

La primera directora peruana. Entrevista con Nora de Izcue (Parte 1)

Por Carla Daniela Rabelo Rodrigues*

Nora de Izcue, primera directora peruana, desafió a su tiempo en diversos ámbitos y en un difícil contexto sociopolítico peruano. Se convirtió en cineasta independiente, profesora de cine, trabajó en frentes sindicales nacionales e instituciones internacionales, participó en el activismo político en un proyecto de cine latinoamericano militante y son sus películas las que reflejan ese camino de vida: un camino de desafíos, denuncias y descubrimientos poéticos a través del lenguaje cinematográfico. El Perú profundo, presente en la obra¹ de la directora, revela y mapea comunidades y pueblos de las tres regiones peruanas (Andes, Sierra y Amazonía).

En esta entrevista² especial realizada en julio de 2020 por videollamada,³ Nora de Izcue nos cuenta las vicisitudes de su vida, su amplia trayectoria profesional,⁴ su actuación en el proyecto Nuevo Cine Latinoamericano, su participación en importantes órganos de clase, su activismo político a través de los periodos que vivió en Cuba, además de relatos y reflexiones sobre sus películas y sobre el cine peruano de hoy.

¹ Otras informaciones biográficas sobre Nora de Izcue están disponibles en la página de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL): <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=258>

² Para la construcción de las preguntas, partimos principalmente de la extensa entrevista a Nora de Izcue realizada por Giancarlo Carbone el 14 de octubre de 1993, y publicada en su libro *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. (Universidad de Lima, 2007).

³ La entrevista estaba programada para ser realizada presencialmente en Lima (Perú). Debido a la pandemia de Covid-19 se llevó a cabo de forma remota.

⁴ Principales filmes de Nora de Izcue: *Encuentro* (1967), *Filmación* (1970), *Runan Caycu* (1973), *Guitarra sin cuerdas* (1974), *Te invito a jugar* (1976), *El Juansito* (1978), *Canción al viejo Fisga que acecha en los lagos amazónicos* (1978), *Las pirañas* (1979), *El viento de Ayahuasca* (1982), *Pobladoras de cerros y arenales* (1986), *Como una sola mano* (1987), *Color de Mujer* (1990), *Para vivir mañana todavía* (1991), *Elena Izcue, la armonía silenciosa* (1998), *El viento de todas partes* (2004), *Responso para un abrazo, tras la huella de un poeta* (2013), entre otras producciones.

Desde su primera producción, *Encuentro* (1967), pasando por *Runan Caycu* (1973), documental emblemático representante de las luchas campesinas y de los pueblos originarios, Nora de Izcue nos presenta su método y peculiaridades del trabajo como cineasta, la precariedad y la belleza de quienes le compartieron sus mundos invisibles, y su historia dentro de la literatura cinematográfica mundial que apenas recientemente ganó protagonismo, dentro y fuera del Perú. Nora es una antecesora honorable de muchas mujeres, inaugurando caminos para que otras profesionales del cine puedan realizarse hoy, en un país y una región donde el machismo continúa vigente. Esta entrevista pretende contribuir a investigaciones y procesos de reparación histórica sobre el aporte y participación de mujeres en el cine.

Carla Daniela Rabelo Rodrigues: Nora, me parece que sería importante comenzar hablando de los inicios de tu carrera. Quería conocer más sobre otros matices de tu trayectoria, porque sabemos que tu camino como mujer en el cine peruano es largo y por eso es importante compartir un poco más de tus otras experiencias... Sobre tus inicios y tu primera película, *Encuentro*, de 1967, me gustaría saber un poco cómo has empezado en el cine profesionalmente. Cuéntame sobre ese momento a finales de los años 60 y con qué conocimientos de cine has tenido contacto, en guion, dirección, producción...

Nora de Izcue: Te voy a hablar un poco de esa época. En la Academia de Cine⁵ yo era una alumna súper aplicada: no me perdía una clase, me sentaba siempre en primera fila... incluso llevaba a veces a mis hijos pequeños para que me acompañaran. Fui muy buena alumna y tuve un acercamiento muy grande con Armando Robles Godoy,⁶ por eso cuando llegó el momento de realizar el trabajo

⁵ Academia Nacional de Cine de Armando Robles Godoy (entre 1967 y 1968).

⁶ Cineasta, escritor y periodista estadounidense-peruano. Para conocer más sobre Armando Robles Godoy recomendamos los trabajos de Emilio Bustamante: "Armando Robles Godoy y los inicios de la crítica cinematográfica moderna en el Perú", artículo publicado en 2019 y *La batalla por el buen cine: Textos críticos, 1961-1963*, libro publicado en 2020.

de fin de año, en el 67, Armando tuvo la idea de formar grupos para que cada grupo hiciera una película. Pero tuvo el buen tino de juntar en un mismo grupo a los mejores de la clase, entonces éramos un grupo magnífico. La otra única mujer que estudiaba conmigo era Julia Lesage, quien ahora es una investigadora conocida, norteamericana.



Academia Nacional de Cine de Armando Robles Godoy. Fuente: Archivo de Nora de Izcue⁷

Éramos un grupo muy bueno con los mejores de la clase. Lo que decidimos es que cada uno escribiera un guion y el mejor trabajo que escogiéramos por votación era el que haríamos y quien había escrito ese guion escogido era quien dirigiría. Entonces salió escogido mi guion y por eso yo fui la directora. Y productora también, porque me moví mucho para conseguir dinero, con gente

⁷ Todas las imágenes fueron gentilmente cedidas y autorizadas por Nora de Izcue para esta publicación.

amiga, de un lado y del otro, y logramos hacer el trabajo en 16 milímetros, que era un reto, porque la mayoría de los alumnos hicieron en 8 milímetros, o en Súper 8, pero en 16 milímetros lo trabajamos y lo hicimos realmente a nivel profesional. Fue una experiencia bien interesante, y se acercaba mucho a una experiencia casi profesional.



Nora con la actriz, Mary Anne Sarmiento, del cortometraje *Encuentro* (1967).

Fuente: Archivo de Nora de Izcue

C.D.R.R.: ¿Y los equipos, la viabilización?

N. de I.: Nos prestaron una cámara Bolex de 16 milímetros. Después nos prestaron equipos para editar también; el profesor Pedro Novak, que era un gran amigo, director de fotografía, nos asesoró mucho en la cosa de la edición, del sonido, tuvimos bastante apoyo. Sí, fue un trabajo hecho a un nivel casi profesional prácticamente. A diferencia de los trabajos de la mayoría de los otros alumnos, que eran mucho más sencillos.

C.D.R.R.: ¿Ya impartían clases con nociones sobre producción ejecutiva, por ejemplo?

N. de I.: Sí, había clases de producción... no tanto ejecutiva, sino de producción en general, lo que es ser productor. Yo creo que la producción ejecutiva se la busca uno mismo, le nace a uno y comienza a organizar y a buscar, ¿no? Los estudios fueron dos años, entonces, después de haber hecho *Encuentro*, no me acuerdo en qué momento, pero con Armando nos asociamos y formamos una empresa juntos. La empresa se llamaba Amaru Producciones Cinematográficas. Con esa empresa es que produjimos *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1972). No solo fui asistente de dirección en las dos películas, sino que [como] ya éramos socios, estaba participando de toda la parte de producción ejecutiva también.

C.D.R.R.: ¿Cómo fue esa experiencia de trabajar con producción y el compañerismo de Armando Robles Godoy?

N. de I.: Mira, trabajar con Armando era muy agradable. Él sabía moverse muy bien, aparte de todo lo que sabía de cine. Fue una de las personas que conocí que más sabía de cine. Como productor también, él se movía mucho, él es el que conseguía el dinero, yo ayudaba. Lo que soy es sumamente organizada. Yo organizaba muchas cosas. Trabajábamos con base en un guion... es muy curioso porque [cuando] él escribía sus guiones, sus guiones eran de hierro. O sea, él escribía sus guiones a la antigua: separado en dos columnas, en la columna izquierda la imagen, en la columna derecha el sonido, y plano por plano. Primer plano tal cosa, travelling no sé dónde, plano general... Plano por plano. Eran unos guiones rígidos y que después se seguían tal cual. Yo como asistente de dirección hacía unos cuadros muy grandes donde estaba como un mapa de la película, porque allí estaba cada día de rodaje y qué planos se iban a hacer. Yo organizaba mucho la cosa. Fue una experiencia que me ayudó mucho para

ser [productora] ejecutiva también. Y manejar la empresa que teníamos, también, como socios... como empresarios. Fue una magnífica experiencia.

C.D.R.R.: ¿Cómo era la captación del financiamiento, de los recursos?

N. de I.: Eso sí lo hacía Armando para sus películas. Además, teníamos socios que eran empresarios la mayoría. Ellos dieron algo de dinero también. Armando conseguía, tenía muchos amigos, se movía mucho. Incluso consiguió un préstamo en el Banco Industrial, me acuerdo. Yo no buscaba dinero para las películas de Armando. Lo que hacía era ayudarlo en la organización de todo. El dinero lo conseguía él y yo iba organizando y viendo las necesidades que tenía la película.

C.D.R.R.: Entiendo... la dinámica del cine en esa época determinaba que para hacer películas era preciso disponer de un “ecosistema” de conocidos y armar todo...

N. de I.: ¡Claro, Carla! Exactamente. En esa época hacer una película era toda una aventura. Una película peruana se hacía cada cuatro años, de repente. Alguien al que se le había ocurrido filmar algo comercial, a ver si tenía éxito, y hacía su peliculita. Era toda una aventura. Cada cineasta veía cómo hacer su película. Creo que Armando fue la primera persona que vio el cine como algo más. Él veía el cine como un medio de expresión y se interesó mucho en el lenguaje cinematográfico. Investigó mucho sobre el lenguaje cinematográfico. Él es el primero que ve como un arte al cine. Ya antes había hecho algunas películas sueltas, porque de repente hacía una película y cinco años después otra. Pero acá sí... *La muralla verde* y *Espejismo* fueron bastante seguidas.

C.D.R.R.: ¿Estamos hablando de la década de los setentas?

N. de I.: 60s, 70s. Estamos hablando del comienzo de los setentas.

C.D.R.R.: Pues también empieza a funcionar la Ley 19327...⁸

N. de I.: Claro... la Ley de cine empieza con el gobierno de Velasco.⁹ Mira, Armando tenía una cosa muy buena y es que él veía el cine como un todo. No era sólo cuestión de hacer películas, tenía que luchar por hacer cine. Tenías que conseguir una plataforma para que el cine se desarrollara. Él también se dedicaba a la enseñanza... o sea, tenía una visión muy amplia de lo que era ser cineasta. No era sólo realizar la película. Y él siempre estuvo peleando por la Ley de Cine que para él era muy importante. La ley que sacó el general Velasco en su gobierno se debió en mucho a Armando, porque fue él quien lo convenció a que promulgara esa ley.

C.D.R.R.: ¿Y tú Nora, cómo te apropiaste de esa ley para poder realizar sus películas? ¿Llegaste a producir tus films con el apoyo de la ley? Cuéntame un poco.

N. de I.: Sí. Por ejemplo, yo hice un making off de *La muralla verde* (1969), del rodaje. Lo hice en 35 milímetros. Yo, además de haber sido asistente de dirección, tenía mi propio equipo: un camarógrafo y un asistente. Todos los días, en base a mis indicaciones, ellos filmaban el rodaje, y cuando Armando fue a Argentina para editar *La muralla verde* yo fui también y edité mi corto, que se llamaba *Filmación* (1970). Ponte, ese corto entró a la obligatoriedad de exhibición que daba esa Ley de cine. Rindió plata a la empresa, le dió dinero a la empresa. Yo tuve algunas películas que entraron a la Ley 19327. Incluso *El Viento del Ayahuasca* (1983) entró con la ley todavía. Ahora, en esa época la ley era muy

⁸ Ley 19327 de 1972. Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica con incentivos a la producción y exhibición del cine peruano.

⁹ Juan Velasco Alvarado fue presidente del Perú con gobierno militar entre 1968 hasta 1975. Gestión integrante del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del Perú.

importante porque promovió mucho que se hiciera cine. Hay muchos directores, hasta el propio Pancho Lombardi¹⁰ comenzó con cortometrajes en esa época. O sea, los cortos fueron una escuela para los futuros cineastas, para los próximos cineastas. Realmente fue muy positiva esa época en cuanto a formación de gente, para que se hiciera cine, y que tuviera otra connotación y no sea como antes, una aventura aislada. [Con la ley] ya era más posible hacer cine.



Nora con su camarógrafo en el rodaje de la película *Filmación* (1970). Fuente: Archivo de Nora de Izcue

C.D.R.R.: Porque había perspectiva de continuidad...

N. de I.: Había perspectiva de continuidad, por supuesto.

C.D.R.R.: En esa época podemos decir que la Ley de Cine —19327— ayudó a que los cineastas hicieran más películas. ¿Aparecieron más cineastas?

¹⁰ Francisco Lombardi: cineasta peruano con largas trayectoria y filmografía.

N. de I.: Ayudó muchísimo. Y se hicieron muchas más películas, y aparecieron muchos nuevos cineastas. La ley fue muy buena y cuando nos la quitaron el cine cayó en la debacle. Fue pésimo. Durante la ley fue un surgimiento del cine y de los cineastas.

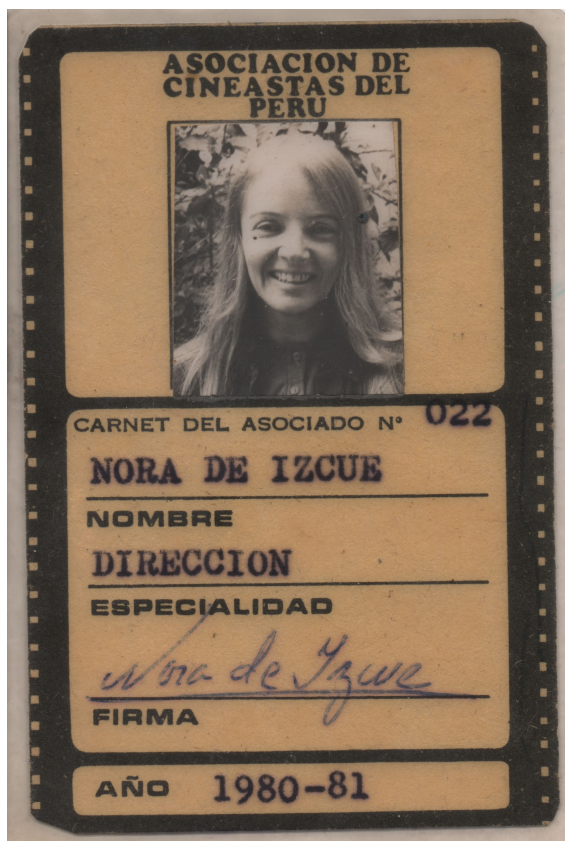
C.D.R.R.: Estoy hablando ese tema porque recientemente en Perú se retomaron las discusiones sobre la nueva Ley de cine. Se aprobó una nueva versión. Por eso resulta importante saber que en el cine peruano hubo muchas idas y vueltas, momentos históricos en que existía una ley y otros en que no existía. Claro, hay una presión mayor de los gremios de cineastas y tú has participado de eso en la época de la Ley de Cine 19327.

N. de I.: Sí. Otra cosa que es importante resaltar, en el momento de la ley de Velasco, de la 19327, es que el gremio cinematográfico también se unió, formamos el Sindicato de Trabajadores en la Industria Cinematográfica (SITEIC). Nos unimos. Con ese sindicato hicimos inclusive la Cinemateca de Lima. Peleamos, hicimos hasta un pliego de reclamos a unos cuantos productores, pero claro, no teníamos a quien; los productores desaparecieron para no recibir un pliego de reclamos. Duró un par de años el sindicato. Cuando se acabó formamos la Asociación de Cineastas del Perú. Fue un momento en que los cineastas comenzaron a unirse como gremio.

C.D.R.R.: Precisamente, me gustaría saber sobre tu experiencia con gremios y asociaciones, cómo fue ser alguien de dentro para fortalecer la articulación en el cine...

N. de I.: Yo siempre he tenido un espíritu gremial muy grande. Siempre he creído que las cosas no las hace uno solo sino que tenemos que estar todos unidos. Entonces cuando formamos el sindicato yo participé activamente en su

formación, estuve en la primera Junta Directiva. Me acuerdo que era secretaria del Exterior e Interior. Hice mucho trabajo con el sindicato. Después, cuando se formó la Asociación de Cineastas del Perú (ACDP), en un primer momento fue presidente Pancho Lombardi, y yo estuve de vicepresidente. Cuando él dejó la presidencia, salí yo elegida como presidente, y después estuve dos períodos porque fui reelegida. Siempre he estado en los grupos de cineastas. Incluso hasta ahora que estoy retirada del cine, pertenezco a la Unión de Cineastas Peruanos (UCP), y me reúno con ellos, les doy mi opinión, me mandan las cosas... Siempre en la vida gremial he tenido una participación muy activa. Para mí siempre ha sido muy importante.



Carnet ACDP.

Fuente: Archivo de Nora de Izcue



Unión de Cineastas Peruanos (UCP). Fuente: Archivo de Nora de Izcue

C.D.R.R.: Hubo dos momentos en el gobierno militar de la época, el primero relativo a una junta militar y el segundo un poco más progresista, por decirlo de alguna manera... Entiendo que en un momento del gobierno militar existía un incentivo al sector cultural, pero lo era con ciertas restricciones. *Runan Caycu*¹¹ (1973) fue realizada en ese contexto político. Quisiera conocer un poco más sobre esa época.

N. de I.: No había una censura propiamente dicha. Se supone que de allí salían diferentes tipos de cine. Es allí, en esa época, cuando termina mi relación de trabajo con Armando Robles Godoy; ya yo estaba trabajando por mi cuenta, independientemente, es el momento en que hago *Runan Caycu*. Es durante el gobierno del general Velasco. Y tú me preguntas sobre *Runan Caycu*... Yo era muy amiga de un sociólogo e historiador que es Hugo Neira. Él había escrito un

¹¹ Expresión quechua que significa: "Soy un hombre".

libro que se llamaba *Cuzco, tierra y muerte* (Editorial Herética, 1964), porque había sido periodista en los años 50s, 60s... cuando comenzaron las invasiones de tierra en el Cusco... Neira había sido enviado por un periódico para cubrir la noticia de las invasiones campesinas a las grandes haciendas. Con base en todos los artículos que publicó en esa época, escribió este libro. Hugo era un buen amigo mío. Me conocía desde antes que yo hiciera cine. En una reunión me comentó que, mientras escribía sus artículos, conoció a un dirigente campesino maravilloso que era Saturnino Huillca:¹² “Si todavía viviera, —me dijo, porque hace mucho tiempo que no lo veía—, sería buenísimo que hiciéramos una película sobre él”. Entonces él [Hugo Neira] es quien me lo propuso [realizar *Runan Caycu*]. A mí me pareció genial, y él entró a trabajar al SINAMOS,¹³ el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, que era un organismo del gobierno de Velasco. Neira entró a trabajar como jefe de comunicación, o algo así. Un día me llama por teléfono y me dice: “Nora, Saturnino vive y está en Lima”. Había venido con un grupo de campesinos, para pedir no sé qué cosas en el Congreso, para su comunidad. Entonces, lo contactó y allí es que comenzó, porque primero le propusimos la película y él aceptó hacerla. Después [Saturnino] regresó a su tierra y después, en otro momento, lo trajimos a Lima y yo lo alojé aquí en mi casa; vivió dos o tres meses acá en mi casa. Y allí comenzamos a grabar todo su testimonio, toda su vida. Así es como nació *Runan Caycu*.

¹² “Saturnino Huillca, era uno de los dirigentes campesinos más experimentados de la sierra peruana. Su caminar como sindicalista se inició alrededor de 1948 (Mayer, 2009: 45), y tuvo un gran protagonismo en esta oleada de invasiones campesinas iniciada en el valle de la Convención en 1962 y continuada en las comarcas cercanas al Cusco en 1963”. En: Seguí (2016).

¹³ Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), fue una entidad estatal creada por el gobierno militar de Velasco Alvarado en 1971.



Nora con Hugo Neira Samanez. Fuente: Archivo de Nora de Izcue

C.D.R.R.: La gran importancia de esa película en la historia del cine peruano es innegable. ¿Y cómo fue la producción de *Runan Caycu*?

N. de I.: Mira, fue toda una historia. Primero, comenzamos a filmarla, Hugo y yo, por nuestra cuenta. Él me prestaba del SINAMOS una cámara de 35 milímetros y me daba los rollos de película. El camarógrafo era Jorge Suárez, que había estudiado conmigo en la Academia de Armando Robles. Magnífico camarógrafo. Nosotros pagábamos el boleto de avión, nos íbamos al Cusco y allá buscábamos dónde dormir y qué hacer. Así, poco a poco comenzamos. Después, regresábamos a Lima, Hugo mandaba revelar los negativos en un laboratorio, pero aún no era una producción del SINAMOS. Esta era una producción de Hugo y yo, utilizando los equipos del SINAMOS. Llegó un momento en que ya habíamos adelantado bastante, y yo le decía: “Hugo, nosotros no podemos [continuar de esta forma], ellos [SINAMOS] tienen que saber que estamos

produciendo esta película... No podemos seguir adelante, ¡sino vamos a terminar presos!" (risas). No podíamos seguir así, entonces Hugo se armó de valor y habló con Carlos Delgado que estaba de director, quien dijo, recuerdo: "¡Cómo es posible que hayan estado haciendo esto y no nos hayan dicho nada!". Al principio medio que se molestó, y después aceptó y comenzó a ayudarnos. Ya sabían que nos estaban dando la cámara, el equipo, los negativos, inclusive cuando íbamos al Cuzco nos conseguían alojamiento en la Villa Militar, y nos ponían una camioneta para ir hasta la comunidad a ver a Saturnino. Nos ponían un traductor de quechua para que viajara con nosotros. Recién allí ellos empezaron a ser los productores de la película.



Nora de Izcue: inquieta directora que plasma en el celuloide acontecimientos que han mareado la historia nacional.

"runan caycu": film peruano aborda lucha de campesinos

Por: Enrique Rincón L.

"Runan Caycu" podría ser considerado como un himno fílmico a la lucha reivindicacionista del campesinado indígena.

"Somos Gente" o "Somos Humanos" es un relato verídico de Saturnino Hillea, un veterano dirigente campesino de 80 años llevado a la pantalla cinematográfica por una joven directora que ofrece una película de extraordinario realismo.

Y no podría ser para menos, pues los improvisados actores no representaron ningún papel, no, ellos viven realmente cada escena, porque durante años fueron sus propios protagonistas.

"Yo no pongo nada nuevo, es el relato del campesinado y de los campesinos. Es la primera vez, que los campesinos hablan en la pantalla y lo hacen en quechua, narrando su lucha. Todo esto se hizo por medio de grabaciones" dice Nora de Izcue la creadora.

SATURNINO UN ROSENDINO MAQUIGIGANTE

Esta vez, Saturnino Hillea, relata su vida y a través de ella asiste a la lucha sindical campesina que toca también el sindicalismo actual con todas sus consecuencias sociales y políticas. Casi un grito de años por la reivindicación de la tierra de sus antepasados y por la justicia social.

UNA LUCHA DE RESONANCIA

Saturnino, un curtido campesino es el actor principal de este film, pero su personalidad se amplía a toda la sociedad campesina de las numerosas comunidades indígenas del Cuzco y de la zona del Paucartambo.

Según Nora de Izcue, uno de los instantes más destacados de la película es el momento en que el líder campesino habla ante cerca de un millón de campesinos. Estas tomas, son verídicas, muchas de ellas fueron sacadas de los archivos y otras se rodaron en el mismo escenario de los hechos que desembocaron en un gran movimiento de honda repercusión en la vida política del país y que por su presión, obligó a la caída de Ministros y personajes políticos.

FLORENCIA Y LEIPZIG

La película peruana se acaba de exhibir en el XIV Festival de Cine de los Pueblos, en Florencia, donde se exhiben películas con temas sociales y donde no hay ganador ni perdedor.

Dentro de poco, según manifiesta su directora, intervendrá en el Festival de Leipzig, Alemania, pues acaba de pasar la primera eliminatoria.

"Runan Caycu" es una película de corte revolucionario, totalmente nuevo, que cambia todo lo acostumbrado en el cine y sin duda muestra una directora de cine muy distinta a los demás.

UN TEMA DE TRANSFORMACIONES

La directora peruana, muestra por primera vez un film con un tema social y político de transformaciones. Durante más de un año, luego de conocer y hablar con Saturnino, realiza estudios e investigaciones, especialmente en la Comunidad de Ninamarca. Se entrevista con decenas de dirigentes sindicales campesinos y recorre las comunidades. Después, completa su labor en la Biblioteca Nacional.

LA CÁMARA VA VISUALIZANDO LAS ESCENAS DE LA LUCHA CAMPESINA QUE AL COBRAR GRAN RESONANCIA LLEGA A VISUALIZAR LA NECESIDAD DE CREAR LA LEY DE REFORMA AGRARIA.

nora de izcuae: y su film revolucionario

La inquieta directora, pertenece a la Academia Nacional de Cinematografía, que dirige Armando Robles Godoy.

Su primera película es un corto metraje de apenas 10 minutos de duración. Constituye su tesis y se llama "Encuentro".

Luego hace un documental de films sobre "La Muralla Verde", en 35mm. y en color. A esta película le sigue "Ayahuasca", un corto metraje para el Instituto de Estudios Sociológicos que trata sobre el uso de la droga alucinógena en el ejercicio de la medicina empírica de la selva.

En esta su primera producción internacional que corresponde a un acuerdo de "Simamos" con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica los actores hablan quechua y también se hace la traducción al castellano. Su exhibición será probablemente en enero próximo.

Lejos de la exhibición del film en Florencia, Saturnino Hillea, el actor, vive ignorando la proyección que ahora tiene "Runan Caycu", en su comunidad de Paucartambo.



Campesinos cuzqueños protagonistas de un film que realta hechos verídicos relacionados con las luchas reivindicatorias del indígena peruano.

C.D.R.R.: ¿Y duró cuánto tiempo? Porque estamos hablando de varios momentos...

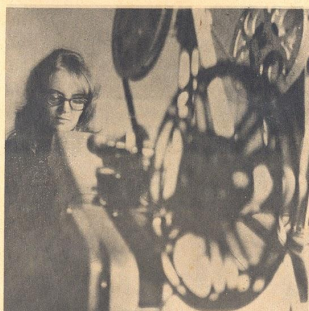
N. de I.: Duró mucho tiempo, no sé... fue un proceso muy largo.

C.D.R.R.: La película pasa la impresión de tener detrás un equipo con más personas trabajando, Nora... ¿Cuántas personas? ¿Y cómo entran Cuba e ICAIC?¹⁴

N. de I.: Éramos solamente el camarógrafo y yo, y más nadie. Bueno, el traductor que iba con nosotros para hacernos entender el quechua. Ahora, qué pasa, el SINAMOS, este señor que era Carlos Delgado, que era uno de los directores que más nos apoyaba, recién consiguió... en ese momento, el Perú renovó las relaciones diplomáticas con Cuba. O sea, habían sido rotas las relaciones y se renuevan en el gobierno de Velasco. Entonces viene el primer embajador cubano al país, a Lima, y entonces Carlos Delgado invita a este embajador cubano, le habla de la película y le propone que podría ser en coproducción con Cuba. El ICAIC trabajaba muy bien, eran conocidos. [Delgado] Habló con él y consiguieron que el ICAIC entrara en coproducción. Entonces por eso firmó con SINAMOS, por eso cuando terminamos el rodaje yo viajé a Cuba para editar, hacer todo el acabado de la película.

¹⁴ Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC). Primera institución de políticas culturales creada en la Revolución Cubana (1959 - 1991).

UNA
VIDA
DE
PELICULA



NORA de Izcue era un ama de casa al cuidado de cuatro hijos hasta que en 1967 leyó un anuncio sobre cursos de cine en la Academia de Robles Godoy. "Me matriculé —recuerda— un poco por hacer algo distinto y un poco por curiosidad; ni siquiera era muy aficionada al cine". Hace quince días, una cerrada ovación coronó su transformación en gran directora de cine.

Varias salvas de aplausos puntuaron, en el Ministerio de Trabajo, la exhibición de "Runan Caycu" ("Nosotros, la gente"), un cortometraje que antes de exhibirse en Lima había sido premiado con la Paloma de Plata, es decir, el segundo premio del Festival de Leipzig, República Democrática Alemana, especializado en documentales.

Hace muy pocos años, Nora era figura brillante en playas de moda y bailarina aficionada de marineras de salón. Nada hacía prever la directora que ha estado trabajando durante dos años el tema campesino. Su filme premiado se refiere, en efecto, a las luchas y el mundo de Saturnino Hilla Quispe, dirigente campesino del Cuzco.

Puede parecer curioso: esta limeña de clase alta, que abandonó prejuicios y rutina, ofrece en la pantalla la primera imagen cabal y persuasiva de lo que fue la tragedia, la lucha y la esperanza de los campesinos. No es el indio digno de compasión lo que presenta, sino el indio combatiente y altivo. Santos Hilla aparece en el filme como una confirmación de que la reforma agraria,

además de conquista social y económica, es afirmación del hombre.

Para realizar este filme —el cuarto de su corta carrera—, Nora de Izcue y su asistente, Lilliana Zúñez, investigaron cuatro meses en la Biblioteca Nacional. Nora vivió un año en el Cuzco, y durante un total de dos años se sumergió en archivos, conversaciones prolongadas con comuneros, fragmentos de noticieros de TV, recortes periodísticos, retazos de grabaciones sobrevivientes, testimonios de autoridades. El resultado es un testimonio vigoroso de lo que fue la lucha por la tierra en la década anterior.

Lo que aparece en las pantallas no es todo lo que ella y el camarógrafo Jorge Suárez filmaron. No sólo por la poda natural del montaje (uno preliminar se hizo en Lima; el final en La Habana, gracias al Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica). Cuando le preguntamos por qué, en un relato cinematográfico sobre las luchas campesinas de los años 60, no aparece Hugo Blanco, respondió sin vacilar: "Hugo Blanco aparecía y ha sido cortado en SINAMOS". El filme fue realizado para este organismo.

Nora no cree que el corte haya tenido un efecto devastador. "A pesar de eso, aparece el campesino luchador, capaz de decisiones, capaz de afrontar si es preciso la muerte. Como yo creo que eso es lo importante, no me molestó. Lo peor hubiera sido que la guardaran".

¿Por qué en el filme aparecen como enemigos de la reforma agraria Odría, Prado, Beltrán y Belaúnde, pero no Haya de la Torre? "Saturnino —aclara— no le dio al Apra mayor importancia. Directamente la relacionaba con los hacendados. En Cuzco había hacendados que eran apriistas".

Nora no acepta ingresar al terreno de las minucias técnicas o de los atributos personales de talento. "Cuando realicé mi tercer corto metraje, "Ayahuasca", contratada por el psiquiatra Oscar Ríos, inicié una nueva etapa en mi actividad. Aprendí a desprenderme de lo individual".

Lo principal es para ella lo ideológico. "Necesariamente —afirma— hay que llegar a lo político. Entonces uno comprende plenamente que ya no se puede hacer cine para el lucimiento del director, un cine para minorías. Lo principal es que el lazo entre el director y el público sea cada vez más directo".

Nora de Izcue, profesión: su casa, se ha transformado radicalmente en Nora de Izcue, profesión: directora de cine, lúcida y responsable.

Página de la Revista *Caretas* (1976).

Fuente: Archivo de Nora de Izcue

C.D.R.R.: Imagino que tuviste libertad de hacer *Runan Caycu* a tu manera, tanto en en rodaje allá en los Andes, como después, trabajando en medio

de otros profesionales allá en Cuba... Pero después de rodar y editar, ¿qué trayectoria sigue esa película?

N. de I.: Mira, yo tuve mucha suerte de hacerla allá, a donde fui con un traductor de quechua. La hice de una manera completamente libre. Nadie me decía qué ponía o qué no ponía. Tuve una magnífica editora, Mirita Lores, tuve a Pepín Rodríguez, un magnífico técnico de efectos especiales, que trabajaba con Santiago Álvarez, en todas sus películas. Era un genio Pepín Rodríguez. Había sido formado en Checoslovaquia. Y Pepín y Mirita, mis hermanos cubanos, trabajaron mucho en *Runan Caycu*, me ayudaron muchísimo. Entonces, cuando la terminé allá, yo, sin consultar a SINAMOS, desde Cuba, la mandé a dos festivales en Europa. La mandé a un festival que se llamaba *Festival dei Popoli*, que era en Florencia (Italia) y al *Festival de Leipzig*, de cine documental. El *Festival dei Popoli* no era competitivo, sino que ya era como un premio que te aceptaran para pasarla.

Después regresé a Lima con mi película bajo el brazo y, cuando se la mostré al SINAMOS, un general que ya ni me acuerdo de su nombre, el máximo jefe allí en SINAMOS y otros militares que estaban ahí, se pusieron indignados conmigo. No les gustó nada, nada, porque la película retrata la represión, y es curioso porque yo pensaba que aquello era algo positivo, pues tenía que ver con mostrar un cambio, pues el nuevo militar tiene una actitud diferente, más bien de apoyo. Antes era reprimir. No les importó. Dijeron: "No queremos que hagas una película sobre la represión". Me dijeron que esa película no se mostraría en ningún sitio y que se guardaba. Entonces la pasábamos sólo en sindicatos, en exhibiciones clandestinas. De repente, no sé cómo, Carlos Delgado se enteró que la película se había presentado en festivales en Europa, y me mandó llamar. Me dijo: "Mira, me he enterado... tú retírala de los festivales, no queremos que se difunda". Entonces yo dije bueno, y dejé pasar un poco el tiempo, y a los pocos días salió la noticia que venía de afuera diciendo: "Película peruana entra al *Festival dei*

Popoli en Florencia”, con letras grandes en los periódicos. Me llamaron de nuevo y me dijeron: “Mira, acá no se ha podido hacer nada, ya la difundieron, pero quítala de Leipzig”. Yo me demoré también, nuevamente, y al poco tiempo viene la noticia al Perú, “Película peruana *Runan Caycu* pasa la eliminatoria y entra en competencia”. Ahí me llamaron y yo dije: “Miren, si quitamos una película que ya está en competencia el escándalo va a ser muy grande... no hay que hacer eso, no se puede”. Entonces, a los pocos días, sale la noticia de que había ganado la Paloma de Plata. Eso hizo que la película se haga conocida a nivel internacional.

Documental Peruano en Leipzig Obtiene Trofeo Paloma de Plata

Por Alfredo Kato

El cortometraje peruano “Runan Caycu” (Nosotros los Hombres), dirigido por Nora de Izcue, obtuvo el trofeo Paloma de Plata —correspondiente al segundo premio ex aequo— conjuntamente con el film colombiano “El Oro es Triste”, en el Festival de Cine Documental de Leipzig, en la República Democrática Alemana.

“La película relata, según Nora, la vida de un anciano de ochenta años Saturnino Huilca Quispe, que es quizás el más antiguo de los luchadores sociales aún en pie. A través de la historia se muestra paralelamente los diferentes momentos políticos de nuestro país.

“Runan Caycu” muestra cómo un peón quechua emprende la lucha por las reivindicaciones sociales, llegando a constituir una fuerza de presión que estremece al país y hace sentir la imperiosa necesidad de una Ley de Reforma Agraria, que termine con el viejo sistema feudal.

La película, fotografiada por Jorge Suárez, fue filmada íntegramente en el Cuzco y el acabado de la obra se llevó a cabo en los labo-

ratorios del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC).

Fragmento de periódico sobre la película *Runan Caycu* en el Festival de Leipzig.

Fuente: Archivo de Nora de Izcue

C.D.R.R.: Cuantos detalles y peripecias por detrás del film...

N. de I.: Claro, fue así que se hizo conocida. De lo contrario estaría guardada en un cajón posiblemente.

C.D.R.R.: Después de todo ello, ¿cuándo se tornó de acceso público *Runan Caycu*? ¿Cuándo pudieron ver la película las personas?

N. de I.: Fuera del Perú, casi todo el tiempo. Después de lo de Leipzig fui invitada a México, en donde había una reunión de las cinematecas de la FIAF¹⁵ en la que realizaron una muestra del Nuevo Cine Latinoamericano, y me invitaron para que fuera con *Runan Caycu*. Allí comienza todo el movimiento de *Runan Caycu*, por decirlo así. Se integra a todo ese movimiento del Cine Latinoamericano, que tenía mucha fuerza. Después de eso me encontré con cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano y, claro, mi contacto ya había comenzado en Cuba, cuando estuve editando tres meses allá, y ya fue un primer contacto con todo este mundo revolucionario, del Nuevo Cine. Después de lo de México me invitaron a ingresar al Comité de Cineastas de América Latina. Fue un honor que me invitaran, y fue una de las cosas mejores que me sucedió en la vida, porque eso me hizo participar desde entonces hasta ahora con toda esta gente, con todo este movimiento revolucionario del Nuevo Cine Latinoamericano. Hasta ahora.

C.D.R.R.: *Runan Caycu* es el marco...

N. de I.: La que me abre las puertas.

C.D.R.R.: A estas relaciones incluso...

N. de I.: Exacto.

¹⁵ Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).

C.D.R.R.: De pertenecer al grupo de directores y directoras que hacían cine en América Latina, por decirlo así...

N. de I.: Exacto. Es lo que, de alguna manera, me lleva a integrarme a todo ese movimiento.

C.D.R.R.: Volviendo a *Runan Caycu*... Me gustaría complementar con otra pregunta: ¿Existía en la sociedad peruana prejuicios en relación a los campesinos representados en *Runan Caycu*, especialmente a la cultura de la autogestión, el sindicalismo? ¿Todo eso era entendido de forma negativa?

N. de I.: Totalmente. Totalmente. La sociedad peruana era muy cerrada y la Ley de reforma agraria fue muy atacada también. Incluso yo, desde un punto de vista personal, a mi padre le quitaron su hacienda. Y mi padre no pudo siquiera ver la película. Cuando mi madre la vió se echó a llorar. Me dijo: “Si tu padre hubiera visto esta película se muere”. Yo le dije: “Mira, mamá, acaso tú has visto cómo trataban esos hacendados del Cusco, de la Sierra, a los campesinos? Los trataban como animales. ¿Mi papá acaso trataba así a sus campesinos, a sus peones?”. “No, tu papá no”. Entonces —le digo—: “Es otra cosa... desgraciadamente le tocó la ley, pero era necesario que esa realidad cambiara”. En realidad, en la época del gobierno revolucionario [de Velasco] fue una idea que tuvo mucha acogida. Después, hablar de Velasco, de la reforma agraria y del campesino es como un tema tabú, todavía. Es un tema que todavía no es fácil. Sin embargo, hay una cosa, ese cambio que se hizo en ese momento nunca dio marcha atrás. O sea: el campesino pasó a ser dueño de sus tierras, salió de manos de los hacendados y nunca más volvió a perder sus tierras. Tiene muchos problemas pero ya se convirtió en un ser humano respetado de cierta manera. En eso no ha habido marcha atrás. Era irreversible creo yo.



Nora a los 18 años con su madre y su padre. Fuente: Archivo de Nora de Izcue

C.D.R.R.: ¿Tu forma de abordar este tema ha influido de alguna manera la opinión pública en Perú?

N. de I.: No. Bueno, hay un ejemplo muy actual, no sé si te enteraste sobre todo el problema que surgió en estos últimos dos meses con una película que se llama *Hugo Blanco, río profundo* (2018), de Malena Martínez Cabrera.¹⁶ Ha sido atacada por los ultraconservadores, han atacado la película con todo lo que han podido. Y es curioso porque para ubicar el momento de esa película y para defenderla se ha usado *Runan Caycu*. En el Facebook han comentado, por ejemplo, entre otras personas, creo que fue Andrés Cotler, que decía: “Hay que entender cómo fue el movimiento de Hugo Blanco, y para ayudar a entender cómo era ese momento vean *Runan Caycu*”, y lo cuelga como está en YouTube... “Para ubicarse cómo era el momento y cómo era el campesinado vean *Runan Caycu*”. O sea: de alguna manera han estado defendiendo la película de Hugo Blanco utilizando también la película de *Runan Caycu* para mostrar el ambiente que existía en ese momento en el campesinado.

¹⁶ Directora peruana radicada en Viena (Austria).

C.D.R.R.: Las críticas recuperaron todo el conservadurismo y la visión estereotipada sobre el campesinado, imagino. Es decir, todavía está vivo ese estigma social...

N. de I.: Todavía, en gran medida, sí... Esa película *Hugo Blanco*... la han atacado muchísimo.

C.D.R.R.: En tus películas se percibe que existía una preocupación social por los pueblos del interior del país, lo que Jorge Basadre bautizó como “Perú profundo”. Por eso pregunto: ¿cómo surgió tu interés por lo regional?

N. de I.: En realidad surgió desde muy temprano en mi carrera cinematográfica. Cuando yo todavía estaba trabajando con Armando Robles Godoy, cuando todavía teníamos la empresa, Amaru, habíamos filmado *La muralla verde* y estábamos preparando *Espejismo*, pero en esa etapa entre las dos películas a mí me escribió un doctor que se llamaba Oscar Ríos, que era de Iquitos, él era loreetano¹⁷ pero vivía en Canadá, enseñaba en una universidad canadiense. Era psiquiatra, me parece. Él me quería contratar para que yo le hiciera unas filmaciones de las sesiones de ayahuasca en la selva, en Iquitos, y yo me preocupé mucho. Primero, porque en esa época no conocía casi nada del Perú en general. Incluso, filmando *La muralla verde*, estuvimos en Tingo María y de allí no nos movimos. No entré tampoco en las costumbres de la selva, ni nada. Entonces me quedé pensando: “Por qué me llamó?”, me llamó mucho la atención por qué me contrata un doctor que ni siquiera me conoce. Después me enteré que uno de los profesores de la Academia me había recomendado. Justamente, con el mismo Jorge Suárez, este compañero que me hizo la cámara en *Runan Caycu*, lo convencí para irnos a Iquitos a filmar, y nos fuimos. Yo con mucho temor, porque me hablaban del ayahuasca, de las sesiones que eran a

¹⁷ Gentilicio del departamento de Loreto, Perú.

medianoche, y yo muerta de miedo la verdad, y cuando comencé a descubrir este mundo mágico... nunca se me hubiera ocurrido que existía... me quedé fascinada. Desde ese momento, yo regresé a Lima, terminamos *Espejismo* con Armando, pero eso del ayahuasca me quedó rondando. Además, aprendí que el Perú tenía otras realidades, que era una maravilla y había que descubrirlas, y al descubrirlas yo quería que las descubrieran también los otros. Desde ese primer momento, desde ese primer contacto con la Amazonía, es que me dediqué a irme a todas las tres regiones.¹⁸



Nora en el equipo de rodaje de la película *La Muralla Verde* (1969). Fuente: Archivo de Nora de Izcue

¹⁸ Costa, Sierra y Montaña es la división clásica de la geografía peruana hasta mediados del siglo XX, presente en el habla popular como: Costa, Sierra y Selva.

C.D.R.R.: Y para ti, por el clima social en el que estabas, imagino que era difícil cultivar la costumbre de una limeña interesada en los pueblos al interior del país, en lo regional...

N. de I.: No sólo era difícil como casi imposible, porque yo antes de entrar al cine había sido una señora de sociedad, una señora joven de la alta sociedad, que no tenía nada que hacer con el mundo regional. Ese era otro mundo. Con el andino, ni con el amazónico, menos con el afroperuano. No, mi mundo era pequeño. Ese mundo mío era muy pequeño. A mí este contacto me abrió el mundo, me dije: “Eso es lo que yo quiero”. [Desde entonces] ya había dejado atrás esa vida anterior. Allí quedó. No... si yo hubiera... al divorciarme es que se me abre a mí la posibilidad de conocer otro mundo. Si no me hubiera divorciado posiblemente hubiera seguido en ese mundo pequeño, ¿no? En mi caso personal, divorciarme hizo que ya comenzara a moverme independientemente, en el cine, eso fue lo que marcó mi vida.

Bibliografía

Bustamante, Emilio (2019). “Armando Robles Godoy y los inicios de la crítica cinematográfica moderna en el Perú” en *Cinémas d’Amérique latine*, número 27, pp. 16-25.

Bustamante, Emilio (ed.) (2020). *La batalla por el buen cine: Textos críticos, 1961-1963*. Lima: Universidad de Lima, Fondo editorial.

Carbone, Giancarlo. (2007). *El cine en el Perú: el cortometraje: 1972-1992*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Seguí, Isabel (2016). “Cine-Testimonio: Saturnino Huilca, estrella del documental revolucionario peruano” en *Revista Cine Documental*, número 13, pp. 54-87.

* Carla Daniela Rabelo Rodrigues es Profesora Adjunta en la Universidad Federal do Pampa (UNIPAMPA/Brasil). Doctora en Ciencias de la Comunicación (ECA/USP). Actualmente coordina el Proyecto de Investigación (2020-2024) “Mulheres no Cinema do Peru” (Mujeres en el Cine del Perú) en la UNIPAMPA. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1436967788276646>.
E-mail: carlarabelo@unipampa.edu.br