada por el general Vinatea como una irremediable decisión en «momentos políticamente difíciles» (Entrevista a Garrido Lecca: 1980, p. 14) afectarían a la mayoría de los cineastas involucrados en el proyecto militar. Aunque García Hurtado seguiría al frente de la Dirección de Cine reconocería tiempo después que «el proyecto se les estaba yendo de las manos». Por su lado, los miembros del colectivo LSR se verían severamente afectados por la salida de Velasco:

Luego de Velasco, nos fuimos todos. Nos etiquetaron como *velasquistas*. Estábamos cerca al general de la Flor¹⁴¹, que era el canciller. Defendíamos bueno [el proyecto] ... y cuando suben los otros junto a Morales Bermúdez que habían querido sacar nuestras películas. Y lo lograron, porque la película que habíamos hecho para los no alineados¹⁴² se aprueba y llega a los cines y es retirada por el ejército. Van cine por cine, la van a buscar y la sacan de los cines, porque ya sabían que era una visión cercana al *velasquismo*, la de los otros. [Luego], nos llaman a todo el grupo al Ministerio del Interior, en el OCI, porque querían hablar con nosotros. [Entretanto] salió el coronel de turno y uno se metió y sacó un file que decía Liberación sin Rodeos. Era un informe de seguridad y estaba todo lo que habíamos hecho con

¹⁴¹ Se refieren al ministro de Relaciones Exteriores, el general Miguel Ángel de la Flor.

¹⁴² Se refiere a reunión de los países no alineados desarrollado en Lima en 1975.

nuestras fotos y todo. [Entonces], alguien nos dijo que nos fuésemos por un año o dos o tres, que la cosa pase y luego volviéramos. Que la gente se iba a olvidar de nosotros y ya no íbamos a representar ningún peligro. [...] Y fue una huida. Querían ahogarnos profesionalmente (Entrevista a LSR: agosto 2018).

Hecha la ley, hecha la trampa: El SITEIC contra la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú y la ley de cine

Creado en julio de 1974, el Sindicato de los Trabajadores en la Industria Cinematográfica (SITEIC) tendría su primera batalla gremial a inicios de 1975 cuando se enfrenta a la Asociación de Productores Cinematográficos (APC). La manzana de la discordia fue el proyecto de una nueva ley de cine que impulsaban estos últimos con el apoyo de ciertos sectores del gobierno (SINADI). Como se ha desarrollado líneas arriba, el *establishment* del cine peruano había criticado severamente diversas falencias de la ley de 1972. Elementos como la indefinición de los parámetros de lo que se comprendía como cine nacional, la presencia inquisitorial de la COPROCI o la existencia de grupos meramente mercantilistas habían desatado numerosas críticas respecto a la ley n°19327. Por ejemplo, Fernando Espinoza, directivo del SITEIC, denunciaba lo siguiente:

La Ley de Cinematografía vigente (D.L. 19327) es una ley inoperante, lesiva a los intereses nacionales, cuyo error fundamental es carecer de una visión global del fenómeno en que se encuentra la realidad del cine nacional [...] Fue promulgada con un criterio puramente desarrollista basado fundamentalmente en una política proteccionista de incentivos tributarios para la incipiente industria del cine nacional (La Crónica, 7 de mayo de 1975, p. 12)

Como se observa en las declaraciones de Espinoza, la presencia *confrontacional* del SITEIC excedía el ámbito de las discusiones alrededor del nuevo proyecto encabezado por la APC, pues denunciaba la Ley de 1972 como una ley fallida en su concepción. Así mismo, el cuestionamiento se situaba en las condiciones estructurales del Perú respecto a temas como la dependencia, la identidad y el cariz popular de la revolución liderada por Velasco Alvarado. Esto puede observarse en un comunicado del 6 de mayo de 1975 en donde sostienen que «los intereses hegemónicos imperialistas de la distribución [les] han marcado el camino a seguir: La búsqueda del desarrollo de una cinematografía nacional» (*Expreso*, 6 de mayo de 1975).

Este vocabulario, propio de las izquierdas latinoamericanas de principios de los setenta, marca un claro distanciamiento respecto a la posición de la APC. Encabezado por Armando Robles Godoy, Bernardo Batievski y Arturo Sinclair Fernández, la APC no interpretaba el problema de la Ley de cine como un territorio de disputa ideológica. En una entrevista a

Robles Godoy, publicada en *La Crónica*, el 7 de mayo de 1975, el cineasta disecciona las falencias de la ley como un reflejo de que en el cine nacional no es ni peruano ni revolucionario. En un claro tono conciliador con el gobierno militar, Robles Godoy señala que «el desafío más interesante de este [nuevo] proyecto es que se trata de lograr una ley acorde con los postulados de la Revolución peruana». No obstante, considera importante desligarla de «modelos extraños o ideologías dogmáticas e intolerantes» (*La Crónica*, 7 de mayo de 1965, p. 12). Prosigue su intervención señalando que los problemas del cine peruano exceden las condiciones coyunturales, pues, a fin de cuentas, es un problema cultural en donde es evidente el desconocimiento cinematográfico de las mayorías¹⁴³ (Ibídem, p. 12).

Teniendo en cuenta ambas posturas respecto al proyecto de la nueva Ley de cine era evidente la confrontación entre ambos sectores. Si se tienen en cuenta las afirmaciones de ambos grupos, así como las denuncias de los representantes del SITEIC, la APC parecía pretender impulsar este proyecto sin la participación del gremio. Para el SITEIC, este nuevo proyecto, empujado por «intereses opuestos a [sus] planteamientos» lamentablemente dejaría «intacta la estructura de dominación del imperialismo en este sector y por lo tanto [destruiría] las posibilidades de **una verdadera industria cinematográfica nacional**¹⁴⁴» (*La Prensa*, 29 de setiembre de 1975 y *Expreso*, 6 de mayo de 1975, p. 2).

Proclamándose a sí mismos como defensores «de los trabajadores del cine», el SITEIC denunciaba la presencia de empresarios como Bernardo Batiévski, quien, a pesar de ser dueño de una empresa cinematográfica no habría «creado ni una sola plaza de trabajo estable» (*Expreso*, 6 de mayo de 1975, p. 2). En ese sentido, la presencia de personajes como Batiévski en la comisión de la nueva Ley de cine no hacía más que demostrar el escaso espíritu democrático del proyecto, así como su claro tenor «patronal y capitalista» (Ibídem, p. 2). Para el SITEIC, la participación protagónica de estos empresarios que, «auspiciaron la famosa Ley Robles para proteger sus intereses [y que] hoy día se niegan a asumir sus deberes empresariales», era «solo una maniobra más para burlar los intereses de la clase trabajadora¹⁴⁵» (*Correo*, 11 de junio de 1975).

¹⁴³ Aunque dicha aseveración suene relativamente elitista, lo cierto es que Robles Godoy postula que dicho desconocimiento se debe al monopolio del cine foráneo y la imposibilidad de que el “pueblo” haga cine. Lo que, para él, es realmente el cine popular.

¹⁴⁴ Las negritas son nuestras.

¹⁴⁵ En una publicación en el diario *Correo*, el 11 de junio de 1975, titulada *Carta a los trabajadores del cine*, el SITEIC manifestaba lo siguiente respecto a dicha inestabilidad laboral:

Aunque la caída de Velasco terminó por difuminar el proyecto de una nueva Ley de cine, el accidentado proceso de su conformación refleja las diversas manifestaciones que se erigieron alrededor del cine peruano y que, en líneas generales, estuvieron fuertemente influenciadas por la experiencia del régimen militar, el discurso de izquierda imperante en aquellos años y los rezagos de una suerte de “patrimonialismo” empresarial. Por otro lado, la historia del SITEIC, aunque combativa y singular en la historia del cine peruano, también fue efímera. No obstante, de las innumerables manifestaciones de su agenda gremial¹⁴⁶ en los diarios aquí revisados, destaca la afirmación de una de sus principales lideresas, Nora de Izcue, quien en la siguiente afirmación articula claramente el espíritu de un importante sector del cine nacional que se ilusionó por la posibilidad de erigir una «verdadera industria cinematográfica nacional»:

Las condiciones están dadas, los trabajadores del cine hemos asumido nuestra responsabilidad tomando conciencia del verdadero rol que le cabe a nuestro trabajo, destruyendo esa concepción elitista que nos desvinculaba de las mayorías. Hemos tomado una posición, nos hemos unido en la lucha por intereses comunes que son los intereses de nuestro país y nuestro pueblo, sabemos quiénes son nuestros enemigos. **Si tuviéramos leyes acordes con este espíritu no cabe duda de que el cine nacional saldría adelante con toda la fuerza que implica la expresión de un pueblo liberado**¹⁴⁷ (Entrevista a Izcue: febrero 1975).

SITEIC consecuente con su deber de velar por los intereses de sus afiliados, plantea en su pliego justas reivindicaciones, como son: tarifas mínimas por especialidad, estabilidad laboral, equipos mínimos de rodaje, respeto a la intangibilidad de la obra cinematográfica, derecho a la participación en las utilidades que nuestro trabajo genera, derecho a la capacitación y perfeccionamiento constante de nuestros afiliados, pago de horas extras y protección social.

¹⁴⁶ Algunos de los puntos más importantes de dicha agenda son los siguientes:

1. La elaboración de una Ley General de la Cinematografía con la participación de los Trabajadores de los diferentes rubros de la cinematografía.
2. Que dicha Ley sea expresión de una política estatal liberacionista, afectando los intereses del imperialismo.
3. Que se cautele el derecho de libre expresión y se exhiba y fomente aquella cinematografía de reconocido interés social y cultural, principalmente la del Tercer Mundo (*Expreso*, 6 de mayo de 1975).

¹⁴⁷ Las negritas son nuestras.

Epílogo

Meses antes del estreno de los largometrajes *Kuntur Wachana* (García Hurtado, 1977) y *Muerte al amanecer* (Lombardi, 1977), en una entrevista publicada el 5 de mayo de 1977 en la revista *Caretas*, el cineasta Armando Robles Godoy, uno de los “padres” de la Ley de cine, reflexionaba sobre los alcances y limitaciones de su creación legislativa. Marcado por un claro tenor pesimista, el cineasta señalaba que «la aplicación de la Ley [había sido] un fracaso total», pues no había logrado materializar «las metas ambiciosas» que se habían planteado inicialmente. En ese sentido, Robles Godoy se lamentaba que la Ley no haya creado «un organismo técnico integral que aplicara una ley más amplia que abarcara todas las actividades cinematográficas». Al igual que las demandas del SITEIC, Robles Godoy denunciaba que dicha carencia en la regulación integral haya permitido la proliferación de “cineastas” que, habiendo producido «cortos pésimos», lograron obtener cuantiosas ganancias económicas. Coincidió así con los miembros de *Hablemos de cine* y el propio SITEIC de que dicha “desorganización” haya terminado indirectamente por *invisibilizar* otras propuestas cinematográficas más sugerentes que las denominadas “salchichas” (*Caretas*, n°518, 1977: pp. 54-55)

A pesar de todo ello, Robles Godoy reconocía que «los logros de nuestra cinematografía se [habían] alcanzado» incluso con las falencias en «la aplicación de la Ley» y que la «comprobación» de ello era esa «avalancha de cortos» producto de «un número significativo de excelentes valores» del cine nacional. No obstante, según el cineasta, era imprescindible reformular la Ley de 1972. Para ello, al igual que en aquellos años previos a la promulgación de la Ley n°19327, Robles Godoy se había embarcado en el proyecto de plantear una nueva legislación bajo el amparo de la segunda fase del gobierno militar ahora encabezado por el general Francisco Morales Bermúdez. Aunque dicha reformulación no llegaría a ver la luz, Robles Godoy revela algunos apuntes del boceto que elaboraba para ser adjuntado al Plan Túpac Amaru. Así, sostenía que era imprescindible que se realizase una previa «evaluación de lo que significa la cinematografía para el país», pues si algo había evidenciado las falencias de la Ley de 1972 era el hecho que no existía una «real valorización del fenómeno cinematográfico por parte del Estado y la mayoría de los sectores». Además de ello, era necesario «abolir la censura» porque ello iba en contra de «la libertad de expresión y los derechos humanos». Finalizaba Robles Godoy sosteniendo que todo ello tendría como objetivo hacer «realidad el “milagro” del cine peruano» (*Caretas*, n°518, 1977, p. 55).

Conclusiones

1. Luego del cierre de la productora cinematográfica Amauta, el cine peruano entró en un proceso de improductividad que duraría hasta los primeros años de la década de 1960 cuando a partir de iniciativas aisladas se filmaron largometrajes de forma esporádica. Dichas iniciativas estuvieron estrechamente asociadas a los esfuerzos personales -o colectivos- de cineastas que, desde diversas perspectivas temáticas y estilísticas, intentaron plasmar una cinematografía nacional. Por otro lado, la década de los sesenta atestiguó el boom de coproducciones que retrataron cinematográficamente el Perú como decorado en donde proliferaron productores, cineastas y protagonistas foráneos. En ese sentido, la crítica “tradicional” de la época, a pesar de sus “limitaciones”, consideró dicha producción como alejada de lo que podría considerarse un “cine nacional”.
2. El surgimiento de los cineclubes en el Perú estuvo enmarcado en las transformaciones sociales y culturales por las que atravesaron las principales ciudades del país. En el caso del consumo de cine, Lima presentó una oferta cinematográfica abundante en cantidad y calidad. En ese sentido, los espectadores limeños de cualquier estrato socioeconómico de mediados del siglo XX conocían las principales corrientes cinematográficas de la época. No obstante, como sucedió en otras metrópolis sudamericanas, el cine empezó a dejar de ser visto como un mero entretenimiento pasajero, para erigirse como una experiencia que podría ser considerada académica o “cult”. En torno a dicho discurso, se erigieron los cineclubes como espacios de visionado y discusión cinematográficas en donde se pretendía instruir a los asistentes en el lenguaje cinematográfico.
3. De los cineclubes surgiría la mayoría de los cineastas y los críticos de cine de la década de 1960. A diferencias de sus antecesores, la nueva hornada del gremio cinematográfico demandó la construcción de un cine nacional. En ese sentido, se ha reseñado cómo la línea editorial de la revista *Hablemos de cine*, compuesta en su mayoría por jóvenes aficionados al cine, postuló la necesidad de erigir un verdadero cine nacional. Esto lo plantearon a partir de desentrañar la dispersa producción peruana de los sesenta, así como de la elaboración de encuestas,

entrevistas y modelos de rodaje acerca de las posibilidades de hacer cine en el Perú. Por último, los cineastas que surgieron de los sesenta fueron cercanos a los espacios y experiencias anteriormente mencionadas. Participando como colaboradores, programadores o incluso asistentes técnicos, estos cineastas aprendieron el oficio de hacer cine en un medio carente de escuelas de cine.

4. El golpe institucional de las Fuerzas Armadas en octubre de 1968 respondió a un proceso previo de concientización social entre un sector jerárquico de los militares peruanos. Aunque no están del todo claro los orígenes de dicha sensibilización, lo cierto es que, aunado a la influencia del Centro Alto de Estudios Militares, el entorno cercano a Velasco Alvarado estaba compuesto por los militares más radicales de la institución como Fernández Maldonado o Rodríguez Figueroa. Por otro lado, los civiles que trabajarían junto a los militares en la construcción de un nuevo proyecto nacional también procedían de diversas experiencias de radicalización desarrolladas durante los sesenta. No obstante, debe tenerse en cuenta que las razones que llevaron a muchos civiles a trabajar, apoyar o simpatizar con los militares no eran eminentemente ideológicas, sino estas estaban más próximas a un vocabulario de reivindicación social común. En el trasfondo de la convergencia entre ambos sectores reposaba en la demanda de reformas estructurales impostergables.
5. La Ley de cine promulgada en marzo de 1972 responde a un proceso previo en el que el gremio cinematográfico luchaba por protección legal. Aunque la lucha fue encabezada por Robles Godoy, no debe olvidarse la presencia de Nora de Izcue, los redactores de *Hablemos de cine*, entre otros. Es importante tener en cuenta que el liderazgo de Robles Godoy y, en menor medida, de algunos miembros de la Escuela del Cusco es comprensible en tanto eran los únicos realizadores peruanos que esporádicamente produjeron en la década de 1960. Por ejemplo, la presencia de Robles Godoy es justificada no solo por él, sino también por los miembros de la revista, quienes, desde sus columnas, se esperanzaron en construir un cine nacional a partir de los éxitos del director de *La muralla verde*.
6. Aunque la versión “personalista” del nacimiento de la Ley ha monopolizado las interpretaciones sobre dicha legislación, lo cierto es que, cómo se ha desarrollado

en el presente trabajo, esta respondió a un proceso que articuló cineastas, críticos de cine y funcionarios gubernamentales como Luis Garrido Lecca. En ese sentido, la promulgación de la Ley fue simplemente el sello final de un proceso previo que evidentemente necesitó del poder político y mediático de Juan Velasco Alvarado y Armando Robles Godoy respectivamente. Así mismo, es importante anotar que la Ley fue modelada -al menos teóricamente- bajo las necesidades comunicativas y culturales del régimen, por lo que además ésta fue un proceso de negociación entre ambos “sectores”.

7. Como bien ha señalado Garrido Lecca, la preocupación central del régimen fue la reforma agraria. En ese sentido, el uso primordial que se hizo del cine fue difundir los logros de dicha reforma a través de noticiarios y cortometrajes documentales. Todo ello constituye la producción oficial (propaganda) desarrollada hasta 1975. En esta producción trabajarían algunos de los cineastas aquí reseñados como los del grupo Liberación sin Rodeos, García Hurtado o Izcue. Aunque dicha producción lamentablemente ya no existe, las referencias de la época parecen ilustrar una serie de cortometrajes meramente informativos. Por otro lado, esta producción reflejó algunos de los puntos de coincidencia entre ambos sectores: discurso reformista y cine como reflejo de la problemática nacional.
8. Aunque el cine nacional desarrollado por los cineastas y promovido por el régimen reivindicó la presencia de los campesinos, los obreros y los sectores populares en la gran pantalla, lo cierto es que las producciones que asumieran una posición abiertamente crítica respecto al papel histórico de las Fuerzas Armadas o mostrasen la pobreza o la desigualdad imperante fueron silenciadas por el régimen. Esta censura que reflejaba algunas de las contradicciones del proyecto militar, constituye uno de los principales desencuentros entre ambos sectores. Una de las razones que permiten comprender dicho “distanciamiento” reside en el propio desarrollo del régimen en donde el grado de radicalización de los civiles fue visto con suspicacia por un sector de los militares.
9. Si bien la “censura” estuvo regulada por la COPROCI; no obstante, su aplicación fue arbitraria y, muchas veces, desproporcionada. Como se ha observado en algunos casos, las producciones silenciadas no eran abiertamente críticas con el

régimen. Incluso algunas, como *Runan Caycu*, intentaban mostrar cómo la experiencia “revolucionaria” había generado una suerte de “conciencia de clase” entre los sectores populares y obreros quienes asumían la posta del régimen en la lucha por sus derechos. No obstante, quizá aquí resida la razón del temor de los militares por producciones de esta factura. Como han mostrado algunas investigaciones respecto a proyectos reformistas de orden socialista, como el caso del Gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, uno de los principales temores de dichos regímenes era no poder controlar el radicalismo de las bases.

10. La posición abiertamente crítica de los miembros de *Hablemos de cine* también albergó contradicciones internas. Aunque fueron sumamente duros respecto a la Ley y su promotor, es importante anotar su participación inicial en dicho proyecto legislativo. Probablemente, su posición transgresora responda a las evidentes antipatías que mantenían con Robles Godoy. No obstante, debe señalarse que la crítica inicial a la Ley también fue desarrollada en clave ideológica en donde se cuestionó incluso el perfil ideológico del régimen. En ese sentido, es importante recordar cómo la revista intentó explicar las carencias narrativas del joven cine nacional a partir de las contradicciones del régimen expresadas a través de la censura y la promoción cinematográficas en donde las producciones “salchicheras” eran permitidas en desmedro de las más creativas e interesantes. Por otro lado, es curioso anotar cómo, a pesar de la crítica ideológica del gobierno, la revista no escondió sus simpatías por ciertas medidas gubernamentales como la intervención a los medios de comunicación.
11. El final de la primera fase significó el inicio del fin del SINAMOS y del perfil original de la COPROCI. En un evidente giro de timón gubernamental, la segunda fase desmanteló los proyectos anteriormente implementados en donde también se afectó a las comunicaciones y la cultura. No obstante, cómo ha mencionado Carlos Ferrand, la experiencia de dicho proceso, a pesar de haber durado «5 minutos», es palpable en un efectivo legado de cineastas que revitalizarían el cine peruano durante casi dos décadas de producción invaluable. Plasmado en un cine de temática social en donde se reflejaban los problemas nacionales, Velasco y el gremio cinematográfico de los sesenta habían logrado su objetivo inicial: Un cine

nacional hecho por peruanos en donde sus compatriotas se reconociesen en la pantalla.



Bibliografía

Fuentes de archivo

Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Centro de Documentación (CEDOC)

Hemeroteca

Biblioteca Nacional del Perú (BNP)

Hemeroteca

Biblioteca de la Universidad de Lima

Hemeroteca

Archivo Audiovisual (Ex Centro de Documentación)

Archivo personal de Nora de Izcue

Periódicos

El Comercio

Expreso

Revistas

Butaca Sanmarquina

Caretas

Hablemos de Cine

La Ventana Indiscreta

Oiga

Documentos oficiales

Borradores del Acta del Consejo de Ministros

Sinamos Informa

Revista Textual (Instituto Nacional de Cultura)

Instituto Nacional de Cultura. *Proyecto de bases para una política cultural de la revolución peruana*. Lima: octubre de 1975.

Entrevistas realizadas

Emilio Salomón (julio 2017)

Margarita Guerra (octubre 2018)

Isaac León Frías (octubre 2018)

Nora de Izcue (octubre y noviembre 2018)

Artículos y publicaciones de la época

Bernales, Belisario. «Nace la industria fílmica en Perú». *Oiga*. N° 285. 9 de agosto de 1968, p. 32.

Bullita, Juan. «La censura más implacable». *Textual*. N°1. junio de 1971

«Decamerón y censura». *Oiga*. 28 de enero de 1972, 32-36.

Hildebrandt, César. «Persiguiendo una imagen: La frescura de los nuevos». *Caretas*. N° 456. 19 de mayo de 1972, pp. 29-31.

Izcue, Nora. «El proceso peruano y el cine peruano». *Ponencia presentada al Congreso International Federation of Film Archives*. México: 1976.

Específica por cineastas, funcionarios y críticos de cine

Cineastas

Armando Robles Godoy

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Armando Robles Godoy». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp.167-189.

«Un balance del cine peruano: Entrevista a Armando Robles Godoy». *Caretas*. N°518, 5 de mayo de 1977, pp. 54-55.

«Cuatro respuestas de Robles Godoy: No hay cine peruano ni cine revolucionario (Entrevista a Robles Godoy)». *La Crónica*, 7 de mayo de 1975, p. 12.

Federico García Hurtado

«Entrevista a Federico García Hurtado». *Hablemos de cine*, n°72, 1980.

Barrionuevo, Alfonsina. «Entrevista a Federico García». Juvenal12234. YouTube. 30 octubre de 2015. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=U0Vr51O_JMQ (Consulta: Julio 2018)

Flores Quelopana, Gustavo. «“Históricamente hemos fracasado”: Entrevista a Federico García Hurtado». *Libros peruanos*. YouTube. 9 de abril de 2017. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=9SWpXK_G6Cs (Consulta: Julio 2018)

Flores Quelopana, Gustavo. «Federico García: La importancia del arte audiovisual (Entrevista a Federico García Hurtado)». *Libros peruanos*. YouTube. 7 de mayo de 2018. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=f_N1LLaU8Ng (Consulta: Julio 2018).

MKcinema. «Entrevista a Federico García Hurtado». *MKcinema*. 21 de junio de 2016. En consulta: <https://www.youtube.com/watch?v=pbwQfwfmcNM> (Consulta: Julio 2018).

Moreno, Paco. «Entrevista a Federico García». *La Primera*. 8 enero de 2009. En línea: <http://federicogarciahurtado.blogspot.com/2009/01/entrevista-en-el-diario-la-primera.html> (Consulta: Julio 2018)

Rodríguez Arana, Eduardo. «Entrevista a Federico García Hurtado». *Trincheradelcine*. Marzo 2006. En línea: <http://trincheradelcine.blogspot.com/2007/05/entrevista-federico-graca-director-de.html> (Consulta: Julio 2018)

Jorge Vignati

Dibos, Alfonso. «Homenaje a Jorge Vignati». *Canal IPe* (YouTube). 2016. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=LOjLBlekVTw> (Consulta: Julio 2018)

García Miranda, Nelson. «Entrevista a Jorge Vignati». *Hablemos de cine*, n°68, 1976, pp. 10-14.

Jauregui, Eloy. «Entrevista a Jorge Vignati». *Andina Canal Online* (YouTube). Febrero 2015. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=v1C2IP9kRLI> (Consulta: Julio 2018).

Lizárraga, Milagros. «Entrevista a Jorge Vignati». *MilagrosL7* (YouTube). Julio 2015. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=nmYuakrUk2c> (Consulta: Julio 2018).

Ministerio de Cultura Cusco. «Vignati (Entrevista a Vignati)». *Ministerio de Cultura Cusco* (YouTube). En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=q5nbDpBhj4> (Consulta: Julio 2018).

Pérez, Sengo. «Jorge Vignati: La última entrevista a una leyenda del séptimo arte». *Cosas*. 8 de marzo de 2017. En línea: <https://cosas.pe/cultura/54698/jorge-vignati-entrevista-una-leyenda-del-setimo-arte/> (Consulta: Julio 2018)

Rivera, Norma. «Perfil de Vignati (Palabras de Jorge Vignati)». 2012. En línea: (Link original caído) <https://www.cinencuentro.com/2012/08/01/festival-de-lima-2012-danzante-de-tijeras-homenaje-jorge-vignati/>

Valero de Palma, José Carlos. «Jorge Vignati: La escalera de mi vida». *Caretas*. 6 de setiembre de 2012. En línea: <http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=1059&idSTo=0&idA=60656#.W3YRas5Kj3g> (Consulta: Julio 2018)

Vivas, Fernando. «Entrevista a Jorge Vignati». *Lamula.pe* (YouTube). 2012. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=p5jX3QVolw0> (Consulta: Julio 2018)

«Entrevista a Jorge Vignati». *MK Cinema* (YouTube). Junio 2016. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=qH8JiofHLzY> (Consulta: Julio 2018)

Nora de Izcue

«Nora de Izcue: Expresión como representatividad (Entrevista a Nora de Izcue)». *Correo*, 19 de mayo de 1975.

«Leyes “maleducan” nuestro cine (Entrevista a Nora de Izcue)». *La Prensa*, febrero de 1975.

«Siteic plantea nuevo cine antiimperialista (Entrevista a Nora de Izcue)». *La Crónica*, 7 de mayo de 1975, p. 12.

Barclay, Álvaro. «Nora de Izcue: la primera mujer que hizo cine documental en el Perú». Fandango. 11 de agosto de 2016. En línea: <https://www.fandango.lat/pe/noticias/nora-de-izcue-la-primer-mujer-que-hizo-cine-documental-en-el-peru-23362> (Consulta: junio de 2018)

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Nora de Izcue». En: *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Fondo Editorial de Universidad de Lima, 2007.

López Cubas, Rosana. «César Calvo fue un poeta genial y gran amigo: Entrevista a Nora de Izcue». La Mula. 11 de agosto de 2018. En línea: <https://lamula.pe/2013/08/11/nora-de-izcue-cesar-calvo-fue-un-poeta-genial-y-gran-amigo/rosanalopezcubas/> (Consulta: Junio de 2018)

Neira, Roger. «Nora de Izcue: Madre del cine peruano». Cinenecuentro. 12 de mayo de 2018. En línea: <https://www.cinenecuentro.com/2018/05/12/nora-de-izcue-madre-del-cine-peruano/> (Consulta: Junio de 2018)

Paredes Laos, Jorge. «Redescubriendo a Elena Izcue». El Comercio. 17 de agosto de 2017. En línea: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/redescubriendo-elena-izcue-386542> (Consulta: Junio de 2018)

Pozzi-Escot, Mario. «Entrevista a Nora de Izcue». Youtube: Butaca de fondo. 18 de mayo de 2016. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ZjeA9KLZtkM> (Consulta: Junio de 2018)

Seguí, Isabel. «Entrevista a Nora de Izcue» (2015). En: *Cine-testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano*. Número 13. (2016).

Francisco Lombardi

«Un mar de cine: Entrevista a Francisco Lombardi». *Caretas*. 23 de diciembre de 2008, pp. 97-98

Olivera La Rosa, Mariano. «Ojos que sí vieron: Las cuatro décadas de Francisco Lombardi en el cine». *Cosas*. 6 de julio de 2017. En línea: <https://cosas.pe/cultura/72841/ojos-que-si-vieron-francisco-lombardi/> (Consulta: Julio 2018)

Pozzi-Escot, Mario. «“Empecé como un observador de la realidad”: Entrevista a Francisco Lombardi». *Butaca*. Año 14. N°43. (2015), pp. 42-53.

Ranzani, Óscar. «Mi cinefilia está intacta: Entrevista a Francisco Lombardi, el cineasta peruano más internacional». *Página 12*. 30 de junio de 2010. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-18441-2010-06-30.html> (Consulta: Julio 2018)

Vivas, Fernando. «“No haría una película sobre fútbol”: Entrevista a Francisco Lombardi». *El Comercio*. 10 de agosto de 2014. En línea:

<https://elcomercio.pe/luces/cine/francisco-lombardi-haria-pelicula-futbol-350773>

(Julio 2018)

Kristal, Efraín. «Proyectar Perú: Las películas de Francisco Lombardi». *New Left Review*. Noviembre-Diciembre 2006, pp. 95-108.

Nelson García Miranda

Bedoya, Ricardo. «Entrevista a Ricardo Bedoya». *El placer de los ojos*. 14 de diciembre de 2013. (YouTube) En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=oPTE42W01bE> (Consulta: Agosto 2018).

Carbone, Giancarlo. «*Hacer cine no consiste solo en hacer películas: Entrevista a Nelson García Miranda*». *El cine en el Perú: El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Universidad de Lima, 2007, pp. 67-79.

Jorge Suárez

Carbone, Giancarlo. «*Ser documentalista es un privilegio fantástico: Entrevista a Jorge Suárez*». *El cine en el Perú: El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Universidad de Lima, 2007, pp. 81-94.

Manuel Chambi López

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Manuel Chambi López». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 91-108.

Eulogio Nishiyama

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Eulogio Nishiyama». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 109-117.

Luis Figueroa

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Luis Figueroa». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 119-131.

Vlado Radovich

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Vlado Radovich». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp.135-150.

Oscar Kantor

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Oscar Kantor». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp.151-163.

Funcionarios

Luis Garrido Lecca

Carvalho, Constantino. «Atrapado sin salida o la COPROCI por dentro (Diálogo con Luis Garrido Lecca)». *Hablemos de cine*, n°71, abril 1980, pp. 11-14.

Carbone, Giancarlo. «*El cineasta debe tener criterio empresarial: Entrevista a Luis Garrido Lecca*». *El cine en el Perú: El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Universidad de Lima, 2007, pp. 21-30.

Investigadores

José Perla Anaya

Carbone, Giancarlo. «*La Ley de Cine: Un hito histórico: Entrevista a José Perla Anaya*». *El cine en el Perú: El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Universidad de Lima, 2007, pp. 31-38.

Críticos de cine

Andrés Ruszkowski

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Andrés Ruszkowski». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 35-40.

Miguel Reynel Santillana

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Miguel Reynel Santillana». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 41-58.

Desiderio Blanco López

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Desiderio Blanco López». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 59-69.

Juan Bullita

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Juan Bullita». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 71-88.

Pablo Guevara

Carbone, Giancarlo. «Entrevista a Pablo Guevara». *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 191-212.

Filmes

Cortometrajes

Danzante de tijeras (Vignati, 1972)

Runan Caycu (Izcue, 1973)

En la orilla (Suárez, 1974)

Te invito a jugar (Izcue, 1975)

Fuentes secundarias

Adrianzén Merino, Francisco. «Filmoteca de Lima. ¿Conservando y cambiando?». *Butaca sanmarquina*. Año 5. No 18. (2003), p. 34-35.

Aguilar, Javier. *Los profesores contra Velasco: La oposición de los maestros al proyecto de reforma educativa presentado por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en 1972*. Tesis de Licenciatura en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2017.

Aguirre, Carlos y Drinot, Paulo (eds.). *La revolución peculiar: Repensando el gobierno military de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2017.

Aguirre, Carlos. «¿La segunda liberación?: El nacionalismo militar y la conmemoración del sesquicentenario de la independencia peruana». En: Aguirre, Carlos y Drinot, Paulo (eds.). *La revolución peculiar: Repensando el gobierno military de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2017, pp. 41-70.

Aguirre, Carlos. «Cultura política de izquierda y cultura impresa en el Perú contemporáneo (1968-1990): Alberto Flores Galindo y la formación de un intelectual público». *Histórica*. XXXI. (2007), pp. 171-204.

Aguirre, Carlos. «Perú campeón: fiebre futbolística y nacionalismo en 1970». En: Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (Eds.). *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.

Aguirre, Carlos. *La ciudad y los perros. Biografía de una novela*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2015.

Alexander, William (Buzz). «Interview with Pancho Adrienzén Radical film in Peru today». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. N° 28. (1983), pp. 27-30. En línea: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC28folder/PeruAdrienzen.html> (Consulta: Junio 2018)

Ansa-Goicoechea, Elixabete y Cabezas, Óscar Ariel (Eds.). *Efectos de imagen: ¿Qué fue y qué es el cine militante?*. Santiago: LOM Ediciones, 2014.

Asensio, Raúl H. *El apóstol de los Andes: El culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017.

Asociación de Cineastas del Perú. *Agenda 1993: 20 años de triunfos del cine peruano, 1972-1992*. Lima: ACDP, 1993.

Báez Romero, Renata. «La memoria de los pueblos originarios a través del cine: Saturnino Huillca representante de las luchas quechuas en Perú». *Revista mexicana de ciencias agrícolas*. Vol 2. Octubre 2015, pp. 321-324.

Bedoya, Ricardo y León Frías, Isaac. *Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2013.

Bedoya, Ricardo. «Cine peruano: Temas a debatir». *Páginas del diario de Satán (Blog de cine)*. <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.pe/2009/12/cine-peruano-temas-debatir.html> (Último acceso: 05 de junio de 2017)

Bedoya, Ricardo. «En la selva no hay estrellas de Robles Godoy: Hallazgos de una película recuperada». *Tren de sombras*. No 5. (2006), p. 24-26.

Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1992

Bedoya, Ricardo. *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2015.

Bedoya, Ricardo. *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2013.

Bedoya, Ricardo. *Entre fauces y colmillos: Las películas de Francisco Lombardi*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1997b

Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 1997a

Béjar, Héctor. Perú 1965: Una experiencia guerrillera. (2015). Web Marxist.org. Versión en línea: <https://www.marxists.org/espanol/tematica/guerrilla/peru/bejar/1965.html> (Consulta: Junio 2018).

Bernales Ballesteros, Enrique. *La universidad: Una crisis de larga duración*. Lima: PUCP-CISEPA, 1976.

Bernales Ballesteros, Enrique. *Movimientos sociales y movimientos universitarios en el Perú*. Lima: PUCP, 1974.

Bernales Ballesteros, Enrique. *Universidad y sistemas sociopolíticos: El caso peruano*. Lima: PUCP-CISEPA, 1972.

Blanco, Desiderio. «De nuevo a la vida, enjuiciada por Desiderio Blanco». *Oiga*. 6 de abril de 1973. N° 619, pp. 39-40.

Bolton, Ralph; Greaves, Tom y Zapata, Florencia (Eds.). *50 años de antropología aplicada en el Perú. Vicos y otras experiencias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

Bonilla, Manuel. «Perú: un pasado bizarro: Entrevista a Ricardo Bedoya». *Tren de sombras: Revista de cine*. No 7. (2007), p. 7-9.

Bustamante, Emilio. «El cine en Iquitos». En: Varón, Rafael y Maza, Carlos (eds.). *Iquitos*. Lima: Fundación Telefónica, 2014, pp. 230-237.

Bustamante, Emilio. *La radio en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2012.

Caballero, José María. *From Belaunde to Belaunde: Peru's military experiment in the Third-roadism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Cant, Anna. «" La singularidad de nuestro proceso": Los significados políticos de la reforma agraria peruana» (2016). En línea: http://economiassolidarias.unmsm.edu.pe/sites/default/files/Cant_Reforma%20agraria%20Per%C3%BA.pdf (Consulta: Julio 2018)

Cant, Anna. «Impulsando la revolución: Sinamos en tres regiones del Perú». En: Aguirre, Carlos y Drinot, Paulo (eds.). *La revolución peculiar: Repensando el gobierno military de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2017, pp. 283-318.

Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1950-1972, testimonios*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 1993

Cárdenas, Federico de. *El cine de Francisco Lombardi: Una visión crítica del Perú*. Santiago: Uqbar editores, 2014.

Casals Araya, Marcelo. *El alba de una revolución: La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la "vía chilena al socialismo", 1956-1970*. Santiago: LOM Ediciones, 2010.

Chávez Valladolid, Rony. «Entrevista con Javier Protzel: El CONACINE trabaja a sextas». *Butaca Sanmarquina*. Año 5. No 17. (2003), p. 14-16.

Cobián Machiavelli, Alfonso. «Reforma y espíritu universitario». *Areté*. No 3. (Mayo, 1961)

Contreras Carranza, Carlos (Ed.). *El Perú desde las Ciencias Sociales de la PUCP*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, 2014.

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos. *Historia del Perú contemporáneo*. Quinta edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013.

Contreras, Óscar. «¿Qué es el cine peruano?». *Ventana indiscreta*. No 1. (2009), p. 59-63.

Cornejo Chaparro, Manuel. «Una película que nunca termina: Las dificultades en la producción cinematográfica». *Novamérica: La revista de la patria grande*. No 120. (2008), p. 37-41.

Cornejo, Pedro. *Alta tensión: Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece, 2002.

Cotler, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 1986.

Delgado, Mónica. «Super-8 en el Perú: Una comunidad invisible». *desistfilm*. (14 de agosto de 2015). En línea: <http://desistfilm.com/super-8-en-el-peru-una-comunidad-invisible/> (Julio 2018)

Dorival Córdova, Rosa. *Las políticas culturales en el Perú: el caso del gobierno de Juan Velasco, 1968-1975*. Tesis de Bachillerato en Sociología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales, 1983.

Dorival Córdova, Rosa. *Más allá del pop ahorado: Una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*. Tesis de Magister en Historia del arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado, 2016.

Drinot, Paulo (Ed.). *El Perú en teoría*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2017.

Drinot, Paulo. «Recordando a Velasco: Las memorias en conflicto del Gobierno Revolucionario de las Fuerza Armada», En: Aguirre, Carlos y Drinot, Paulo (eds.). *La revolución peculiar: Repensando el gobierno military de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2017, pp. 135-164.

Dunn, Christopher. «Desbunde and its discontents: Counterculture and Authoritarian Modernization in Brazil, 1968-1974». *The Americas*. 114. Abril (2009). pp. 429-458.

Elizalde, Silvia (Coord.). *Jóvenes en cuestión. Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

García Hurtado, Federico. «Kuntur Wachana»: Una experiencia nueva en el cine latinoamericano». *Medios*. Volumen 2. Diciembre. (1978), pp. 100-103.

García Miranda, Nelson. *Cuando el cine era una fiesta: La producción de la ley N° 19327*. Lima: Grupo Chaski, 2014

García, Joaquín. «Cronología histórica del cine en Iquitos desde los orígenes hasta 1980». En: Varón, Rafael y Maza, Carlos (eds.). *Iquitos*. Lima: Fundación Telefónica, 2014, pp. 224-229.

Gould, Jeffrey L. «Solidarity under Siege: The Latin American Left, 1968». *The American Historical Review*. Vol. 114. No. 2. Abril (2009). pp. 348-375.

Gran Combo Club (Silvio Rendón). «1970s: cine peruano anti-terratene (y prohibido)». 29 de diciembre de 2014. <http://grancomboclub.com/2014/12/1970s-cine-peruano-anti-terratene-y-prohibido.html> (último acceso: 06 de mayo de 2017)

Guerra Vilaboy, Sergio. *Nueva historia de América Latina. Biografía de un continente*. Santo Domingo: Archivo General de la Nación, 2015.

Hamann, Marita; Portocarrero, Gonzalo y Vich, Víctor (Eds.). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima : Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003

Henríquez, Narda. *Generación del 68. Hablan los protagonistas*. Lima: PUCP, 1994.

Heraud, Cecilia. *Entre los ríos: Javier Heraud (1942-1963)*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2013.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2012.

Hurtado, Lourdes. «Velasco, retórica nacionalista y cultura militar en el Perú». En: Aguirre, Carlos y Drinot, Paulo (eds.). *La revolución peculiar: Repensando el gobierno military de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2017, pp. 231- 362.

Judt, Tony. *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2015.

Klarén, Peter F. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2014.

Ledgard, Melvin. «Mi recuerdo de Hablemos de cine». *Quehacer*. Noviembre-diciembre. (2005), pp. 87-91.

León Frías, Isaac. «Testimonio personal». En: Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993, pp. 19-31.

León Frías, Isaac y Cárdenas, de Federico (eds.). *Hablemos de cine: Antología (Volumen 1)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 2017.

León Frías, Isaac. *20 años de estreno de cine en el Perú, 1950-1969*. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017.

León Frías, Isaac. *El cine en las entrañas (Páginas de Hablemos de Cine)*. Lima: Argos Producciones Visuales S.A.C., 2016.

Léon Frías, Isaac. *Tierras bravas: Cine peruano y latinoamericano*. Lima: Universidad de Lima, 2014.

Lerner, Dan. «El cine regional arremete: Una entrevista a Emilio Bustamante». *Quehacer*. N° 190. Abril-junio. (2013), p. 108-113.

Lowenthal, Abraham y McClintock, Cinthya (Eds.). *The Peruvian experiment reconsidered*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Lozano, Balmes. *El cine peruano visto por críticos y realizadores*. Lima: Cinemateca de Lima, 1989

Lust, Jan. «La Revolución Cubana y la izquierda revolucionaria de la década de sesenta». *Centro de Documentación de los Movimientos Armados (CEDEMA)*. (s.f.) En línea: http://www.cedema.org/uploads/Lust_2016B.pdf (Consulta: Junio 2018)

Lust, Jan. *Lucha revolucionaria: Perú, 1958-1967*. Barcelona: RBA Libros, 2013.

Lynch, Nicolás. *Los jóvenes rojos de San Marcos*. Lima: El zorro de abajo, 1990.

MacDonald, Alphonse. *Investigación sobre estudiantes de la PUC*. Lima: PUCP-CISEPA, 1968.

Manzano, Valeria. «Cultura, política y movimiento estudiantil secundario en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX». *Propuesta Educativa*. XXXV. (2011), pp. 41-52.

Manzano, Valeria. «Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta». *Desarrollo Económico*. Vol. 50. N° 199. (2010), pp. 363-390.

Manzano, Valeria. «Rock nacional and revolutionary politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976». *The Americas*. 114. April. (2009). pp. 393-427.

Markarian, Vania. «To the beat of *the walrus*: Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties». *The Americas*. 114. April (2009). pp. 363-392.

Martínez, Gabriela. «Independent filmmaking in the Peruvian context: Seeking Meaning». En: *Independent filmmaking around the globe*. Baltruschat, Doris y Erickson, Mary P. (eds.) Toronto: Toronto University Press, 2015, pp. 90-109.

Martínez, Maruja. *Entre el amor y la furia*. Lima: SUR, 1997.

Mayer, Enrique. *Cuentos feos de la reforma agraria peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017.

Mayer, Enrique. *Cuentos feos de la Reforma Agraria*. Lima: IEP, 2009.

Maza, Carlos. «Herzog y "Fitzcarraldo": La realidad de los sueños. Entrevista con Jorge Vignati». En: Varón, Rafael y Maza, Carlos (eds.). *Iquitos*. Lima: Fundación Telefónica, 2014, 224-247.

Mendoza Michilot, María. *100 años de periodismo en el Perú, 1949-2000*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2013.

Middents, Jeffrey. «Another *limeño* story: Peruvian national cinema and the critical reception of the early films of Francisco Lombardi and Federico García». En: *Representing the rural*:

Space, place and identity in films about the land de Fowler, Catherine y Helfield, Gillian (Eds.). Detroit: Wayne State University Press, 2006.

Middents, Jeffrey. *Writing national cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. New England: Dartmouth College Press, 2009.

Nieto, Alejandro. *Ideología y psicología del movimiento estudiantil*. Barcelona: Ariel, 1997.

Nowell-Smith, Geoffrey. *Making waves: New cinemas of the 1960s*. New York: Continuum, 2008.

Núñez Gorriti, Violeta. «El cortometraje documental peruano 1972-1980». *Imagofia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires. N° 12. 2015

Oliart, Patricia. «Politizando la educación: La reforma del año 1972 en Perú». En: Aguirre, Carlos y Drinot, Paulo (eds.). *La revolución peculiar: Repensando el gobierno military de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2017, pp. 167-200.

Orum, Anthony. *The sedes of Politics: Youth and Politics in America*. New Jersey: Prentice Hall, 1972.

Oviedo, José Miguel. «Tema del traidor y del héroe: Sobre intelectuales y los militares de Vargas Llosa». En: *Lectura crítica de la literatura americana: Actualidades fundacionales*. Sosnowski, Saul (ed.) Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 143-162.

Oviedo, José Miguel. «Tema del traidor y del héroe: Sobre los intelectuales y los militares de Vargas Llosa». En: *Lectura crítica de la Literatura Americana* de Saul Sosnowski (Comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

Pasara, Luis. «Velasco: El sueño frustrado». En: *Gobierno militar, una experiencia peruana (1968-1975)*. McClintock, C. y Lowenthal, A. (eds.) Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.

Pease García, Henry. *El ocaso del poder oligárquico: Lucha política en la escena oficial, 1968-1975*. Lima: Desco, 1986.

Pease García, Henry. *Perú: Cronología Política*. Lima: Desco, 1977.

Pease García, Hery y Romero Sommer, Gonzalo. *La política en el Perú del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2013.

Pensado, Jaime P. «El Movimiento Estudiantil Profesional (MEP): Una mirada a la radicalización de la juventud católica mexicana durante la Guerra Fría». *Mexican Studies*. Vol. 31. No. 1. (2015). pp. 156-192.

Perla Anaya, José. «La censura en el Perú». *Butaca sanmarquina*. Año 4. No 16. (2003), p. 27-28.

Perla Anaya, José. *Censura y promoción en el cine*. Lima: Universidad de Lima, 1991.

Perla Anaya, José. *Derecho de la comunicación: Aportes para una nueva disciplina jurídica*. Lima: Asociación Iberoamericana de Derecho de la Información y de la Comunicación, 2003

Perla Anaya, Luis Javier. *Legislación de las comunicaciones*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2006.

Portocarrero, Gonzalo. «Memorias del velasquismo». En: *Batallas por la memoria: Antagonismo de la promesa peruana*. Hamman, M. y López Maguiña, S; Portocarrero, G. y Vich, V (eds.). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, pp. 229-256.

Prieto Celi, Federico. *Así se hizo el Perú: crónica política de 1939 a 2009*. Lima: Grupo Editorial Norma, 2010.

Puente, Javier. «Second Independence, National History and Myth-Making Heroes in the Peruvian Nationalizing State: The Government of Juan Velasco Alvarado, 1968-1975». *Journal of Iberian and Latin American Research*. Vol 22. N°3, pp. 231-249.

Rendón, Silvio. *La intervención de los Estados Unidos en el Perú: Desde el proyecto del protectorado hasta los Wikileaks*. Lima: SUR, 2013.

Rénique, José Luis. *Incendiar la pradera: Un ensayo sobre la revolución en el Perú*. Lima: La Siniestra Ensayos, 2015.

Rénique, José Luis. *Los sueños de la sierra: Cusco en el siglo XX*. Lima: Centro de Estudios Sociales, 1991.

Revista Godard. «Editorial». 21 de setiembre de 2010. http://revistagodard.blogspot.pe/2010/09/editorial-de-godard-n-25_21.html. (Último acceso: 05 de mayo de 2017)

Robles Godoy, Armando. «En la selva no hay estrellas de Robles Godoy: Hallazgos de una película recuperada». *Tren de sombras: Revista de cine*. No 5. (2006), p. 24-26.

Roca-Rey, Christabelle. *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, 1968-1975*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2016.

Romero de Tejada, Pilar. «Chincheró cinematográfico: TVE, NODO y misión». *Revista Española de Antropología Americana*. N°5, p. 431.

Roncagliolo, Rafael. «Orientaciones políticas de los estudiantes de la PUCP» Tesis de licenciatura en Sociología PUCP. 1970.

Rospigliosi, Fernando et. al. *La generación del 68: Hablan los protagonistas*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994

Ruiz Durand, Julio. «Afiches de la reforma agraria: otra experiencia trunca». *U-tópicos*. 4-5. 1981

Salazar Larraín, Augusto. *La herencia de Velasco: 1968-1975*. Lima: Desa, 1977.

Sánchez León, Abelardo. «Una generación para recordar». *Quehacer*. No 190. (1990), pp. 24-31.

Santiváñez Guarniz, Stella. «La generación del 60 y el cine del grupo Chaski». *Debates en Sociología*. No 35. (2010), p. 95-106.

Santivañez, Stella. «La generación del 60 y el cine del grupo Chaski». *Debates en Sociología*. No 35. (2010), p. 95-106.

Santur Arreluce, Pablo Daniel. *Impacto de la legislación cinematográfica peruana en la conformación de audiencias en las salas locales de cine comercial (1972-2013): balance comparativo del Decreto Ley 19327 y la Ley 26370*. Tesis de Licenciatura en Comunicaciones. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, 2015.

Santur, Pablo. *Impacto de la legislación cinematográfica peruana en la conformación de audiencias en las salas locales de cine comercial (1972-2013): balance comparativo del Decreto Ley 19327 y la Ley 26370*. Lima: PUCP (Tesis de Maestría), 2015.

Seguí, Isabel. «Testimonio: Saturnino Huilca, estrella del documental revolucionario peruano». *Cine Documental*. Año 13. N°1, pp. 54-87.

Seligman, Linda J. *Between Reform and Revolution: Political Struggles in the Peruvian Andes, 1969-1991*. Palo Alto: Stanford University Press, 1995.

Seligmann, Linda J. *Between reform & revolution: political struggles in the peruvian andes, 1969-1991*. Stanford, CA : Stanford University Press, 1995.

Silva, Raúl. *El trazo mordaz, libre y comprometido: Los humoristas gráficos Alfredo Marcos y Juan Acevedo y su posición política de izquierda (1980-1990)*. Tesis de Licenciatura en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2016.

Suri, Jeremi. «The Rise and Fall of an International Counterculture, 1960–1975». *The Americas*. 114. February. (2009), pp. 45-68.

Taboada, Javier de. «Cine nacional y regional: ¿por un cine imperfecto?». *Tren de sombras: revista de cine*. N°8. (2007), p. 20-22.

Tamayo San Román, Augusto. *Financiamiento, distribución y marketing del cine peruano*. Lima: Universidad de Lima, 2008.

Terán, Óscar. *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual peruana*. Reimpresión de la edición de 1993. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

Tinoco Delgado, Abraham. «CONACINE: Crónica de una muerte anunciada». *Butaca Sanmarquina*. Año 3. No 9. (2001), p. 8-11.

Tinoco Delgado, Abraham. «La constancia de un cineasta». *Butaca sanmarquina*. Año 1. No 3. (1999), p. 23-25.

Torres Rotondo, Carlos y Yrigoyen, José Carlos. *Crimen, sicodelia y minifaldas: Un recorrido por la serie B en el Perú, 1956-2001*. Lima: Contenido Mutante, 2014.

Torres Rotondo, Carlos y Yrigoyen, José Carlos. *Poesía en rock: Una historia oral*. Lima: Ediciones Altazor, 2010.

Torres Rotondo, Carlos. *Demoler: Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú, 1957-1975*. Lima: Revuelta Editores, 2009.

Torres, Carlos. «" Estudiar y luchar por la liberación nacional": Juventud y movimientos universitarios en la PUCP de los sesenta». *Debates en sociología*. N° 23-24. (1998), pp. 127-145.

Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos: El Nuevo Cine Chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago: LOM Ediciones, 2014.

Turino, Thomas. «Nationalism and Latin American Music: Selected case studies and theoretical considerations». *Latin American Music Review*. Volumen 24. Número 2. (2003). Texas: University of Texas Press, 2003.

Ugarte, Claudia. «Filmoteca de Lima: Una deuda pendiente». *Butaca sanmarquina*. Año 6. No 21-22. (2004), p, 64-66.

Valdez Morgan, Jorge. «La imagen distorsionada: Realidad y estereotipo del imaginario andino a través del cine (1960-1980)». *Boletín del Instituto Riva Agüero*. 33. (2006), pp. 247-258.

Valle, Ignacio del. *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

Velasco Alvarado, Juan. *Velasco: la voz de la revolución: discursos del presidente de la República General de División Juan Velasco Alvarado*. Lima: Oficina Nacional de Difusión del SINAMOS, 1972.

Velásquez. Renato. «Entrevista a Ricardo Bedoya: "el cine peruano empieza a abrirse buena opinión en el mundo"». *Revista de Comunicación de la Universidad de Piura*. Vol. 6. (2007), p. 154-159.

Vergara, Alberto. *La danza hostil: poderes subnacionales y Estado central en Bolivia y Perú (1952-2012)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

Verzero, Lorena. «Política y cultura en los años 70: El itinerario de Canto Popular Urbano». *Trans: Revista transcultural de música*. (2013). Julio.

Vila, Pablo (Ed.). *Music and youth culture in Latin America*. New York: Oxford University Press, 2014.

Walker, Charles. «El general y su héroe: Juan Velasco Alvarado y la reinención de Túpac Amaru II». En: Aguirre, Carlos y Drinot, Paulo (eds.). *La revolución peculiar: Repensando el gobierno military de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruano, 2017, pp. 71-104.

Wiener, Christian. «Ley de cine: Volver a empezar». *Butaca sanmarquina*. Año 4. No 12. (2002), p. 13-14.

Wiener, Christian. «Volver al futuro». *EIChW*. Octubre de 2017. En línea: <http://blogdelchwh.blogspot.com/2017/10/volver-al-futuro.html>. Fecha de consulta: mayo de 2018.

Wright, Thomas C. *Latin America in the Era of the Cuban Revolution*. London: Praeger, 2001.

Zapata, Antonio. «Entrevista a Julio Cotler: A los judíos nos insultaban, había que soportar la incertidumbre.» *La República*. 29 de abril de 2012. En línea:

<http://larepublica.pe/politica/627758-julio-cotler-a-los-judios-nos-insultaban-habia-que-soportar-la-incertidumbre> (Revisado: 09/03/18)

Zapata, Antonio. *La caída de Velasco: Lucha política y crisis del régimen*. Lima: Taurus, 2018.

Zimmermann, Augusto. *El Plan Inca: Objetivo Revolución*. Lima: El Peruano, 1972.



ANEXOS

ANEXO 1

Cronología del cine peruano, 1950-1980¹

- 1950: Inicia sus operaciones el Centro de Orientación Cinematográfica (COC), sede Lima, por el abogado de origen polaco Andres Ruszkowski, quien era además dirigente del Centro de Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC)
- 1951: Es creada la Asociación de Productores Cinematográficos. De avances timoratos, vuelve a la actividad de formas más regular en 1956 cuando es dirigida por el crítico de cine Emilio Hernán
- 1952: Fundación del Cineclub de la Escuela Normal Central (Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle)
- 1953, febrero: Fundación del Cineclub de Lima por Emilio Hernán. Estaría activo hasta 1958
- 1953, octubre: Se realiza el Festival de Cine Italiano promovido por Fernando Palomino, administrador de Discina (empresa propietaria de cines como el Biarritz; Le Paris y el Venecia)
- 1954, noviembre: Se desarrolla la Semana Internacional del Cine a propósito del V Congreso Eucarístico Mariano
- 1955, diciembre (27): Inicia sus funciones el Cine Club Cusco, inicialmente conocido como Foto Cine Club Cusco.
- 1956: Luis Figueroa y Manuel Chambi filman "Las piedras"
- 1958: Irrupción del fenómeno televisivo en el Perú
- 1959: Se funda el Cineclub de la Pontificia Universidad Católica del Perú por iniciativa de Washington Delgado y Javier Heraud. Estaría activa por casi 10 años

¹ La presente cronología ha sido elaborada a partir de la información extraída de los siguientes autores: Balmes Lozano; Ricardo Bedoya; Isaac León Frías; Nelson García Miranda; Perla Anaya; entre otros autores.

- 1960: Se funda el Cineclub de la Escuela de Bellas Artes dirigido por el artista Eduardo Gutiérrez
- 1960: Se funda el Cineclub de la Universidad Nacional Agraria La Molina
- 1960-1963: La Asociación Cultural Cinematográfica (ACC), liderada por Quinto Camino y Armando Robles Godoy, programan diversas proyecciones distribuidas en tres salas: Le Paris; San Antonio y El Leuro
- 1962, enero (27): Se aprueba la Ley n°13936. Una de las primeras medidas de exoneración tributaria del cine peruano
- 1963: Inicia sus actividades el Cineclub del Museo de Arte en las instalaciones del Palacio de la Exposición. Fue Pablo Guevara su principal promotor
- 1964: Inicia sus actividades la Cinemateca Universitaria en las instalaciones del Ministerio de Trabajo
- 1964: Inicia sus actividades el Cineclub del Ministerio de Educación en las instalaciones del Ministerio de Trabajo. El promotor fue Augusto Geu Rivera y Armando Robles Godoy
- 1965, febrero (2): Se reglamenta la censura en la distribución del cine peruano con objetivos promocionales
- 1965, febrero: Primer número de la revista "Hablemos de cine"
- 1965: Inicia sus actividades el Cineclub de la Alianza Francesa
- 1965: Se crea el Premio de Cine Nacional con dos galardones: *Q´Onopa de oro* y *Q´Onopa de plata*. El premio era administrado por el Departamento de Música y Cultura de la Casa de Cultura del Perú
- 1965: Inicia sus actividades la Cinemateca Universitaria bajo la dirección de Miguel Reynel
- 1966: Inicia sus actividades el Cineclub Lumiere
- 1967, febrero (7): Se crea la Sociedad Peruana de Cinematografía que tiene como objetivo agrupar a los realizadores audiovisuales. El comité estuvo constituido por Armando Robles Godoy, presidente; Manuel Chambi, vicepresidente e Isaac León Frías, secretario.
- 1967: Inicia sus actividades el Cineclub de la Universidad Nacional de Ingeniería, una iniciativa de Francisco Adrianzén

- 1967: "En la selva no hay estrellas" de Armando Robles Godoy gana la medalla de oro del V Festival de Cine del Moscú
- 1972, marzo (28): Se promulga la Ley de cine n°19327
- 1974, marzo: Se crea del Sistema Nacional de Informaciones (SINADI)
- 1974, julio (26): Se crea el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica del Perú (Siteic)
- 1975, setiembre: Se desarrolla el Jubileo del Cine Francés a propósito de la Exposición Francesa en Lima
- 1976: Inicia sus actividades el Cine Arte Kunan
- 1977, julio: Se realiza el primer Seminario Nacional de Cinematografía
- 1978: Nace la Asociación de Cineastas del Perú (ACDP)



ANEXO 2

Filmes realizados en el Perú, 1950-1972

N°	Película	Director	Año	Productora	Comentario
1	Sabotaje en la selva	George Stone	1953	Movius Film	Film de aventuras producido por un estadounidense
2	La muerte llega al segundo show	José María Rosello	1958	Estudios cinematográficos Roselló	Film policial dirigido por un cineasta español
3	Kukuli	Eulogio Nishiyama; Luis Figueroa y César Villanueva	1964	Kero Films	Ópera prima de la denominada Escuela del Cusco
4	Operación Ñongos (Un gallo con espolones)	Zacarías Gómez	1964	Cinematográfica Jalisco	Comedia realizada en coproducción con México
5	Intimidación en los parques	Manuel Antín	1965	Industria Peruana del Film S.A.	Adaptación cinematográfica de un relato de Cortázar
6	Ganarás el pan	Armando Robles Godoy	1965	Inti Films S.A.	Ópera prima de Robles Godoy
7	Jarawi	César Villanueva y Eulogio Nishiyama	1966	José García Bustamante y Enrique Rospigliosi	Segunda película de los ex miembros de la Escuela del Cusco. En esta ocasión no participaría Luis Figueroa
8	En la selva no hay estrellas	Armando Robles Godoy	1967	Antara Films del Perú S.A.	Film personal de Robles Godoy. Obtuvo el primer Festival de Moscú
9	Taita Cristo	Guillermo Fernández Jurado	1967	Inti Films del Perú, Vlado Radovich y Producciones Cinematográficas José Antonio Jiménez (Buenos Aires)	Coproducción entre Perú y México. Film dirigido por un mexicano.
10	Mi secretaria está loca, loca, loca	Alberto Dubois	1967	Cinematográfico Peruana Chimú S.A., Alberto Kuori y Emilio Splitz	Adaptación cinematográfica de un relato de Eleodoro Vargas Vicuña. Fue dirigido por un cineasta argentino.
11	Seguiré tus pasos	Alfredo B. Crevenna	1967	Filmadora Peruana, Producciones Cinematográficas Alfonso Rosas Priego (México)	Primera coproducción entre Perú, México y Argentina
12	Bromas S.A.	Alberto Mariscal	1967	Filmadora Peruana y Antonio Matuk (México)	Coproducción entre Perú y México. Film dirigido por un mexicano.

13	Tres vidas	Aquiles Concha	1967	Productora Machu Picchu y Juan Celada	Film dirigido por un cineasta mexicano
14	La venus maldita	Alfredo B. Crevenna	1967	Filmadora Peruana, Producciones Cinematográficas Alfonso Rosas Priego (México) y Productora Cinematográfica San Martín (Argentina)	Drama sentimental
15	A la sombra del sol	Carlos Enrique Taboada	1968	Producciones América S.A.	México y Perú. Filme de corte exótico protagonizado por la actriz argentina Libertad Leblanc.
16	El tesoro de Atahualpa	Vicente Oroná	1968	Cine Industrias Perú, Harry Smith, Mario Almada, Juan Languasco de Habich, Producciones Almada (México)	
17	El embajador y yo	Oscar Kantor	1968	Producciones Zoom-Kiko Ledgard, Oscar Kantor y María Esther Palant	
18	Pasión oculta	Alfredo B. Crevenna	1968	Filmadora Peruana, Producciones Cinematográficas Alfonso Rosas Priego (México)	Coproducción entre Perú y México. Film dirigido por un argentino
19	Las sicodélicas	Gilberto Martínez Solares	1968	Filmadora Peruana, Producciones Rodríguez y Roberto Rodríguez (México)	Coproducción entre Perú y México
20	Annabelle Lee	Harold Daniels	1968	Northwest Motion Picture Film Corporation, Enrique Torres Tudela	
21	Interpol llamado a Lima	Orlando Pessina	1969	Orlando Pessina	
22	Milagros en la selva	Andy Janczk, Tom de Simone y Alex Graton	1969	Inti Films del Perú, Gate Torres Production, en asociación con John M. Shea y Vlado Radovich	
23	Nemesio	Oscar Kantor	1969	Cinematográfica Apurímac S.A.	Filme que contó con la participación de la figura televisiva, Tulio Loza

24	La muralla verde	Armando Robles Godoy		Amaru Producciones Cinematográficas S.A.	
25	Los montoneros	Atilio Samaniego Arauco			
26	Simplemente María	Enzo Bellomo		Panamericana Televisión	Adaptación de un éxito televisivo
27	Natacha	Tito Davison		Panamericana Televisión	Adaptación de un éxito televisivo
28	Boda diabólica	Gene Nash		Northwest Motion Picture Film Corporation, Enrique Torres Tudela	
29	Cholo	Bernardo Batieviski		Procine	Filme protagonizado por el futbolista peruano, Hugo Sotil
30	Por las tierras de Túpac Amaru	Vladien Propskin		Cinematográfica Amauta SCRL, Estudio Central de Films Documentales de Moscú	Dirigido por cineastas soviéticos
31	Nino	Salvador Aroskin		Acuarium Producciones Cinematográficas	Adaptación de un éxito televisivo

Elaborado a partir de Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 1997, p. 175-205.

El Gobierno Revolucionario aprobó la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica

DECRETO LEY N° 19327

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

POR CUANTO:
EL GOBIERNO REVOLUCIONARIO HA DADO EL DE-
CRETO - LEY SIGUIENTE:

EL GOBIERNO REVOLUCIONARIO

CONSIDERANDO:

Que es propósito del Gobierno Revolucionario promover el desarrollo industrial del país;

Que la Industria Cinematográfica guarda estrecha relación con los medios de comunicación colectiva, educación y desarrollo cultural, a la vez que representa una fuente de divisas, ocupación y desarrollo tecnológico;

Que la creación de un nuevo régimen para los servicios de Telecomunicaciones hace necesario el fortalecimiento de la actividad cinematográfica nacional con el fin de contar con medios de producción que se adecúen a los fines de dicho régimen;

Que la Ley N° 13936 que estableció un régimen provisional de fomento a la cinematografía peruana, fue prorrogada mediante el Decreto-Ley N° 18237, hasta que se dicte una nueva ley de fomento de las actividades cinematográficas del país;

En uso de las facultades de que está investido; y
Con el voto aprobatorio del Consejo de Ministros,
Ha dado el Decreto Ley siguiente:

LEY DE FOMENTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

CAPITULO I

PRINCIPIOS BASICOS

Artículo 1°—El desarrollo de la Industria Cinematográfica se debe enfocar como una actividad que promueva la formación de una mentalidad crítica y el fomento del interés por las expresiones artísticas, con preferencia de los asuntos centrales de la problemática peruana, tendiente a la obtención de la verdadera imagen nacional y la difusión de sus valores.

Artículo 2°—Es Industria Cinematográfica la producción de obras visuales o audiovisuales compuestas de imágenes sucesivas para producir la sensación de movimiento, fijadas o grabadas en cualquier material y destinadas a ser exhibidas públicamente en locales especiales o por medio de televisión.

Artículo 3°—Es producción cinematográfica toda actividad y etapa de realización de las mencionadas obras, con excepción de los procesos propios de los laboratorios cinematográficos. Las entidades dedicadas a dicha producción serán denominadas Empresas de Producción Cinematográfica.

Artículo 4°—Para los efectos del presente Decreto-Ley se entiende por:

- "Largo Metraje", la obra cinematográfica cuya duración de proyección continuada es de una hora o más;
- "Corto Metraje", aquella cuya duración de proyección continuada es menor de una hora;
- "Noticiero", toda obra cinematográfica que presenta exclusivamente acontecimientos de interés general y de actualidad, que no contiene mensajes publicitarios que tiene carácter informativo y cuya periodicidad mínima es mensual;
- "Obra Cinematográfica Publicitaria", aquella que incluye un mensaje que tiene como objetivo promover la venta de bienes o servicios. No se renuta como tal la que lleve al inicio y/o terminación un anuncio comercial con el nombre del auspiciador, siempre que dichos anuncios no tengan movimiento y su duración total no sea mayor de quince segundos;
- "Obra Cinematográfica Peruana", aquella que tiene los siguientes requisitos:

(1) Que sea producida por una Empresa Nacional de Producción Cinematográfica de acuerdo con la definición de Empresa Nacional hecha por el Decreto-Ley N° 18900;

(2) Que el Director sea peruano o extranjero con residencia en el país por más de tres años consecutivos;

(3) Que se filme en el territorio nacional en una extensión no menor del 80%;

(4) Que la obra esté basada en un tema de autor peruano o que el guionista sea peruano;

(5) Que ocupe en su realización personal técnico y artístico peruano en la proporción que establezca el Reglamento del presente Decreto-Ley; y

(6) Que la versión original sea en castellano, quechua, aymara u otros dialectos peruanos;

f. "Coproducción", las producciones cinematográficas efectuadas por una Empresa Nacional de Producción Cinematográfica en asociación con una o más empresas extranjeras.

El Ministerio de Industria y Comercio autorizará las excepciones a los párrafos (2), (3) y (4) del inciso e., por razones de ambientación, necesidad técnica manifiesta y/o culturales, previo pronunciamiento, en cada caso, de la Comisión de Promoción Cinematográfica; que crea el presente Decreto-Ley.

Artículo 5°—Las Empresas de Producción Cinematográfica están ubicadas dentro del Sector Industria y Comercio.

CAPITULO II

DE LOS INCENTIVOS

Artículo 6°—Las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica, en lo que respecta a las importaciones que reallcen, pagarán por todo concepto los derechos fijados en el Arancel de acuerdo al régimen siguiente:

- 15% para bienes de capital; y,
- 25% para insumos.

Todas las importaciones pagarán, además, el 4% sobre los fletes de mar, a que se refieren las Leyes Nos. 11537 y 13836.

Las importaciones procedentes de países miembros del Acuerdo de Cartagena, se regirán por lo dispuesto en los programas de liberación y programación industrial.

Artículo 7°—La relación de bienes de capital e insumos sujetos a la reducción arancelaria; se aprobará por Decreto Supremo refrendado por los Ministros de Industria y Comercio y de Economía y Finanzas.

Las reducciones arancelarias no regirán para los bienes de capital e insumos que se produzcan en el país, excepto aquellos que no satisfagan los requisitos de calidad, cantidad y oportunidad, de conformidad con los dispositivos legales. Tampoco regirán cuando su aplicación resulte violatoria de los mecanismos del Acuerdo de Cartagena.

Artículo 8°—Las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica tienen la facultad de reinvertir en sí misma empresa libre de impuesto a la renta, hasta el cincuenta por ciento (50%) de su Renta Neta, en bienes de capital.

Artículo 9°—Las reinversiones que efectúen las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica, a las que se refiere el artículo anterior, deberán ser previamente aprobadas por el Ministerio de Industria y Comercio y estarán liberadas sólo cuando se destinen a la adquisición de bienes de capital que incidan directamente en el proceso de producción, caso en el cual tal liberación debe ser aprobada por el Ministerio de Economía y Finanzas, previo dictamen de la Dirección General de Industrias y de la Dirección General de Contribuciones.

Artículo 10°—Las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica que capitalicen las reinversiones efectuadas conforme a lo dispuesto en el artículo 8° dentro del término de tres años, incluyendo el ejercicio en que fueron desgravadas, no pagarán impuesto a la renta por dicha capitalización.

Artículo 11°—Las obras cinematográficas peruanas gozarán de los beneficios a las exportaciones de manufacturas no tradicionales.

Artículo 12°—La Banca Estatal de Fomento otorgará facilidades crediticias y financieras a las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica en las condiciones más ventajoso-

sas compatibles con la prioridad que los planes de desarrollo otorguen a tal actividad. Dichas facilidades crediticias y financieras serán destinadas a la adquisición de bienes de capital, insumos y capital de trabajo, para labores específicas de la Industria Cinematográfica.

Artículo 13º—El Ministerio de Industria y Comercio podrá autorizar, oyendo a la Comisión de Promoción Cinematográfica y previa fianza, la internación temporal, libre de todo impuesto y gravamen, por un máximo de seis meses, renovable por igual plazo por una sola vez, de los equipos de filmación, de iluminación y de grabación de sonido; de las copias positivas de trabajo; lentes; partes, piezas de repuesto y de cualquier otro elemento de uso indispensable para la producción de obras cinematográficas nacionales destinadas a la exhibición pública, así como también de los negativos expuestos; copias maestras internegativos de las obras cinematográficas nacionales que se importen y de cualquier otro material que se necesite para producir en el país copia de dichas películas, necesaria para su exhibición.

Artículo 14º— Establécese un régimen de distribución y exhibición obligatoria en todo el país al que podrán acogerse las producciones cinematográficas nacionales previa calificación, en función de su calidad, por la Comisión de Promoción Cinematográfica. Dicho régimen será determinado en el Reglamento del presente Decreto-Ley.

Artículo 15º — La exhibición de películas producidas en el país por Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica que se hayan acogido al régimen de exhibición obligatoria, quedan exoneradas:

a. En el caso de películas de largo metraje, de toda clase de impuestos y arbitrios;

b. En el caso de películas de corto metraje, del veinticinco por ciento (25%) de impuestos y arbitrios; y,

c. En el caso de los noticiarios, del diez por ciento (10%) de impuestos y arbitrios. Estas exoneraciones serán en beneficio exclusivo de dichas empresas.

Artículo 16º — Las Empresas Nacionales que sin ser de Producción Cinematográfica, produzcan obras cinematográficas de fomento y difusión cultural, gozarán de los beneficios señalados en los artículos 6º, 8º, 13º y Segunda y Tercera Disposiciones Transitorias, sólo en lo referente a dicha producción.

Los Ministerios de Industria y Comercio y de Economía y Finanzas autorizarán, en cada caso, a las instituciones, para que se acojan a los beneficios del presente artículo, previo pronunciamiento de la Comisión de Promoción Cinematográfica.

Artículo 17º — Para los contratos de distribución que se refieren a obras cinematográficas que se hayan acogido al régimen de exhibición obligatoria, el Reglamento del presente Decreto-Ley determinará el porcentaje que percibirá la empresa distribuidora y la contribución de cada parte a los gastos de promoción.

Artículo 18º — Los incentivos tributarios que se otorga, tendrán una duración de quince años contados a partir de la vigencia del presente Decreto Ley

CAPITULO III

DISPOSICIONES OPERATIVAS

Artículo 19º — Los laboratorios cinematográficos, así como aquellas empresas que lleven a cabo actividades propias de laboratorios cinematográficos, además de las de producción cinematográfica, quedan comprendidos en el régimen de industrias de segunda prioridad y se registrarán por lo que dispone para tales industrias el Decreto-Ley N° 18350.

Artículo 20º — Las coproducciones que realice cualquier Empresa Nacional de Producción Cinematográfica se sujetarán a los convenios internacionales de coproducción cinematográfica celebrados por el Poder Ejecutivo a través del Ministerio de Industria y Comercio con el país de origen de la respectiva Empresa Extranjera; y a contratos aprobados por la Comisión de Promoción Cinematográfica.

En los casos en que no existan Convenios, los contratos de coproducción aprobados por la Comisión de Promoción Cinematográfica deberán ser refrendados por el Ministro de Industria y Comercio.

Las obras cinematográficas realizadas en coproducción gozarán de todos los beneficios que el presente Decreto-Ley otorga a las obras cinematográficas peruanas, siempre que cumplan con los requisitos mínimos de participación nacional que se fijen en el Reglamento.

Artículo 21º — Créase la Comisión de Promoción Cinematográfica, integrada por:

a. Tres representantes del Ministerio de Industria y Comercio, uno de los cuales será el Director de Promoción Industrial, quien la presidirá:

b. Un representante del Ministerio de Educación;

c. Un representante del Ministerio de Economía y Finanzas;

d. Un representante del Ministerio de Transportes y Comunicaciones;

e. Un representante del Instituto Nacional de Cultura;

f. Un representante del Ministerio de Trabajo; y,

g. Un representante del Comando Conjunto de la Fuerza Armada.

El Ministerio de Industria y Comercio dará las facilidades necesarias para el funcionamiento técnico y administrativo de la Comisión.

Artículo 22º — Son funciones de la Comisión de Promoción Cinematográfica:

a. Recomendar sobre los bienes de capital e insumos que sean objeto de liberación de importación o internamiento temporal, previstos en el presente Decreto-Ley;

b. Calificar las películas peruanas para su inclusión en el régimen de exhibición obligatoria y reglamentar y controlar dicha exhibición;

c. Estudiar y pronunciarse sobre los convenios de coproducción internacional y de intercambio compensado, y recomendar la aprobación de los respectivos contratos;

d. Promocionar la cinematografía nacional y su difusión en el extranjero;

e. Adjudicar anualmente premios a las mejores obras cinematográficas nacionales;

f. Determinar las excepciones que señala el artículo 4º;

g. Otorgar licencias a las empresas extranjeras para filmaciones en el territorio nacional, en función del contenido de la obra;

h. Representar al Estado, para los efectos de contratación, supervisión, distribución y exhibición en todas las producciones cinematográficas que éste encargue; e.

i. Proponer al Ministerio de Industria y Comercio todas las medidas que estime conveniente para el desarrollo de la industria cinematográfica.

Artículo 23º — En el Ministerio de Industria y Comercio, se inscribirán obligatoriamente:

a. La propiedad de los argumentos y de las obras cinematográficas nacionales;

b. Los contratos de distribución y exhibición, así como los relativos a pasos o anticipos que se hagan al productor y participación en la propiedad, productos o utilidades de las obras cinematográficas peruanas;

c. Los contratos de coproducción cinematográfica; y,

d. Las Empresas Cinematográficas Nacionales y los Laboratorios Cinematográficos, con indicación expresa de todo lo que se especifique en el Reglamento del presente Decreto-Ley

CAPITULO IV

DISPOSICIONES TRANSITORIAS

Primera.— Quedan exonerados de los impuestos de registro, timbres, alcabala de enajenación y adicional establecido por el artículo 33º de la Ley N° 16900 y por el término de dos años computado a partir de la vigencia del presente Decreto-Ley, previo pronunciamiento favorable del Ministerio de Industria y Comercio, los actos y contratos que se refieren por ampliación de capital, emisión de acciones y bonos y constitución y fusión de Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica.

Las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica que se fusionen al amparo de lo dispuesto en el presente artículo, deberán determinar previamente el patrimonio neto por aportar, capitalizando la reserva de libre disposición con que cuenten a la vigencia del presente Decreto-Ley. En caso de que se arrastren pérdidas, éstas deberán ser reintegradas por los socios o deberá reducirse el capital en el monto de las pérdidas.

Segunda.— Queda exonerada de impuestos por el lapso de cinco años, la exportación para su procesamiento y copiado de negativos expuestos utilizados en la realización de producciones cinematográficas nacionales destinadas a la exhibición pública, previa autorización del Ministerio de Economía y Finanzas.

Tercera.— Las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica quedan exoneradas por el lapso de cinco años, del pago de derechos específicos e impuestos adicionales a la importación, respecto a la internación que efectúen de las copias positivas de las obras cinematográficas nacionales destinadas a la exhibición pública, previa autorización del Ministerio de Economía y Finanzas.

CAPITULO V

DISPOSICIONES FINALES

Primera.— Dentro del término de noventa días, computado a partir de la vigencia del presente Decreto-Ley, será expedido el Reglamento del mismo.

Segunda.— Derógase las disposiciones legales y administrativas en cuanto se opongan al presente Decreto-Ley.

Dado en la Casa de Gobierno, en Lima, a los veintiocho días del mes de Marzo de mil novecientos setentidos.

General de División EP, **JUAN VELASCO ALVARADO**,
Presidente de la República.

General de División EP., **ERNESTO MONTAGNE SANCHEZ**,
Presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Guerra.

Teniente General FAP, **ROLANDO GILARDI RODRIGUEZ**,
Ministro de Aeronáutica.

Vice-Almirante AP, **LUIS E. VARGAS CABALLERO**,
Ministro de Marina

Teniente General FAP, **PEDRO SALA OROSCO**,
Ministro de Trabajo.

General de División E. P., **ENRIQUE VALDEZ ANGULO**,
Ministro de Agricultura.

General de División EP, **FRANCISCO MORALES BERMUDEZ CERRUTTI**,
Ministro de Economía y Finanzas.

General de Brigada EP, **ANIBAL MEZA CUADRA CARDENAS**,
Ministro de Transportes y Comunicaciones.

General de Brigada EP, **JORGE FERNANDEZ MALDONADO SOLARI**,
Ministro de Energía y Minas.

General de Brigada EP, **JAVIER TANTALE N VANINI**,
Ministro de Pesquería.

Mayor General FAP, **FERNANDO MIRO QUESADA BAHAMONDE**,
Ministro de Salud.

Contralmirante AP, **RAMON ARROSPIDE MEJIA**,
Ministro de Vivienda.

Contralmirante AP, **ALBERTO JIMENEZ DE LUCIO**,
Ministro de Industria y Comercio.

General de Brigada EP, **MIGUEL A. DE LA FLOR VALLE**,
Ministro de Relaciones Exteriores

General de Brigada EP, **PEDRO RICHTER PRADA**,
Ministro del Interior. Encargado de la Cartera de Educación.

POR TANTO:

Mando se publique y cumpla.

Lima, 28 de Marzo de 1972.

General de División EP, **JUAN VELASCO ALVARADO**.

General de División EP, **ERNESTO MONTAGNE SANCHEZ**.

Teniente General FAP, **ROLANDO GILARDI RODRIGUEZ**.

Vice-Almirante AP, **LUIS E. VARGAS CABALLERO**
Contralmirante AP, **ALBERTO JIMENEZ DE LUCIO**

Anexo 4

Recorte periodístico de la promulgación de la Ley de Cine de 1972

El Consejo de Ministros aprobó Ley de Fomento a Industria Cinematográfica

El Consejo de Ministros aprobó ayer la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica que consta de 5 capítulos, 23 artículos y disposiciones transitorias y finales.

El Decreto-Ley 19327 señala, en su parte considerativa, que es propósito del Gobierno Revolucionario promover el desarrollo industrial del país y que la industria cinematográfica guarda estrecha relación con los medios de comunicación colectiva, educación y desarrollo cultural, a la vez que representan una fuente de divisas, ocupación y desarrollo tecnológico.

Dice, también, en los considerandos, que la creación de un nuevo régimen para los servicios de Telecomunicaciones hace necesario el fortalecimiento de la actividad cinematográfica nacional con el fin de contar con medios de producción que se adecúen a los fines de dicho régimen.

PRINCIPIOS BASICOS

La Ley dice que el desarrollo de la Industria Cinematográfica se debe enfocar como una actividad que promueva la formación de una mentalidad crítica y el fomento del interés por las expresiones artísticas, con preferencia de los asuntos centrales de la problemática peruana, tendiente a la obtención de la verdadera imagen nacional y la difusión de sus valores.

Se puntualiza que es Industria Cinematográfica la producción de obras visuales o audiovisuales compuestas de imágenes sucesivas para producir la sensación de movimiento, fijadas o grabadas en cualquier material y destinadas a ser exhibidas públicamente en locales especiales o por medio de televisión.

Como producción cinematográfica se entiende toda actividad y etapa de realización de las mencionadas obras, con excepción de los procesos propios de los laboratorios cinematográficos. Las entidades dedicadas a dicha producción serán denominadas Empresas de Producción Cinematográfica.

Posteriormente la ley define una serie de términos propios de la Industria, entre ellos el concepto de "Obra Cinematográfica Peruana".

DE LOS INCENTIVOS

Se establece que las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica, en lo que respecta a las importaciones que realicen, pagarán por todo concepto los derechos fijados en el Arancel de acuerdo al régimen siguiente:

- 15 % para bienes de capital; y
- 25 % para insumos.

Todas las importaciones pagarán, además, el 4 % sobre los fletes de mar, a que se refieren las Leyes 11537 y 13836.

Las importaciones procedentes de países miembros del Acuerdo de Cartagena, se registrarán por lo dispuesto en los programas de liberación y programación industrial.

Se establece que las Empresas Nacionales de Producción Cinematográfica tienen la facultad de reinvertir en su propia empresa, libre de impuesto a la renta, hasta el 50 % de su Renta Neta, en bienes de capital.

Las obras cinematográficas peruanas gozarán de los beneficios a las exportaciones de manufacturas no tradicionales.

En este capítulo se detalla a quienes están en aptitud de recibir los incentivos y la intervención que, en cada caso, corresponde al Ministerio de Industria; así como una serie de otros beneficios.

DISPOSICIONES OPERATIVAS

Se comprende en el régimen de industrias de segunda prioridad a los laboratorios cinematográficos.

Se crea la Comisión de Promoción Cinematográfica y se establecen sus funciones.

Se dispone que se inscriban, obligatoriamente, en el Ministerio de Industria: la propiedad de los argumentos y de las obras cinematográficas; varios contratos; y las Empresas Cinematográficas Nacionales y los Laboratorios Cinematográficos.

En el capítulo de las Disposiciones transitorias se establecen varias otras exoneraciones

ANEXO 5

Producción cinematográfica nacional, 1972-1975

#	Título	Año	Estreno	Cineasta	Tipo	Productora	Duración	Observación
1	Espejismo	1973	16-jul-73	Armando Robles Godoy	LM Ficción	Pro Procine SA	84 min	
2	Noticiero Nuevo Peru n°3	1973	14-ago-73	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	DGI (OCI)	10 min	
3	La muralla verde	1973	14-ago-73	Armando Robles Godoy	LM Ficción	Amaru Producciones Cinematográficas	110 min	Se acogió a la ley, especialmente a la exhibición obligatoria
4	Por las tierras de Túpac Amaru	1973	04-sep-73	Vlادن Propskin	LM Documental	Cinematográfica Amauta SCRL- Estudio Central Films Documentales de Moscú (URSS)	68 min	Muestra los logros velasquistas
5	Noticiero Sucesos Peruanos N° 393	1973	04-sep-73	Franklin Urteaga Cabrera	Noticiero	Sucesos Peruanos SA	5 min	
6	Noticiero Sucesos Peruanos N° 395	1973	04-sep-73	Franklin Urteaga Cabrera	Noticiero	Sucesos Peruanos SA	5 min	
7	Noticiero Sucesos Peruanos N° 396	1973	04-sep-73	Franklin Urteaga Cabrera	Noticiero	Sucesos Peruanos SA	5 min	
8	Noticiero Nuevo Perú N°4	1973	04-sep-73	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	DGI (OCI)	10 min	
9	Noticiero Nuevo Perú N°5	1973	04-sep-73	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	DGI (OCI)	10 min	
10	Planta Piloto Cerro Verde	1973	04-sep-73	Jorge Kohata	CM Documental	Audio Visual Productions SA		Refinería de Cerro Verde
11	Noticiero Sucesos Peruanos N°397	1973	11-sep-73	Franklin Urteaga Cabrera	Noticiero	Sucesos Peruanos SA	5 min	
12	Noticiero Sucesos Peruanos N°398	1973	11-sep-73	Franklin Urteaga Cabrera	Noticiero	Sucesos Peruanos SA	5 min	
13	Estación de amor	1973	11-oct-73	Óscar Kantor	LM Ficción	Promoinvest Producciones SA	95 min	Joven arqueólogo recorre el Perú
14	Vía satélite ... en vivo y directo	1973	16-oct-73	Armando Robles Godoy	CM Documental	Procine SA	10 min	
15	Noticiero Nuevo Perú N°6	1973	16-oct-73	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	DGI (OCI)	10 min	
16	Noticiero Nuevo Perú N°7	1973	16-oct-73	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	DGI (OCI)	10 min	
17	Combate de Dos de mayo	1973	16-oct-73	Maria Esther Palant		Cinematográfica Chavín SRL		

18	Noticiero Sucesos Peruanos N° 401	1973	13-nov-73	Franklin Urteaga Cabrera	Noticiero	Sucesos Peruanos SA	5 min	
19	Noticiero Sucesos Peruanos N° 402	1973	13-nov-73	Franklin Urteaga Cabrera	Noticiero	Sucesos Peruanos SA	5 min	
20	Delfín	1973	13-nov-73	Liberación sin Rodeos	CM Documental	Procine SA	10 min	Sobre la obra de Víctor Delfín
21	Operación Amazonía	1973	13-nov-73	Jorge Kohata	CM Documental	Audio Visual Productions SA		
22	Noticiero Nuevo Perú N°8	1973	12-dic-73	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min	
23	Filmación	1973	12-dic-73	Nora de Izcue	CM Documental	Amaru Producciones Cinematográficas	13 min	
24	Titikaka	1973	12-dic-73	Luis Figueroa Yábar	CM Documental	Perucinex SA	10 min	
25	Proyecto Majes: Obra de la revolución peruana	1973	17-dic-73	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min	Obra del gobierno en Arequipa
26	Cuajone y Toquepala	1973	17-dic-73	Franklin Urteaga Cabrera	CM Documental	Sucesos Peruanos SA		Sobre la actividad minera en dichos asentamientos
27	Acero es progreso	1973	17-dic-73	Franklin Urteaga Cabrera	CM Documental	Sucesos Peruanos SA	10 min	Actividad minera en la Cerro de Pasco Co.
28	Macchu Picchu	1973	17-dic-73	José Denegri	CM Documental	Sucesos Peruanos SA	10 min	Sobre Macchu Pichu
29	Noticiero Nuevo Perú N°9	1974	21-ene-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min	
30	Oro del antiguo Perú	1974	21-ene-74	Ricardo Roca Rey	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min	Reportaje sobre la orfebrería precolombina
31	El informativo nacional N°21	1974	21-ene-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	10 min	Miscelánea de tema: Banquero, próceres, saneamiento, escultor protesta y Huaca Huayamarca
32	El informativo nacional N°22	1974	21-ene-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	10 min	Miscelánea: Huacas, vivienda, prevención social, entre otros.
33	Oro milenario del Perú	1974	21-ene-74	Joseph Mussó Pescioli	CM Documental	Telecine SA	12 min	Reportaje sobre la orfebrería precolombina
34	El curandero	1974	21-ene-74	Tom Cohen	CM Documental	Procine SA	10 min	
35	Noticiero Nuevo Perú N°10	1974	25-ene-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min	
36	La minería peruana	1974	25-ene-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min	Sobre la actividad minera

37	Villa Rica de Oropesa	1974	25-ene-74	Alfonso Maldonado Bojanic	CM Documental	Productora Peruana de Películas SRL	10 min	De tenor turístico sobre Oropesa
38	El informativo nacional N°23	1974	10-mar-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	10 min	Miscelánea: Anchoqueta, CONACI, turismo, etc.
39	El informativo nacional N°24	1974	18-mar-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	10 min	Miscelánea: Artesanía, museo de ciencia, elecciones agrarias, etc.
40	Noticiero Nuevo Perú N°11	1974		Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min	
41	Mil años de pintura moderna	1974	11-mar-74	Ricardo Roca Rey	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min	Comparativa entre el arte prehispánico y el arte de pintores como Picasso.
42	Noticiero Nuevo Perú N°12	1974	08-abr-74	Juan Antonio Caycho Castro Alfonso Quiñones	CM Documental	Filmaciones Pueblo SA	10 min	Un recorrido por la Costa Verde un domingo
43	El arte en Paramonga	1974	08-abr-74	Ricardo Roca Rey	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min	Sobre el arte de la cultura Paramonga
44	Noticiero Nuevo Perú N°13	1974	08-abr-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min	
45	Las 200 millas marítimas	1974	08-may-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min	Visión gubernamental sobre la tesis de las 200 millas
46	El informativo nacional N°25	1974	14-may-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Ernesto Leistenschneider Hausen	10 min	Miscelánea: Estudios sociales, día del idioma campeones sudamericanos, etc.
47	El informativo nacional N°26	1974	21-may-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Ernesto Leistenschneider Hausen	10 min	Miscelánea: Día del trabajo, sesquicentenario, Viregen de Chapi, etc.
48	El cargador	1974	08-may-74	Luis Figueroa Yábar	CM Documental	Perucinex SA	10 min	Testimonio de un cargador cusqueño, Gregorio Condori Mamani. Filmado en quechua y español
49	El informativo nacional N°27	1974	11-jun-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Filmaciones Pueblo SA	6 min	Documental sobre la artesanía peruana
50	1974, Hora 0	1974	10-jun-74	Aliro Zuñiga Yañez - Boris Pinkas	CM Documental	Nova Estudios Cinematográficos	10 min	Sobre la transición Cerro de Pasco Co a Hierro Perú
51	Día de muertos	1974	10-jun-74	Jorge Volkert Schiller	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min	El día de las almas en una comunidad

								campesina de la sierra central
52	Allpakallpa, la fuerza de la tierra	1974	25-jun-74	Bernardo Arias	LM Ficción	Cinematográfica Apurimac S.A.	110 min	Campeños organizados toman la propiedad de un abusivo gamonal. Prestar atención a la banda sonora del filme (Abanto Morales, Los campesinos, etc.) Fue retirado de exhibición luego de su estreno.
53	Noticiero Nuevo Perú N°14	1974	19-jun-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min	
54	El pescado, nuestro alimento	1974	19-jun-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min	Sobre la labor de la pesca
55	Eguren y Barranco	1974	19-jun-74	Arturo Sinclair Fernadez	CM Documental	Caltari Films SRL	10 min	Recreación histórica del Barranco en tiempos de Eguren
56	Bosque de rocas	1974	19-jun-74	Jorge Volkert Schiller	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min	Sobre el bosque de rocas de Cerro de Pasco
57	Chira-Piura I	1974	19-jun-74	Alberto Azáldegui	CM Documental	Raza Films	10 min	Sobre la construcción de la represa durante el gobierno velasquista
58	Huando, tierra sin patronos	1974	05-jul-74	Federico García Hurtado	CM Documental	SINAMOS	10 min	La lucha campesina por la tierra
59	San Francisco	1974	15-jul-74	André Aisner	CM Documental	Telecine SA	10 min	Sobre el templo San Francisco de Lima
60	Hacienda Huando	1974	15-jul-74	Federico García Hurtado	CM Documental	SINAMOS	10 min	Sobre la ex hacienda Huando
61	El informativo nacional N°29	1974	10-jul-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	SINAMOS	10 min	Miscelánea: Día del campesino, aniversario de la Reforma Agraria, etc.
62	Noticiero Nuevo Perú N°15	1974	10-jul-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min	
63	Pantéon de los próceres	1974	22-jul-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	Sobre el museo en el que se encuentran los héroes de la Independencia peruana
64	Inti Raymi	1974	22-jul-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	La celebración del Inti Raymi en Cusco
65	Sabogal grabador	1974	22-jul-74	Maria Esther Palant	CM Documental	Cinematográfica Chavín SRL	10 min.	Sobre la obra xilográfica de Sabogal
66	El informativo nacional N°30	1974	22-jul-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	10 min.	Miscelánea: Latinoamérica, Breña, campeones infantiles, etc.

67	Noticiero Nuevo Perú N°16	1974	06-ago-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	Miscelánea: Desfile popular, Independencia nacional, ceremonia, Ikarus.
68	Sísifo	1974	18-ago-74	Arturo Sinclair Fernadez	CM Ficción	Caltari Films SRL	16:52 min.	Adaptación del relato mitológico griego
69	Agua salada	1974	18-ago-74	Arturo Sinclair Fernadez	CM Ficción	Caltari Films SRL	10:56 min.	Relato sobre la pesca como medio vida entre un padre y su hijo.
70	Ricardo Palma	1974	18-ago-74	Maria Esther Palant	CM Ficción	Cinematográfica Chavín SRL	10 min.	Sobre la obra de Ricardo Palma
71	Visión de José María Eguren	1974	18-ago-74	Francisco J. Lombardi	CM Documental	Producciones Inca Films SA	10 min.	Sobre el poeta Eguren
72	Ritual de flores	1974	18-ago-74	Francisco J. Lombardi	CM Documental	Producciones Inca Films SA	12 min.	Celebraciones en Semana Santa
73	El túl	1974	19-ago-74	Arturo Sinclair Fernadez	CM Documental	Caltari Films SRL	10 min.	Cortometraje de estilo onírico
74	Los hombres de Ucayali	1974	26-ago-74	Francisco J. Lombardi	CM Documental	Producciones Inca Films SA	10 min.	Sobre las actividades en la selva
75	Informe sobre los shipibos	1974	26-ago-74	Francisco J. Lombardi	CM Documental	Producciones Inca Films SA	10 min.	Sobre la tribu amazónica y su vida cotidiana.
76	Noticiero Nuevo Perú N°17	1974	08-sep-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
77	El informativo nacional N°33	1974	02-sep-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	10 min.	Miscelánea: Banco del pueblo, Santa Rosa, tráfico y juventud.
78	El cementerio de los elefantes	1974	02-sep-74	Armando Robles Godoy	CM Ficción	Procine SA	17 min.	Sobre el retorno de un joven a la hacienda donde creció. Un reencuentro con su pasado y su afición temprana
79	Perú proa al mar	1974	10-sep-74	Aliro Zuñiga Yañez	CM Documental	Nova Estudios Cinematográficos	10 min.	
80	El visitante	1974	23-sep-74	Arturo Sinclair Fernadez	CM Ficción	Caltari Films SRL	9:16 min.	La vida cotidiana de una mujer
81	El informativo nacional N°34	1974	23-sep-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	8 min.	Miscelánea: Cáncer, educación, monumento a Túpac Amaru, SENATI, etc.
82	Semana Santa en Catacaos	1974	23-sep-74	Elmer Bruno Acevedo - Juan Carrión Patiño	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	Semana Santa en Catacaos
83	Bombón Coronado campeón	1974	30-sep-74	Nelson García Miranda	CM Documental	Perucinex SA	12 min.	Sobre José "Bombón" Coronado

84	Operación Mantaro	1974	23-sep-74	Alejandro Legaspi - Mario Jacob Dannheiser	CM Documental	Nova Estudios Cinematográficos	10 min.	Las consecuencias de la caída de un huayco en una comunidad andina.
85	Auto de fe	1974	23-sep-74	Armando Robles Godoy	CM Documental	Procine SA	10 min.	Sobre la logística de la Santa Inquisición del siglo XVIII
86	Mates burilados	1974	07-oct-74	Maria Esther Palant	CM Documental	Cinematográfica Chavín SRL	10 min.	Sobre el arte del burilado
87	El informativo nacional N°35	1974	14-oct-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	10 min.	Miscelánea: Adios Mujica, Hijos de Túpac Amaru en el Congreso, de la chacra a la olla, etc.
88	Noticiero Nuevo Perú N°18	1974	14-oct-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
89	Visita a Szyslo	1974	14-oct-74	Alfredo Barnechea - Luis Llosa Urquidi	CM Documental	Perucinex SA	10 min.	Charla con de Szyslo sobre su obra
90	Materos de cochas chico	1974	14-oct-74	Jorge Suárez	CM Documental	Perucinex SA	10 min.	Sobre el arte del burilado de mates
91	Paz en la tierra	1974	14-oct-74	Armando Robles Godoy	CM Documental	Procine SA	10 min.	La rivalidad entre el espíritu navideño y el comercio
92	Ayacucho, la última batalla	1974	04-nov-74	Alfonso Maldonado Bojanic	CM Documental	Productora Documenta SA	10 min.	Relato sobre la batalla de Ayacucho
93	El informativo nacional N°36	1974	12-nov-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	Miscelánea: Minería, de la chacra a la olla, seminario de mujeres, etc.
94	Noticiero Nuevo Perú N°19	1974	13-nov-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
95	Conquistando el futuro	1974	14-nov-74	Thomas Frey Mondragón	CM Documental	Audio Visual Productions SA	10 min.	Sobre la construcción del oleoducto petrolero
96	El informativo nacional N°37	1974	14-nov-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	Miscelánea: CADE 74, Inkarri, ganadería, etc.
97	El inquisidor	1974	02-dic-74	Bernardo Arias	LM Ficción	Industria Andina del Cine SA	90 min.	Largometraje de ficción sobre dos mujeres que son perseguidas por un inquisidor en Lima
98	Noticiero Nuevo Perú N°20	1974	06-dic-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	
99	El informativo nacional N°38	1974	07-dic-74	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	

100	Educación, tarea para todos	1974	07-dic-74	Leonidas Zegarra Uceda	CM Documental	Filmaciones Pueblo SA	10 min.	Sobre la nueva ley de educación
101	Noticiero sucesos peruanos N°403	1974	16-dic-74	Franklin Urteaga Cabrera	Noticiero	Filmaciones Pueblo SA	5 min.	
102	Noticiero Nuevo Perú N°21	1974	23-dic-74	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	7 min.	
103	Cóndores para el progreso	1974	30-dic-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	
104	Tacna, ciudad heroica	1974	30-dic-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	Sobre la ciudad de Tacna
105	Arequipa, belleza y tradición	1974	30-dic-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	Sobre la ciudad de Arequipa
106	El informativo nacional N°39	1974	30-dic-74	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	8 min.	Miscelánea: Alianza Lima, natación y otros deportes
107	Noticiero Nuevo Perú N°22	1975	09-ene-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
108	El informativo nacional N°40	1975	13-ene-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	8 min.	Miscelánea: Lima antigua, lingüística, etc.
109	Ayacucho, ayer y hoy	1975	13-ene-75	Berta Saldaña Tejada	CM Documental	ESI PERÚ	10 min.	
110	Los pioneros	1975	13-ene-75	Jorge Reyes Ramos	CM Documental	Producciones Cinematográficas S.A.	12 min.	Sobre el cine peruano de los años 30 y 40.
111	Ojos y manos del Perú	1975	13-ene-75	Vladien Propskin	CM Documental	Cinematográfica Amauta SCRL- Estudio Central Films Documentales de Moscú (URSS)	10 min.	Sobre los artesanos peruanos
112	Fiesta de Mamacha cocharcas en Sapallanga	1975	11-feb-75	Ricardo Roca Rey - Marianne Eyde Schroder	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	La festividad de la Mamacha Cocharcas en Junín
113	Fiesta del agua	1975	11-feb-75	Ricardo Roca Rey	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	Fiesta por el agua en una zona agrícola
114	Operación al fin	1975	11-feb-75	Leonidas Zegarra Uceda	CM Documental	Filmaciones Pueblo SA	10 min.	Sobre un programa de alfabetización en Moronococha.
115	Noticiero Nuevo Perú N°23	1975	13-feb-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
116	El informativo nacional N°41	1975	15-feb-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	8 min.	Miscelánea: Tinajones, hombres de mar, etc.
117	Fuego	1975	05-mar-75	Armando Robles Godoy	CM Documental	Procine SA	10 min.	Sobre el trabajo de los bomberos y su lucha contra el fuego.

118	Los uros	1975	05-mar-75	Vladen Propskin	CM Documental	Cinematográfica Amauta SCRL- Estudio Central Films Documentales de Moscú (URSS)	10 min.	Sobre la comunidad de los Uros
119	Puno, fiesta de la candelaria	1975	05-mar-75	Aliro Zuñiga Yanes	CM Documental	Estudios Cinematográficos S.A.	10 min.	Fiesta de La Candelaria
120	Mosaico limeño	1975	05-mar-75	Armando Robles Godoy	CM Documental	Procine SA	10 min.	
121	Cita de libertadores	1975	05-mar-75	Luis Figueroa Yábar	CM Documental	Industria Andina del Cine SA	10 min.	Sobre la cultura Mochica
122	La marinera	1975	13-mar-75	Eduardo Tellería Pantoja	CM Documental	Producciones Cinematográficas S.A.	8 min.	
123	Noticiero Nuevo Perú N°24	1975	21-mar-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
124	Esto es Centromín	1975	21-mar-75	Berta Saldaña Tejada	CM Documental	ESI PERÚ	10 min.	Sobre las actividades en Centromin
125	Noticiero Nuevo Perú N°25	1975	15-abr-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
126	Perú minero	1975	15-abr-75	Thomas Frey Mondragón	CM Documental	Audio Visual Productions SA	10 min.	La actividad mineral del gobierno
127	Félix Oliva ceramista	1975	22-abr-75	María Esther Palant	CM Documental	Cinematográfica Chavín SRL	10 min.	El trabajo del ceramista Oliva
128	El mundo de los cabezas largas	1975	22-abr-75	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	Sobre la técnica de deformación craneana
129	Fiesta y devoción	1975	22-abr-75	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	Sobre la festividad del Señor de los Milagros
130	El informativo nacional N°44	1975	29-abr-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	Miscelánea
131	Artesanía textil de San Pedro de Cajas	1975	29-abr-75	Elmer Bruno Acevedo - Juan Carrión Patiño	CM Documental	Albatros Producciones Cinematográficas S.A.	10 min.	Sobre el trabajo de los artesanos en San Pedro de Cajas.
132	Javier Heraud	1975	29-abr-75	Liberación sin Rodeos	CM Documental	Grupo de Cine Liberación sin Rodeos	19 min.	Sobre la vida de Heraud
133	Si esas puertas no se abren	1975	29-abr-75	María Barea Paniagua- Mario Arrieta Abdala	CM Documental	Industria Andina del Cine SA	12 min.	Sobre el primer congreso de campesinos promocionado por el Estado
134	Noticiero Nuevo Perú N°26	1975	13-may-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
135	Guitarra sin cuerda	1975	13-may-75	Nora de Izcue	CM Ficción	Procine SA	10 min.	Niños de "El Carmen" tocan música como representación de lo negro en el Perú.

136	El informativo nacional N°45	1975	22-may-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	Miscelánea: Virgen de Chapi, Feria de la mujer campesina
137	El informativo nacional N°46	1975	22-may-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	Miscelánea: Nuevo turismo, etc.
138	La tierra nueva	1975	06-jun-75	Leonidas Zegarra Uceda	CM Documental	Industria Andina del Cine SA	10 min.	
139	Noticiero Nuevo Perú Especial N°2	1975	10-jun-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
140	Noticiero Nuevo Perú N°27	1975	24-jun-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
141	Paz al atardecer	1975	24-jun-75	Berta Saldaña Tejada	CM Documental	Oficina Central de Información OCI	10 min.	
142	El informativo nacional N°47	1975	14-jul-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	Miscelánea: Juramentación, quechua, etc.
143	Noticiero Nuevo Perú N°26	1975	31-jul-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
144	Santa Rosa de Lima	1975	01-ago-75	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	Sobre la vida de Santa Rosa de Lima
145	El misterio de la piedra	1975	01-ago-75	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	
146	Al final de La Alameda	1975	01-ago-75	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	Sobre la Alameda de los Descalzos
147	La cruz de Chalpón	1975	01-ago-75	Gerardo Manero	CM Documental	Caltari Films SRL	10 min.	
148	San Martín de Porres	1975	20-sep-75	Tito Davison	LM Ficción	Filmadora Peruana S.A.	90 min.	Sobre la vida de San Martín de Porres
149	Somos más de lo que se piensa	1975	03-ago-75	Liberación sin Rodeos	CM Documental	Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú	10 min.	Sobre la reunión de los países no alineados en Lima
150	Chimú	1975	28-jul-75	Walter S. Palacios	CM Documental	Productora Cinematográfica Peruana	10 min.	Sobre la culturas prehispanicas
151	Nazca	1975	27-ago-75	Walter S. Palacios	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	Continuación sobre las culturas prehispanicas
152	Fiesta del Sol	1975	27-ago-75	Walter S. Palacios	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	Continuación sobre las culturas prehispanicas
153	Los motines lamistas	1975	29-ago-75	Marianne Eyde Schroder	CM Documental	Juan Roca Rey	10 min.	Sobre la comunidad quechua-hablante Motilones Lamistas
154	Noticiero Nuevo Perú N°29	1975	03-sep-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	

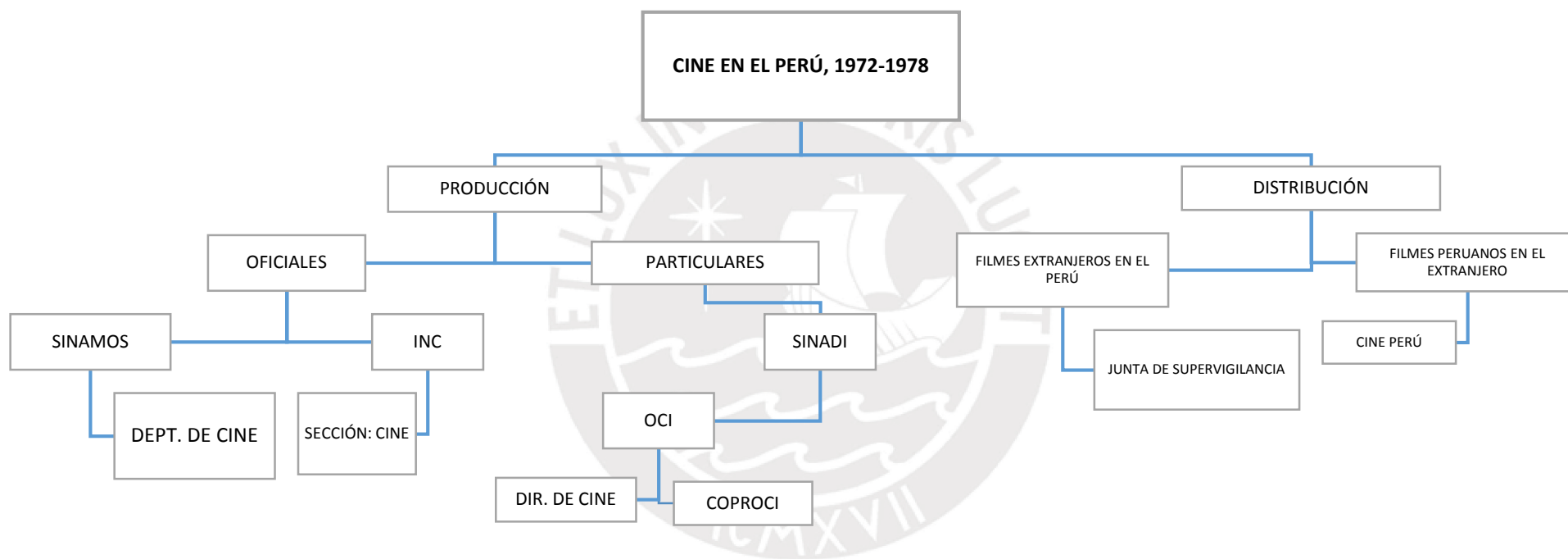
155	El informativo nacional N°50	1975	10-sep-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	6 min.	Miscelánea: Santa Rosa, los países no alineados, etc.
156	La ruta del oleoducto	1975	10-sep-75	Thomas Frey Mondragón	CM Documental	Audio Visual Productions SA	10 min.	Sobre el oleoducto que llevaba petróleo desde la Amazonía hasta la costa.
157	Plata peruana	1975	10-sep-75	Franco Bernetti	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	Sobre los orfebres de plata
158	Noticiero Nuevo Perú N°30	1975	23-sep-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
159	Hagamos el milagro	1975	23-sep-75	Leonidas Zegarra Uceda	CM Documental	Filmaciones Pueblo SA	10 min.	Sobre las obras del gobierno en el Milagro, un barrio de Independencia
160	Baila negro	1975	18-oct-75	Jorge Suárez	CM Documental	Perucinex SA	8 min.	Sobre los bailes en el pueblo de El Carmen
161	El Perú en la pintura	1975	18-oct-75	Alberto Azádegui	CM Documental	Mallku Films S.A.	10 min.	Sobre la historia del arte plástico en el Perú
162	Noticiero Nuevo Perú N°31	1975	18-oct-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
163	Carlo Magno de los Andes	1975	18-oct-75	Ricardo Roca Rey	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	Sobre una danza floklorica en Huamantanga en Canta
164	Paracaidistas peruanas	1975	18-oct-75	Berta Saldaña Tejada	CM Documental	Oficina Central de Información OCI	10 min.	Sobre la primera promoción de paracaidistas
165	El informativo nacional N°51	1975	20-oct-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	6 min.	
166	Con Mérida en San Blas	1975	10-nov-75	Pili Flores Guerra	CM Documental	Producciones Inca Films SA	10 min.	Sobre la obra de Mérida en San Blas, Cusco
167	Trujillo colonial	1975	10-nov-75	Carlos Vargas	CM Documental	Producciones Inca Films SA	8 min.	Sobre las viejas casonas en una ciudad del norte
168	Sacsahuamán	1975	10-nov-75	Grupo Inca Films S.A.	CM Documental	Producciones Inca Films SA	7 min.	Sobre el resto arqueológico de Sacsahuamán
169	Oro y barro	1975	10-nov-75	Armando Robles Godoy	CM Documental	Procine SA	10 min.	
170	Pioneros de arena	1975	10-nov-75	Enrique Reyes Mestas	CM Documental	Lima Films Productora S.A.	11 min.	Sobre los primeros habitantes de Villa El Salvador
171	Chávin	1975	21-nov-75	Walter S. Palacios	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	Sobre las culturas prehispanicas del Perú
172	Oro del antiguo Perú	1975	21-nov-75	Walter S. Palacios	CM Documental	Producciones Cinematográficas del Perú	10 min.	Sobre las culturas prehispanicas del Perú (continuación)

173	Era Pre Cerámica	1975	21-nov-75	Walter S. Palacios	CM Documental	Productora Cinematográfica Peruana	10 min.	Sobre las culturas prehispánicas del Perú (continuación)
174	Noticiero Nuevo Perú N°32	1975	24-nov-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	
175	Esa Lima que se va	1975	26-nov-75	Fortunato Brown Prado	CM Documental	Industria Andina del Cine SA	10 min.	Sobre las tradiciones culturales de Lima
176	El informativo nacional N°54	1975	26-nov-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	6 min.	
177	Valle sagrado	1975	26-nov-75	Grupo Inca Films S.A.	CM Documental	Producciones Inca Films SA	7 min.	Sobre el paisaje geográfico del Valle de Urubamba
178	Ayer, hoy y mañana	1975	26-nov-75	Ernesto Sprinckmoller	CM Documental	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	10 min.	
179	El informativo nacional N°55	1975	12-nov-75	Ernesto Sprinckmoller	Noticiero	Ernesto Sprinckmoller Olazábal	8 min.	Miscelánea: Vivienda, Feria del Pacífico, etc.
180	Pinglo	1975	12-dic-75	Francisco Otiniano- Juan Carlos Ferrando	CM Documental	Lima Films Productora S.A.	11 min.	Sobre la vida de Pinglo
181	Wawa Wasi	1975	15-dic-75	Leonidas Zegarra Uceda	CM Documental	Filmaciones Pueblo SA	10 min.	Sobre el programa de de protección a los niños en Puno
182	Al otro lado de la luz	1975	12-dic-75	Francisco J. Lombardi	CM Documental	Producciones Inca Films SA	10 min.	Sobre una escuela de niños ciegos
183	El informativo nacional N°56	1975	18-dic-75	Ernesto Leistenschneider	Noticiero	Lima Films Productora S.A.	7 min.	Miscelánea: Feria educativa, etc.
184	Noticiero Nuevo Perú N°33	1975	23-dic-75	Berta Saldaña Tejada	Noticiero	ESI PERÚ	10 min.	

Elaborado a partir de la información recogida por García Miranda, Nelson. *Cuando el cine era una fiesta*. Lima: Fondo Editorial Grupo Chaski, 2015.

Anexo 6

Organigrama de la producción y distribución de cine en el Perú, 1972-1975



ANEXO 7

Producción específica de los cineastas de la generación del sesenta

	Nombre	Año	Director	Tipo	Descripción
1	<i>Delfín</i>	1973	Liberación sin Rodeos	CM Dc.	Sobre la obra de Víctor Delfín
2	<i>Filmación</i>	1973	Nora de Izcue	CM Dc.	
3	<i>Huando, tierra sin patrones</i>	1974	Federico García Hurtado	CM Dc.	La lucha campesina por la tierra
4	<i>Haciendo Huando</i>	1974	Federico García Hurtado	CM Dc.	Sobre la ex hacienda Huando
5	<i>Visión de José María Eguren</i>	1974	Francisco J. Lombardi	CM Dc.	Sobre el poeta Eguren
6	<i>Ritual de flores</i>	1974	Francisco J. Lombardi	CM Dc.	Celebraciones en Semana Santa
7	<i>Los hombres de Ucayali</i>	1974	Francisco J. Lombardi	CM Dc.	Sobre las actividades en la selva
8	<i>Informe sobre los shipibos</i>	1974	Francisco J. Lombardi	CM Dc.	Sobre la tribu amazónica y su vida cotidiana
9	<i>Bombón Coronado campeón</i>	1974	Nelson García Miranda	CM Dc.	Biopic de “Bom bom” Coronado
10	<i>Materos de Cochas chico</i>	1974	Jorge Suárez	CM Dc.	Sobre el arte del burilado de mates
11	<i>Javier Heraud</i>	1975	Liberación sin Rodeos	CM Dc.	Sobre la vida del poeta Heraud
12	<i>Guitarra sin cuerda</i>	1975	Nora de Izcue	CM Fc.	Niños de “El Carmén” tocan música como representación del Perú negro
13	<i>Somos más de lo que se piensa</i>	1975	Liberación sin Rodeos	CM Dc.	Sobre la reunión de los países no alineados en Lima
14	<i>Baila negro</i>	1975	Jorge Suárez	CM Dc.	Sobre los bailes en el pueblo de El Carmen
15	<i>Al otro lado de la luz</i>	1975	Francisco J. Lombardi	CM Dc.	Sobre una escuela de niños ciegos

Elaborado a partir de la información recogida por García Miranda, Nelson. *Cuando el cine era una fiesta*. Lima: Fondo Editorial Grupo Chaski, 2015.

Anexo 8

Exhibición de *Runan Caycu* en el Festival de Florencia

Pantalla

160 filmes de 42 países en XIV Festival de los Pueblos de Florencia

FLORENCIA, 12. (Ansa). — Ciento sesenta películas de 42 naciones, un récord de más de 14 mil presencias en 22 sesiones de proyecciones, son algunos puntos de referencia para valorizar el interés que suscitó el XIV Festival de Cine de los Pueblos, reseña internacional de filmes documentales sociales, que se llevó a cabo en el Palacio de los Congresos de Florencia del 3 al 9 de diciembre.

La reseña tuvo dos características principales: el de la transformación socio-política en los países del Tercer Mundo o de nueva independencia, y en especial en América Latina y aquél sobre las sociedades modernas, industrialmente avanzadas, como Estados Unidos.

Una vez más la muestra fue sin competición y sin selección de las mejores obras constituyendo un éxito.

Interés también obtuvo el seminario sobre filmes de documentación social, el 4to. de una serie iniciada en 1966, que puso al fuego las problemáticas relativas a las sociedades arcaicas con la participación de expertos italia-

nos de etnología y de estudios más jóvenes que discutieron ante un público atento, que muchas veces intervino en el debate.

Fuente: El Comercio, 13 de diciembre de 1973, s.p. Archivo personal de Nora de Izcue

Anexo 9

Comunicado del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica del Perú

Carta abierta

Trabajadores del cine peruano

Señor Director:

Hace algunos días, en la página editorial del diario de su dirección apareció una Declaración del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica del Perú, cuya difusión le agradecemos.

Este interés de La Crónica por los temas que nos competen nos mueve a solicitarle la inserción en Carta Abierta del documento adjunto.

Con gratitud anticipada, lo saluda atentamente

Nora de Izcue
Secretaria del Interior
y Exterior

COMUNICADO Nº 1

En el mes de Mayo del presente año, los trabajadores del cine decidimos agruparnos con la intención de participar en la modificación de la Ley de Promoción a la Industria Cinematográfica, y suscribimos entonces una Declaración de Principios que ya ha sido difundida y saludada por los sectores progresistas del país.

En el tiempo transcurrido, se ha producido un exhaustivo debate de nuestra problemática común que nos lleva a las siguientes presiones:

- Somos trabajadores del Cine, y como tales militantes del pueblo en la lucha contra el imperialismo y su aliado interno, la oligarquía.
- Somos trabajadores del cine y como tales asumimos la lucha por nuestra libertad de expresión en contra de los dueños del capital que detentan el poder decisivo en el contenido del mensaje fílmico.
- Somos trabajadores del cine, y como tales lucharemos gremialmente por mejores remuneraciones, mejores condiciones de vida, acceso a canales de financiación y a un mercado no manipulados

que nos permitan llegar a nuestro pueblo.

- Somos trabajadores del cine, y por ende nuestra lucha es la lucha de todo un gremio, es decir, una lucha sindical.

Es también por estas razones que nos unimos al rechazo popular hacia la oligarquía que promueve actos de violencia porque ha sido excluida de su sitio de poder en la manipulación de los diarios; una medida que es sólo un peldaño en la gestación de una nueva práctica social en la cual deberán ser las mayorías las que asuman el poder hasta hoy detentado por las minorías.

Conscientes de la responsabilidad histórica que asumimos en el presente, invitamos a todos los sectores progresistas a sumarse a la lucha por la consolidación de nuestro Sindicato; y a la lucha por la consecución de nuestros objetivos.

**CONTRA LA PENETRACION IMPERIALISTA
CONTRA LA ALIENACION DE NUESTRO PUEBLO
POR UN CINE TESTIMONIO DE LA LUCHA DEL PUEBLO
CINE, PRENSA ESCRITA, RADIO Y TELEVISION PARA EL PUEBLO
POR EL BIENESTAR DE LOS TRABAJADORES DEL CINE Y DEL PUEBLO EN GENERAL.**

Sindicato de Trabajadores en la Industria Cinematográfica del Perú

Fernando Espinoza Nora de Izcue
Secretario General Secretaria del Interior y Exterior
L.E. 2390998 L.E. 2907489

Jorge Castro
Secretario de Prensa y Propaganda
L.E. 2807490

Lima, 5 de Agosto de 1974

Anexo 10

Recorte de la programación de la Cinemateca Universitaria Peruana

**IV CICLO DE GRANDES CLASICOS
DEL CINE**

Cinemateca Universitaria Peruana

EL SOMBRERO DE NUEVA YORK (1912)
PIMPOLLOS ROTOS (1919)
David Wark Griffith (EE. UU.)

**DANCERS BECOME
MECHANISMUS**
Pedro Novák (Perú)

**HOY — AUDITORIO DEL MINISTERIO
DE TRABAJO — 7.30 p. m.**
(Av. Salaverry, 6º piso)

Fuente: El Comercio, 26 de octubre de 1967, p. 19