

UNIVERSIDAD DE LIMA

Facultad de Ciencias de la Comunicación



EL CINE CLUB CUZCO

INVESTIGACIÓN REALIZADA POR:

MONICA MANRIQUE GIL

**PARA OPTAR EL TITULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

ASESOR:

Prof. RICARDO BEDOYA

Lima, 2001

En la realización de esta Tesis para optar el Título Profesional de Licenciada en Ciencias de la Comunicación, conté con el apoyo de muchas personas que mostraron interés en dejar constancia, a través de este trabajo, de la importancia del Cine Club Cuzco en el escenario del cine nacional.

Van mis agradecimientos a Luis Figueroa, Julia Chambi, Peruska Chambi y Rolando Nishiyama por su invaluable colaboración con material escrito y fílmico; Dr. Rodolfo Zamalloa por su amable disposición e información bibliográfica; Socios del Cine Club Cuzco y activos colaboradores: Manuel Arizábal, Hugo Béjar, Juan Bravo, Raúl Marín, Lizardo Pérez, David Rozas T., Hernán Velarde y Jorge Vignati, por su paciencia y tiempo que me dedicaron a rememorar los años del Cine Club; y muy en especial a la precisa y acertada asesoría de Ricardo Bedoya quién con atento cuidado siguió (a través de mis *e-mails*) el desarrollo de esta Tesis durante mi estadía en Cuzco.

Finalmente mis mejores recuerdos a Gustavo y Raquel, mis queridos padres, por la comprensión y confianza.

ÍNDICE

PORTADA

DEDICATORIA

INTRODUCCIÓN

I. CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL DEL CUZCO EN LA DÉCADA DE 1950.

1. Una sociedad remecida
2. El inicio de un cambio
3. La conciencia regionalista y la insurgencia campesina.
4. El proceso de la reforma agraria en marcha
5. La autonomía regional
6. La conciencia regional en la universidad cuzqueña
7. Sabogal y el indigenismo pictórico
8. Una juventud cuzqueñista

II. DATOS BIOGRÁFICOS Y FILMOGRAFÍA DE LOS TRES REPRESENTANTES DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DEL CINE CLUB CUZCO.

1. Manuel Chambi López
2. Luis Figueroa Yábar
3. Eulogio Nishiyama Gonzáles
4. Algunas Reseñas Biográficas de personajes

cuzqueños de la época, miembros del Cine Club Cuzco

5. Otros colaboradores.

III. INICIOS Y DESARROLLO DE LA INSTITUCIÓN.

1. Sobre la formación

1.1. El consumo del cine en el Cuzco

1.2. La convocatoria de Chambi

2. Cineclubismo y la actividad institucional

2.1. Sobre las exhibiciones

2.2. Una iniciativa de la bohemia

2.3. El nombramiento del segundo Concejo Directivo

2.4. Una institución desorganizada

2.5. La última reunión y disolución de la organización

3. Lista de socios del Cine Club Cuzco

IV. LA OBRA CINEMATOGRAFICA.

1. Producción documental

1.1. Las películas de gesta

1.2. Los años de intensa producción documental

1.3. El reconocimiento internacional

1.4. El último periodo, las producciones individuales

2. Producción de largometrajes: Kukuli y Jarawi.

2.1. Kukuli.

2.1.1. Producción

2.1.2. Realización

2.1.3. Posproducción

2.1.4. Estreno

2.1.5. Kukuli en el extranjero

2.1.6. La leyenda y el documental

2.2. Jarawi

2.2.1. Una historia de amor con mayor
complejidad

2.2.2. Dificultades que afrontó

V. ANÁLISIS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

1. Temática Indigenista

1.1. Culto telúrico

1.2. El folclor como punto de partida

1.3. La reivindicación del indígena

1.4. Un cine sin pretensiones políticas

2. Tratamiento y puesta en escena

2.1. El cuidado e importancia de la imagen

2.2. La inmediatez documental

2.3. La narración defectuosa

VI. IMPORTANCIA Y TRASCENDENCIA DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DEL CINE CLUB CUZCO

1. Comienzos de la obra filmica peruana

2. Los primeros personajes andinos

3. El cine de Santana y Amauta Films
4. Producción Provinciana
5. Producciones extranjeras en el Cuzco
6. Cine Club Cuzco y debacle del cine nacional
7. El cine campesino
8. El cine y los conceptos político – sociales
9. Punto de vista analítico social
10. Otras cintas

CONCLUSIONES

ANEXO

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El Cine Club Cuzco ha sido y es para la Historia del Cine Peruano un alentador hito. Nunca antes y pocas veces después, realizaciones de cortometrajes y largometrajes hechos en provincias y por provincianos, alcanzaron a ser trascendentales en el ámbito cinematográfico nacional e internacional.

Es por esto, que resulta necesario conocer en forma más amplia y detallada, a diferencia de otros documentos que han tratado el tema del Cine Club Cuzco en forma sintética, aspectos de la creación y desarrollo de esta institución.

En esta investigación se tratan temas respecto al contexto social, político y cultural en el que surge el Cine Club Cuzco, su creación, su vida institucional, su producción filmográfica, el análisis formal y expresivo de la obra cinematográfica, el significado de la misma dentro de la Historia del Cine

Peruano. Pero, más que una presentación de datos y reflexiones críticas de la obra cinematográfica, esta investigación se propone, de manera personal, no solo motivar el conocimiento de tan importante agrupación, sino reflexionar sobre la situación actual del Cine Peruano en las provincias.

La escasa o nula (en la mayoría de casos) creación de cine en el interior del país es una realidad que urge sea revertida. Llama la atención la decidida de unos provocada por la falta de apoyo de otros. Una agrupación como el Cine Club Cuzco que surgió como producto del ánimo juvenil y ambiciones artísticas, ha quedado como único referente de una iniciativa tal en las provincias peruanas.

I. CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL DEL CUZCO EN LA DECADA DE 1950.

El conjunto de cambios y acontecimientos que en el Cuzco se producen a mediados de la década de 1940 a 1960 y descritos en el capítulo, tienen el propósito de explicar las circunstancias que dieron origen a la creación o aparición de agrupaciones artísticas como fue el Cine Club Cuzco. Es necesario entender el contexto social y político que determinaron, en cierta forma, el fin de una agrupación como esta que encauza su obra a la exaltación regional, del indígena y del folclor.

1. Una sociedad remecida.

El Cuzco de la década de 1950, aparece históricamente como un Cuzco totalmente remecido, tanto a consecuencia de un terremoto (21 de mayo de 1950) que resquebrajó las estructuras físicas de la mayor parte de la "ciudad museo" como por el proceso de reorganización social por el que atravesaba.

Sucedo que en este terremoto, al destruirse la mayoría de las casonas coloniales, quedó desamparada parte de la población, que vivía hacinada en medianas viviendas, gracias al Estado.

“El informe Kubler¹ de la UNESCO cuantifica la magnitud de la catástrofe: 3,000 casas destruidas – solo 1,200 quedaron en condiciones de ser habitadas. Treinta a cuarenta mil personas sin hogar, daños por valor de 500'000,000 de soles de la época...”. (1971: p. 179)²

Con la ayuda del Ejército Peruano estas 40 mil ó 50 mil personas fueron acomodados en grandes carpas ubicadas en las plazas y parques de la ciudad cuzqueña. Mientras tanto el país entero tributaba para reconstruir la ciudad destruida, mediante una ley que estableció un mayor impuesto del 20% al tabaco consumido en el país, destinando los fondos por completo a dicha causa.

Igual suerte catastrófica sufrieron algunas de las casonas de la clase terrateniente cuzqueña, con la diferencia de que estas familias se refugiaron en sus haciendas situadas a pocas horas de la ciudad.

Para los particulares se dispuso una ley, a través de la cual se les otorgaban préstamos con plazos de 20 y 30 años y con una tasa de interés máxima del 3%. Al amparo de esta ley, la 11551, los propietarios iniciaron la

¹ La UNESCO colaboró con la llegada de la Misión Kubler, integrada por el historiador de arte y antropólogo George Kubler, Director del Departamento de Arte de La Universidad de Yale y el restaurador mexicano Luis Mac Gregor Cevallos.

² José Tamayo Herrera. *Historia Social del Cuzco Republicano*, Primera Edición, Cuzco, 1978, p. 179.

reconstrucción de sus inmuebles. Se calcula que en 20 años se construyeron más de 341 edificios, concediéndose créditos por un total de 153 millones de soles.³

El beneficio real de los préstamos urbanos, que beneficiaron con un interés inverosímil, es que capitaliza a un parte de la población. Muchos se hicieron de nuevas propiedades y edificios con fines de renta. Se acentuaron aún más las clases sociales, haciéndose los ricos aún más ricos.

Los más pobres o 'indios', como se los identifica, sin oficio o instrucción, se vieron seriamente afectados. En cambio, aquellos pequeños comerciantes, maestros, artesanos, los denominados como 'mestizos emergentes'⁴ y que vivían aglutinados en el centro de la ciudad, ascendieron socialmente cuando logran acceder a la posibilidad de una vivienda propia en barrios residenciales y modernos. Los pertenecientes a la alta sociedad cuzqueña, de apellidos extranjeros, dedicados a las actividades comerciales, industriales, funcionarios públicos y emparentados con las grandes familias de hacendados y gamonales, aprovecharon también la oportunidad y facilidades para reconstruir o remodelar sus casonas, construir edificios y muchos adecuaron sus viviendas para hoteles.

³ Ibid.

⁴ Dentro de este grupo social, existían los denominados como 'la mozada', se refiere a aquella gente adinerada, pero no aceptada por la clase alta dominante. Eran en su mayoría comerciantes de ganado, comerciantes minoristas sea del mercado, picanterías, artesanos.

“El cambio social más importante fue la aparición de una clase media urbana, de profesionales, pequeños comerciantes, maestros y burócratas, que mejoraron su nivel de vida, accediendo a viviendas modernas en las unidades vecinales de Mariscal Gamarra, Zarumilla, Santiago, Zaguán del Cielo, construidas por el fondo de Salud y Bienestar Social.”. (1978: p. 206)⁵

2. El inicio de un cambio.

Se trataba de una reforma que estaba modernizando la ciudad, a través de inyecciones financieras por parte del Estado y un cambio en el contexto socio cultural cuzqueño. La reconstrucción y construcción de la ciudad demandó mano de obra, por lo que muchos campesinos se vieron atraídos y se movilizaron masivamente hacia el Cuzco, sin contar la migración de provincias y de otros departamentos. El progreso estaba en la mira de la población, sobre todo de aquella que era considerada como atrasada hasta entonces, por la falta de recursos, y junto con este, maduraba un espíritu regionalista que aspiraba a la autonomía.

“ (...) después de 1950 la ciudad cambiará no solo en su infraestructura, al iniciarse su crecimiento estructural, con la aparición de barriadas populares ocupando en altas cotas las faldas de los cerros, por presentar precariedad y aglutinar agente pobre será estigmatizada como espacio de ‘cholos’ por concentrarse ‘gente emigrante’, en cambio en las partes planas aparecen también nuevos barrios, con ‘gente emergente’, al que contribuyó la educación que desde 1958 había logrado constituirse como un medio de ‘movilidad social’ y de acuerdo también a las expectativas del desarrollo capitalista y de Lima centralista que dinamizaron las rígidas estructuras sociales de los regímenes señoriales imperantes en el interior serrano urbano (...)”. (1991: p. 21)⁶

⁵ Op. cit., p. 206.

⁶ Rossano Calvo. *Cuzco, Sociedad y Cultura (Siglos XIX – XX)*, Primera Edición, Cuzco, 1991, p. 21.

Así comienza un proceso de demolición y reconstrucción de la ciudad entera, incluidas casonas antiguas, templos, palacios, con el apoyo inmediato del gobierno del General Odría y organismos extranjeros, producto de la unión y el celo de los parlamentarios cuzqueños de entonces.

Es importante conocer el caso de muchos cuzqueños que se adelantaron en este proceso, utilizando sus propios conocimientos, como prueba de un poderoso legado ancestral. Las manos de muchos campesinos y obreros supieron darle el tratamiento adecuado a la piedra cuzqueña, motivo de admiración de muchos técnicos expertos; del mismo modo renació el arte de la talla y la pintura, con técnicas que ya no se sabían o que habían sido olvidadas. De esta forma surge de nuevo el arte popular en la mano maestra del pueblo humilde del Cuzco y de los campesinos de los alrededores.

Sin embargo, por el error de muchos proyectistas, quienes encontraban las salidas fáciles, se empezó a cometer una serie de atropellos que desfiguraban y atentaban contra el estilo de la ciudad, el concreto suplantó al adobe y plantas modernas, al centro de la ciudad, se insertaron como invasores de una cultura.

Era tal el ánimo reformista que por desmedido e ignorante se tuvo que intervenir para detener la cantidad de demoliciones innecesarias que se hicieron. Un personaje que cumplió un rol importante en esta labor de defensa,

fue el cuzqueño Luis E. Valcárcel⁷, quien desde Lima impidió una destrucción mayor de la ciudad colonial que la causada por el mismo terremoto.

El estímulo del choque despertó en la gente la latente energía del cambio urbano y social.

3. La conciencia regionalista y la insurgencia campesina.

De modo paralelo, más no ajeno a esta reforma, otro proceso remecía a la ciudad: el que ocurría acerca del problema del campesino y su relación con la tierra.

“... (a) mediados de la década del 40, una eclosión espiritual sacude al Cuzco, algo que podríamos llamar un ‘neo indigenismo práctico’; que motivado en parte por la prédica indigenista de la década del 20, ansiaba concretarse en resultados materiales y tangibles. Muestras de ese movimiento fueron la actividad del Grupo Renovador Alkamari y particularmente la creación del día del Cuzco.” (1978: p. 187)⁸

⁷ Luis E. Valcárcel (Ilo 1891 – Lima 1987). Escritor, profesor, periodista. A los 8 meses de nacido, Valcárcel es trasladado a la ciudad del Cuzco. Procedente de una familia de comerciantes, Valcárcel ingresa a la Universidad cuzqueña en 1908, un año más tarde estalla la revolución universitaria, donde él es también protagonista. Desempeña una función decisiva en este movimiento como Secretario de la Asociación Universitaria del Cuzco. Funda la Revista Universitaria e introduce la práctica de los métodos estadísticos en el estudio de las ciencias sociales. Colaborador de muchos diarios peruanos y de América Latina, Valcárcel fue sin duda el periodista más activo de la década del 20. En 1930 se traslada a Lima para enseñar en la Universidad de San Marcos ahí funda el Instituto Etnológico. En 1945 llegó a Ministro de Educación en el gobierno del Presidente José Luis Bustamante y Rivero. Fue representante del Perú ante la UNESCO y la OEA, conferenciante en diversas universidades del mundo, pero sobre todo, introductor de la etnología como ciencia auxiliar de la historia y luego creador de la etnohistoria. Dentro de la vasta producción bibliográfica de Luis E. Valcárcel: *Historia de la Cultura Antigua del Perú*, 1948; *Ruta Cultural del Perú*, 1945; *Tempestad en los Andes*, s/f; *Mirador Indio*, 1937; *Etnohistoria del Perú Antiguo*, *Historia del Perú (Inkas)*, 1964; *Narraciones y Leyendas Inkas*. *Antología de Cronistas y Autores Modernos*, 1985; *Memorias*, 1981; y otros.

Estos actos fueron algunos símbolos de una conciencia, producto de una labor de prédica indigenista que se desarrollaba desde hacía treinta años en las conciencias cuzqueñas, adormecidas quizá por las constantes represiones gobiernistas de las que fueron víctimas los diversos grupos insurgentes portadores de una ideología progresista, pero latentes por haber sido ya sembradas.

Algunos fenómenos regionales aclaran el panorama.

“En 1932 se abate sobre La Convención y Lares la última gran epidemia despobladora: el paludismo que durante más de diez años detiene el desarrollo social y demográfico de la zona subtropical. Después de la Segunda Guerra Mundial, el DDT, mágico insecticida... que había probado su eficacia en los escenarios bélicos de Las Salomón y Nueva Guinea, es introducido en los valles subtropicales y su presencia significa una verdadera revolución demográfica: migración desde las zonas altas, poblamiento de las laderas y las zonas marginales de las haciendas por una muchedumbre de campesinos hambrientos de tierra.” (1978: p. 186)⁹

Este proceso de migración entre 1945 y 1950 estaba ya en auge.

Posteriormente la presencia de Hugo Blanco (1956) en Cuzco es determinante. Blanco, un agitador proveniente de la urbe, encuentra en el valle de La Convención el campo de acción ideal para promover una revolución campesina agrupada en sindicatos que ya se encontraban enardecidos y furiosos por su situación de trabajadores serviles ante un sistema feudal.

⁸ José Tamayo Herrera. *Historia Social del Cuzco Republicano*, Primera Edición, Cuzco, 1978, p. 187.

Este malestar social, iniciado con anterioridad, entre hacendados, arrendires y allegados, tiene su primera manifestación violenta con el asesinato del hacendado Alberto Duque en la hacienda de San Pedro, en 1956, año en que la izquierda cuzqueña posee una relativa libertad en el periodo del presidente Prado después de una violenta represión en los años finales del gobierno de Odría.

Este tipo de noticias que llegan a la ciudad tiene repercusión directa en los sindicatos de obreros y trabajadores. "La toma del Cuzco por las clases obreras y populares el 10 de abril de 1958, le da conciencia de su fuerza y atemoriza al mismo tiempo a los representantes locales del régimen". (1978: p. 210)¹⁰

4. El proceso de la reforma agraria en marcha.

Ya en 1962, la reforma agraria emprendía su largo proceso en el departamento del Cuzco. Los campesinos del Valle de La Convención, reunidos en comités, defendían la vía de la toma forzosa de las tierras, a lo que un grupo de técnicos agrónomos enviados por el gobierno, apenas instalado el gobierno de Pérez Godoy, refutaba como vía y apelaban a la legalización del proceso. La reforma desde arriba o la revolución desde abajo, constituiría desde entonces el campo de discusión de ideas a lo largo de todos los años que

¹⁰ Op. cit., p. 186.

le siguieron a esta lucha. Con la promulgación de tres leyes, hasta la última decretada en 1969 por el gobierno del General Velasco Alvarado, en la que se terminó de expropiar todos los predios, sino en su totalidad, al menos los más importantes y rentables, el gobierno fue ganando la disyuntiva, decisiva en la historia que le sigue. El gobierno, a través de sus cooperativas e instituciones de desarrollo de los campos, administró los mismos a través de sus funcionarios. Mientras duraba el lento proceso de adjudicación de tierras, muchas veces estos funcionarios del gobierno eran echados como el peor de los hacendados incompetentes para la producción. Por otra parte los campesinos que no se encontraban preparados para la tarea de capitales, de la noche a la mañana tuvieron que enfrentarse ante un mercado que le exigía una producción empresarial. Difícil e imposible fue la tarea de muchos de estos, pero eso ya es parte de otra historia.

Así transcurren, especialmente entre los años 50 y 60, una serie de acontecimientos, entre la ciudad y el campo, que sacuden a la sociedad cuzqueña. Por un lado, el proyecto de la cimentación de una nueva ciudad con el consecuente surgimiento de una clase media capitalista y, por otro, el levantamiento de los sindicatos de campesinos y su influencia en la clase media y popular cuzqueña, cada vez más impacientes por la reforma que en esos años llega a concretarse.

¹⁰ Op. cit., p. 210.

5. La autonomía regional.

En la década del 60 se cumple para los cuzqueños algunos objetivos de autonomía regional, administrativa y financiera. Se llega a tener por primera vez en su historia una Corporación para el Desarrollo y Fomento (CFRYF) y dos Bancos: el Banco de los Andes y 'La Mutual Cuzco', instituciones formadas por cuzqueños. Además que entre 1963 y 69 se retornó a la elección popular para las Municipalidades después de más de 50 años.

“No cabe duda que los gobiernos municipales elegidos por el pueblo, consiguieron robustecer la identidad cultural de la ciudad, dándoles nueva importancia a los valores locales de origen popular. Permitieron captar la significación de 'lo cuzqueño' como valor permanente de la peruanidad”. (1978: p. 245)¹¹

El regionalismo y el anhelo de autonomía formaron parte de los sentimientos y retórica de los cuzqueños desde años atrás. En la década de los 20, un primer movimiento reconocido como indigenista se compromete en una labor artística y política para con el problema del campesino y de clases en el Perú; problema que según José Carlos Mariátegui, uno de los mayores exponentes del indigenismo en el Perú, estaba directamente relacionado con el de la tierra.

Desde entonces sindicatos, grupos políticos, federaciones, asociaciones culturales, se alzan en protestas, huelgas y revueltas. Se suceden los manifiestos, conferencias y actos violentos para expresarse e intentar abolir el sistema feudal en el Perú, concebido como una tara para el progreso del país. Para lograr la consecuente reivindicación social y económica del campesino, del indígena peruano.

Es importante señalar un aspecto permanente del sentir cuzqueño, la rivalidad hacia todo lo que signifique Lima y sus pobladores. Los 'cuzqueñistas'¹² radicales, que ven en el poblador limeño al extraño invasor y prepotente, imagen heredada por el lastre de los colonizadores. Personajes ajenos al medio andino, lugar que otrora fuere habitado por una gran civilización y que ahora, a cientos de años, desde su sometimiento, la ciudad fundada por Pizarro, todavía continúe en el afán abusivo y con actitud de desprecio hacia los descendientes incas.

El indigenismo es señalado como una reacción contra el menosprecio criollo hacia el indígena o habitante serrano, con características físicas de la raza inca. Para el Antropólogo Rosano Calvo es esa actitud la que generaría

¹¹Op. cit., p. 245.

¹²"Cuzqueñistas", término acuñado por José Ángel Escalante, en 1923, quien usó esta palabra para la exaltación de lo local y de los valores políticos cuzqueños, en el momento en que el apetito político de los limeños, pretendía, repartirse las senadurías y diputaciones del Cuzco, mediante el método de las 'ubicaciones' desde la capital, excluyendo sistemáticamente de las representaciones parlamentarias 'a los cholos serranos'. (Tamayo, Historia General del Qosqo, 1995) El "cuzqueñismo" es un concepto o

en muchos cuzqueños, no todos mestizos, sino también pertenecientes a los 'blancos', el sentimiento de solidaridad para con los valorados a menos.

Este argumento forma parte de ese sentir extremo y que es mejor descrito por el notable periodista Federico More en el siguiente artículo, una muestra polémica de expresar las pasiones, llevadas al límite en muchos casos.

“Ningún orden de la vida peruana escapa a la división. En el Perú o se es colonial, es decir limeño o se es incaico, es decir, serrano. No siendo posible la desaparición de los Andes, ni el trastrueque de la latitud, aún no se ha conseguido fundir los dos tipos. No se trata sólo de una escisión originada por rencores políticos o por divergencias o injusticias económicas. Trátase de dos razas, de dos tradiciones, de dos culturas, de dos actitudes históricas. Un grupo – la sierra – descende de una raza homogénea y de rango imperial, que si bien fue enyugada un día – suerte común de las teocracias – conserva su espíritu peculiar. Otro grupo – la costa – descende gentes que si bien son vástagos de conquistadores al fin contentáronse viviendo esclavas, enorgullecidas de poblar una colonia. La sierra sojuzgada lucha, sin término, por su vieja libertad. La costa afanosa por volver al mundo colonial, ama la esclavitud y goza cuando pelagra su independencia. Ambas razas esbozan la vuelta al pasado por caminos opuestos y con esto señalan su inmenso distanciamiento socio-psicológico. Acaso algún día se encuentren en un punto y ese punto sea el porvenir”.¹³

6. La conciencia regional en la universidad cuzqueña.

El proceso de la reforma universitaria se inicia en la San Antonio Abad en 1910, con un primer periodo que dura hasta 1940 el “predominio de la conciencia regional” denominado así por el historiador José Tamayo Herrera

emoción, usado mucho para calificar favorablemente, a las personas o instituciones, o descalificarlas en caso de que no coincidan, con la afirmación delo cuzqueño.

y un segundo periodo entre 1945 a 1976 que es el de la lucha por el cogobierno y la modernización de la universidad.

En las décadas de los años 40 y 50 del siglo que antecede, un grupo de profesores universitarios cuzqueños y ayacuchanos, incursionan en los estudios de las Ciencias histórico – sociales y en la literatura, llevados por motivaciones de identidad cultural. Su labor es netamente académica y surgen en reacción al atraso intelectual de la época. Sus trabajos de especialización en temas de Antropología, Folklore, Sociología, Filosofía, suscriben sus aportes, como es el caso de Morote Best, Navarro del Aguila, Astete Abrill, Oscar Núñez del Prado, Demetrio Roca Wallparimachi, etc.; en Literatura: Manuel E. Cuadros, Ostende Ardiles, Edmundo Delgado Vivanco, Andrés Alencastre; en periodismo: Julio G. Gutiérrez, Emilio Mendizábal, Edgardo Díaz Pezo y libros sobre diversos temas de sus quehaceres académicos o jurídicos: César Vargas, Carlos Kalafatovich, Alcides F. Estrada. Todos ellos con el común denominador de la preocupación sobre el presente y el futuro andino, basándose sobre una reflexión a cerca de las raíces de este pueblo. Pretendiendo resaltar los valores de esta comunidad, para elevar su representatividad nacional y librarse del liderazgo criollo de la ciudad de Lima, la capital.

¹³ Federico More. *El Comercio*, 23 abril de 1956.

La labor de estos profesores de la San Antonio Abad, por rescatar la identidad y presencia del Cuzco a través de sus investigaciones antropológicas, folklóricas, filosóficas, literarias, artísticas, habría sido iniciada por la Generación del Centenario, "Escuela cuzqueña" o generación de 1909 – Luis E. Varcárcel, Humberto Luna, Félix Cosío, José Uriel García, Rafael Aguilar, Luis Velazco Aragón, Francisco Tamayo Pacheco, Miguel B. Corazao y otros.

Este grupo denominado como la "Escuela "cuzqueña", se inscribe dentro del primer periodo de la revolución universitaria, descrito por Tamayo, como el del predominio de la conciencia regional.

"El sustento humano de este cambio intelectual, ideológico y académico fue la presencia de una nueva y autentica generación, en el sentido de Ortega, contemporánea y coetánea, en sus inquietudes y sus vigencias y que irrumpió en una conciencia común sobre la necesidad de una nueva actitud en el trabajo científico y universitario. Una generación apasionada por su circunstancia y con una conciencia vuelta sobre la propia realidad regional: El Qosqo". (1992: p. 747)¹⁴

Posteriormente, se suscita nuevamente en los ambientes académicos la urgencia de profundizar estos temas con un rigor científico y en conciencia de

¹⁴ José Tamayo Herrera. *Historia General del Cuzco*, tomo 3, Cuzco, 1992, p. 747.

creación literaria, mayores, según Angel Avendaño¹⁵, que en lo producido por la generación de 1909.

“Acaso estimulados por el triunfo de las democracias sobre el fascismo, el ascenso de masas, la eclosión de las ciencias histórico-sociales, las añagazas del centralismo perulero, las promociones de intelectuales qosqorunas del cuarenta sentaron las bases de lo que después serían los estudios andinos, el rescate de su mitología, la reconstrucción de los hechos folklóricos, la búsqueda de una pachosofía andina, todo, con una pasión e información científicas nunca antes vista en el Qosqo.” (1993: p. 450)¹⁶

Época además que en la Universidad San Antonio Abad, producto de sus revoluciones internas, se da acceso a los hijos de obreros, comerciantes, campesinos ricos e informales, se abre las puertas al pueblo, se populariza.

“... Rotos los cercos estructurales de la sociedad oligárquica urbana rural, en lo económico social, los valores homogenizantes del desarrollo del capitalismo, la democratización de la sociedad, la harán intrascendente a esta institución vieja, comienza también la masificación del prestigio de otros sectores incluso con relación indígena, siendo la Universidad uno de estos centros que lo ha viabilizado, sea a través del estudiantado, Docencia y desde esta institución a la sociedad. ...”. (1991: p. 22)¹⁷

¹⁵ Ángel Avendaño (Cuzco 1935). Escritor, Doctorado en Letras y Ciencias Humanas en la Universidad San Antonio Abad, ejerce el periodismo en Lima. Sus actividades militantes izquierdistas, hicieron de que Avendaño fuera puesto preso en varias ocasiones. Sus obras escritas son un testimonio valioso de la literatura, pintura y personajes de la ciudad del Cuzco del siglo XX. *Cuzco, Crónica de una Pasión*, 1980, *Qosqo: Piedra y Agua*, 1993; *Pintura Contemporánea en el Cuzco*, 1987; *Historia de la Literatura del Qosqo*, 1995; y en novelas: *Los Mitos Descalzos*, 1990; *Abisa a los compañeros*, *Pronto*, 1976; *Historias en mesa pelada*, 1982 y el *Diccionario Enciclopédico del Qosqo*, 1997.

¹⁶ Ángel Avendaño. *Historia de la Literatura en el Qosqo*, Municipalidad del Qosqo, Cuzco, 1993, p. 450.

¹⁷ Rossano Calvo. *Cuzco, Sociedad y Cultura (Siglos XIX – XX)*, Primera Edición, Cuzco, 1991, p. 22.

También en las décadas del 40 y 50 se editan en el Cuzco revistas como *Tradicción, Waman Puma, Revista del Instituto Americano de Arte, Revista Del Archivo Histórico, Cuadernos de literatura y arte, Idea*, etc. Este esfuerzo literario convierte al Cuzco en un centro orientador e irradiador de la cultura andina.

7. Sabogal y el indigenismo pictórico.

Es necesario mencionar la llegada al Cuzco en 1917 de José Sabogal, un pintor y grabador cajabambino (1888 – 1956), quien da inicio y desarrolla la temática indigenista en la plástica peruana. Como “Escuela cuzqueña de la Pintura Colonial”¹⁸ se denomina a aquel grupo de pintores que él inspira en la ciudad del Cuzco, a principios del siglo pasado.

“... Su importancia rebasa en mucho lo regional para proyectarse a todo lo andino y nacional. Se es formalista, vernacular, abstracto, pop-art, purista, localista o universal, en la medida de la adhesión o la oposición a los significantes de lo andino. Grande y difícil tarea que tiene su patria en los relámpagos insepultos de la qosqorunidad, en las vigiliyas y en los sueños de los pintores como Juan Bravo Vizcarra, Frank Oroz, Justo Béjar, Manuel Gibaja, Jesús Venero, Walter Barrientos, Milton Montúfar, que continúan inventando las eternidades transparentes de la realidad qosqoruna ...”. (1993: p. 299)¹⁹

¹⁸ “Escuela de Pintura Colonial cuzqueña”, denominada así por Felipe Cossío del Pomar, (1888 – 1981), quien habiendo nacido en Piura, llega al Cuzco en 1920 para realizar su tesis doctoral sobre la llamada Escuela cuzqueña, en 1922. Posteriormente en París publica un libro titulado también como “Pintura Colonial (Escuela cuzqueña)”, dando a conocer al mundo sobre esta.

¹⁹ Ángel Avendaño. *Historia de la Literatura en el Qosqo*, Municipalidad del Qosqo, Cuzco, 1993, p. 299.

En la década del 50, alumnos, hasta hoy en día destacados, de la Escuela de Bellas Artes Diego Quispe Tito, reincorporan en su temática lo indigenista, de la forma como los había tratado Sabogal, con esa traducción fidedigna, con una mirada desde y hacia adentro para no caer en el pintoresquismo y en el simple retrato referencial.

8. Una juventud cuzqueñista.

Como en casi todos los grandes cambios, la década de los 50's, en la sociedad cuzqueña, con sus ideas progresistas, regionalistas y de reivindicación incentivó en su juventud el ánimo de amor al terruño, despertando así su fuerza creadora.

Este ánimo pujante, este 'cusqueñismo' que recobra fuerzas, es exaltado en su mayor parte por los integrantes de esta clase media, que surge en medio de los cambios físicos de la ciudad y que lleva por propósito el cambio social y político en la región del Cuzco.

El producto se tradujo en jóvenes universitarios conviviendo en comunidades campesinas y gestando la revolución, jóvenes activos en la política universitaria de transformación y jóvenes artistas portadores de una ideología.

Es a este último grupo que pertenecen un conjunto de jóvenes, consecuentes con su época, que después de su convivencia con la fotografía y la pintura dirigen la mirada sensible a un terreno artístico nunca antes experimentado en esta ciudad por los cuzqueños: el cine.

Un cine de carácter documental, que registra al campesino, sobre todo cuzqueño, en relación con el medio ambiente, con su religión; el campesino y sus costumbres.

II. DATOS BIOGRÁFICOS Y FILMOGRAFÍA DE LOS TRES REPRESENTANTES DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DEL CINE CLUB CUZCO.

1. Manuel Chambi López.

Nace en el Cuzco el 2 de enero de 1924, hijo del reconocido fotógrafo Martín Chambi y de Manuela Judith López Viza, realiza sus estudios primarios en el colegio Ciencias del Cuzco y los secundarios en el colegio Salesianos de la misma ciudad, Hasta esta etapa de su vida, Manuel nunca se había interesado ni por el trabajo fotográfico de su padre ni por el arte, posteriormente, cuando viaja a la ciudad de Buenos Aires (Argentina) para realizar sus estudios superiores de arquitectura; es en esta ciudad que Manuel Chambi asume un interés serio por el arte cinematográfico. Desde 1952, por la influencia de algunos profesores artistas e intelectuales, asiste al cine club Gente de Cine, sólido cine club que después se convertiría en la Cinemateca Argentina, es aquí donde este cineasta toma conciencia del valor social que

posee el arte. En 1953, año en el que culmina sus estudios, regresa al Cuzco y ejerce su profesión. En 1955 inicia su quehacer cinematográfico filmando escenas del tradicional Corpus Christi, *Corpus del Cuzco* (1955), y meses más tarde funda junto a otros cuzqueños, entre amigos, artistas y aficionados, el Cine Club Cuzco. Como fundador y primer presidente de esta institución, se propone dar impulso a la creación de un cine reflexivo y de difusión cultural, promoviendo la crítica en debates, conferencias y artículos dentro del arte fílmico, aunque también se apoyaron algunos eventos referidos a la pintura en apoyo a la obra de algunos integrantes del cine club.

En 1957 es nombrado catedrático en la Facultad de Ingeniería Civil (aún no existía la Facultad de Arquitectura) en la Universidad del Cuzco, San Antonio Abad. Al año siguiente, 1958, es elegido como el primer Decano del Colegio de Arquitectos del Cuzco, a la vez que trabaja como Concejal de obras públicas en el Municipio del Cuzco, participando en la reconstrucción de la ciudad después del terremoto de 1950.

Durante la actividad del Cine Club Cuzco, Manuel Chambi realizó la mayor parte de su obra fílmica, además su trabajo de esta etapa fue muy reconocido nacional e internacionalmente, haciéndose acreedor a premios como:

- En 1958 en el III Festival de Cine Documental SODRE-Montevideo, Uruguay, *Corpus del Cuzco, Toros y cóndor* y *Lucero de nieve* obtienen Mención Honrosa en la categoría Etnológica Folklorica.
- Participa en el cuarto Festival de Cine de Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica donde le conceden el Premio Estímulo
- En 1960 en el Festival de Cine de Santa Margarita en Génova, Italia (I Reseña del Cine Latinoamericano), *Lucero de nieve* obtiene el Primer Premio al Documental.
- En 1965 en el Primer Festival de Cine Peruano, organizado por la Casa de la Cultura, *Estampas del carnaval de Kanas* recibe el Primer Prêmio, Q'onopa de Oro.

Es preciso indicar que el reconocimiento a nivel internacional y la denominación de "Escuela del Cuzco", dada por el historiador francés Georges Sadoul en 1964, se produce en referencia al film *Kukuli* y a los documentales dirigidos por Manuel Chambi, como *Carnaval de Kanas* (1956) y *Lucero de Nieve* (1958) exhibidas en el Festival de Cine de Karlovy Vari en Checoslovaquia (1960), ahí Sadoul ya había tomado conocimiento de la existencia de la producción cinematográfica de los cuzqueños del Cine Club Cuzco, antes de su bien recordada alusión a este cine en 1964 como el de una Escuela, a lo que Manuel Chambi refiere:

docente, años ma
“(...) cabe destacar que el calificativo de Escuela del Cuzco fue expresado por Georges Sadoul, viejo crítico e historiador francés del cine, ya desaparecido; en una época (los años 60) por sus mismas limitaciones ideológicas y tal vez por no conocer mucho de la realidad peruana, pensó que se había dado una Escuela en el Cuzco. Debemos aclarar que se considera Escuela en Arte, a todo un proceso de principio a fin y que tiene tal importancia en la vida de una región o de un país que se institucionaliza y dada su fuerza trasciende e influye en otras regiones o en otros países. Sadoul debemos admitir, estuvo muy impresionado por nuestros documentales y Kukuli, y en parte debido a su pintoresquismo, aunque descubrió el fondo de lo que se quería expresar en las imágenes, es decir el profundo sentido humano-místico el asunto y algún intento de expresión social; fue eso lo que lo movió a considerar como una Escuela al movimiento cinematográfico cuzqueño que por entonces no cumplió sino una etapa, esto es, la inicial. Así pues el uso del calificativo es inapropiado.”²⁰

Otros festivales a los que asiste como invitado y llevando al conocimiento del mundo su obra fílmica son: el X Festival de Berlín (1960), I Festival de Cine Latinoamericano en Mérida, Venezuela (1968), y es invitado a exhibir sus películas en lugares como la URSS (1960), China (1960)-(1964).

Después de haber sido becado en 1964 por el Centro Experimental de Cine de Roma (Italia), para realizar estudios en esta institución, oportunidad que obtuvo al conocer a su director en el Festival de Cine Santa Margarita en Génova (1960); regresa al Perú para trabajar en la Universidad de Ingeniería en Lima (1967) como profesor de cine. Después en la Universidad de Lima funda el Programa de Cine y Televisión (1969), donde se desempeña como

²⁰ Entrevista a Manuel Chambí, *Cinematógrafo* N° 2, Lima, 1974, pp. 3-4.

docente, años más tarde (1983) amplía su docencia a cursos de fotografía tanto en la Universidad de Ingeniería como en la de Lima.

Es en su experiencia como docente que en 1968 Chambi realiza el documental *Realidad I* con la participación de sus alumnos de la Universidad de Lima. Este cortometraje trataba la realidad de un niño lustrabotas que habita en una barriada de la ciudad. Este compite en el II Festival de Cine Peruano, ganando el segundo lugar después del mediodmetraje *Semilla* de Pablo Guevara.

En 1971 filma su primer y único largometraje argumental "El abigeo", que muestra en su trama a un abigeo que habita la puna y la llanura del paisaje "cunti" y su hermano sindicalista, ambos personajes son vivos exponentes de la realidad conflictiva en el campo de la década de los años sesenta. Esta filmación fue financiada por el grupo que participa en su realización; de igual manera, el aporte creativo de grupo fue la modalidad, empleada entre jóvenes universitarios y otros amantes del cine y sin previa praxis. El rodaje se hace en las punas de Chumbivilcas (Cuzco) durante casi un mes.

"(...) empezamos a buscar a los actores campesinos a quienes además encestábamos acerca de sus problemas, aquí es donde arrancó la idea del filme. Se empezó a filmar directamente y en cada toma se anotaba su contenido y el diálogo que surgía casi espontáneamente, en idioma quechua. Encontramos una forma de trabajo que iba tornándose fluida y los personajes se identificaban cada vez más con su papel, sobre todo los niños y las mujeres."²¹

²¹ Op. cit., p. 5.

El proceso final de este largometraje se vio truncado por falta de financiación y la obra ha quedado inconclusa.

Posteriormente, a la par de su labor como docente universitario, Chambi continuó filmando documentales, algunos de forma independiente y con el interés de hacer prevalecer la cultura andina como parte de su ideología y otros con fines didácticos para sus alumnos universitarios. También ha sido el encargado de la investigación, difusión y administración de la producción fotográfica de su padre Martín Chambi, conferenciando y exponiendo tanto en ciudades del Perú como en el extranjero.

Fallece en Lima el 24 de noviembre de 1987.

Documentales:

- CORPUS DEL CUZCO (1955), Cine Club Cuzco.
- TOROS Y CÓNDOR (1956), Cine Club Cuzco.
- LAS PIEDRAS (1956), Cine Club Cuzco.
- CARNAVAL DE KANAS (1956), Cine Club Cuzco.
- LUCERO DE NIEVE (1957), Cine Club Cuzco.
- CHUMBIVILCAS (1957), Cine Club Cuzco.
- NOCHE Y ALBA (1957), Cine Club Cuzco, producida por el Dr. Glicerio Dávila, Cine Club Cuzco.
- LA FIESTA DE LAS NIEVES (1959), Cine Club Cuzco.
- CHINCHEROS (1961), Cine Club Cuzco.

- NAVIDAD EN EL CUZCO (1961), Cine Club Cuzco.
- AYAVIRI (1961), Cine Club Cuzco.
- MACHUPICCHU (1962), Cine Club Cuzco.
- ESTAMPAS DEL CARNAVAL DE KANAS (1963), Cine Club Cuzco.
- UKUKU (1964), Cine Club Cuzco.
- KUNTURKANKI (1964), Cine Club Cuzco.
- REALIDAD I (1968), Universidad de Lima.
- DOS FAMILIAS (1969)
- LA AGONIA DE RAZU ÑITI (1973)
- DANZANTE DE TIJERAS (1973)
- LOS UNIVERSITARIOS (1974)
- DE LA RECOLECCIÓN A LA AGRICULTURA (1974), Univ. Nacional de Ingeniería.
- MANTARO, FENÓMENO IMPREVISIBLE (1974), Univ. Nacional de Ingeniería.

Largometrajes:

- EL ABIGEIO (1971), -inconcluso-

2. Luis Figueroa Yábar.

Nace en el Cuzco en 1928, un 11 de octubre. Hijo del fotógrafo y pintor Juan Manuel Figueroa Aznar, considerado integrante de esa importante escuela fotográfica cuzqueña originada a principios del siglo pasado. Escuela a

la que perteneció el universalmente reconocido Martín Chambi, máximo exponente de este estilo peculiar de registrar la cotidianidad y vida social del Cuzco y sus alrededores. Por el lado materno, Luis Figueroa pertenece a una de las familias más tradicionales del Cuzco, los Yábar, que fueron hacendados que manejaron la mayor parte de las tierras de la provincia de Paucartambo en el Cuzco.

Luis Figueroa realiza sus estudios primarios en la Escuela Fiscal de Mollamarca (Paucartambo), y sus estudios secundarios los realiza en la ciudad del Cuzco en los colegios de La Salle y San Francisco, y en Lima los culmina en el Colegio Militar Leoncio Prado.

En 1947 ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima, para de ahí pasar a la Escuela de Restauración y especializarse en museografía, en Lima también.

En 1955 participa como socio fundador del Cine Club Cuzco, junto a Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama. Es a partir de esta experiencia que realiza sus primeros intentos en el formato documental con *Titeres del pueblo* (1956), *Rostros y Piedras* (1956), *Mamacha Carmen* (1956), *Canas* (1956) y como asistente en *Las Piedras* (1956) de Manuel Chambi y en *Noche y Alba* (1957), de M. Chambi y Eulogio Nishiyama.

En 1958 viaja a París, ahí conoce a Henry Langlois, Director de la Cinemateca Francesa, quien lo invita a exhibir sus documentales en la institución que dirige. Se exhibieron *Rostros y Piedras* (1956), *Mamacha Carmen* (1956) y *Canas* (1956). A raíz de estas exhibiciones, Luis Figueroa conoce a André Breton,²² escritor surrealista, y Benjamín Peret, poeta surrealista, con quienes compartió e intercambió, en muchas pláticas, conceptos del realismo mágico, con los aportes de una concepción mágica del mundo andino que difundía Figueroa. Se quedó en París cerca de dos años, para estudiar en el “Centre D’ Etudes de Radio – Televisión”, gracias a la ayuda de sus amigos surrealistas, tiempo en el que cultivó sus conocimientos de cine, fuera del ámbito académico, cuando todas las tardes asistía a la Cinemateca Francesa. Allí también conoce a Emilio Galli, quien más tarde participa como actor en *Kukuli*, en el papel de Sacerdote.

“Con él montamos (en París) *El de la Valija*, de Sebastián Salazar Bondy, en una sala de los Campos Eliseos, y con la técnica del Teatro de Doble Expresión. Yo me encargué de la escenografía y del diseño del vestuario. De Emilio aprendí muchísimo, sobre todo en la dirección de actores. Desde aquellas épocas, soñaba con hacer un largometraje ambientado en ese pueblo maravilloso que es Paucartambo”.²³

²² André Breton. (Tinchebray, Orne, 1896 – París 1966). Escritor. Fundador del surrealismo (*Manifiestos del surrealismo*, 1924 – 1930) y autor de obras narrativas (*Nadja*, 1928; *El amor loco*, 1937) y poéticas.

²³ Entrevista realizada a Luis Figueroa, Cuzco, Mayo del 2000.

En 1960, Luis Figueroa regresa a Lima y junto al "Huanca" Villanueva (César Villanueva), gestionan la producción de *Kukuli*, primer largometraje del Cine Club Cuzco. Ese mismo año se realiza el film basado en una leyenda de la sierra peruana y con escenarios del pueblo de Paucartambo, lugar donde había transcurrido su niñez.

Kukuli, representa para Luis Figueroa uno de sus mayores logros artísticos, dada la importancia que tiene película para la filmografía peruana.

A raíz de este film, Figueroa participa en muchas conferencias y presentaciones de sus posteriores obras en el extranjero, como en las Universidades de Córdoba, La Plata y Santa Fe en Argentina, 1962; Instituto Pedagógico Nacional de París, en 1964, 1965 y 1980; Cine Club de la Sorbona en París, 1979, 1980 y 1981; y otras más en Europa y América Latina.

La política y las movilizaciones sociales que en el Cuzco se daban no fueron ajenas a las dedicaciones de Luis Figueroa. En 1962, se une al Frente de Liberación Nacional, organización política que proponía la reivindicación de los valores nacionales, uno de sus principales temas de lucha. Como lo recuerda Figueroa, era la nacionalización del petróleo, obra que después se vería consolidada en el gobierno del General Velasco.

Después de participar en la realización de *Kukuli*, Figueroa ha participado en muchos Festivales Internacionales de Cine, tanto en la categoría de no competitivos, solo para presentar su obra como en otros donde si obtuvo menciones y premios a los que se ha hecho acreedor a lo largo de su carrera como cineasta:

- Festival de "Oberhausen" RFA. (1974) con *El Cargador* premios: de los "Sindicatos Metalúrgicos de la RFA" y del "Jurado Internacional".
- Jourées Cinematographiques D'Amiens – France (1980) con *Los Perros Hambrientos*. Premio: "Premio al público".
- Primer Festival de Cine Ibero Latino – Americano de Biarritz, (1979), con *Los Perros Hambrientos*. Premio: "Makhila de Plata". En el mismo Festival, (1982), *Yawar Fiesta* obtiene el premio de "L'Association Francaise des Cinémas D'Art et Essai".
- Journées Internationales du film Documentaire et de Reportaje – Cannes, (1984), con *Machupicchu, Luz de Piedra*. Premios: "Premio del Jurado", "Ex Aecuo".

Luis Figueroa ha proseguido, hasta la actualidad, en su labor de cineasta y documentalista y se considera él mismo como principal heredero de la obra cinematográfica del Cine Club Cuzco. En sus primeras obras documentales, *Semana Santa de Ayacucho* (1963) y *Q'eros* (1964), ya producidas y realizadas sin la intervención del Cine Club Cuzco, su temática ceñida a los

valores culturales, manifestaciones folklóricas, lo mantiene fiel a las propuestas de su formación. Por otro lado en sus tres largometrajes realizados, el tema de denuncia lo caracteriza, tratando el tema de la situación del campesino y el problema socio económico que lo perjudica. En 1974 realizó *Chiaraq'e Batalla Ritual*, documental que registra, con actitud testimonial, el enfrentamiento campal de dos comunidades de la zona de Anta, provincia del Cuzco. Este acto de auténtico carácter tradicional se lleva a cabo en enero de todos los años, entre estos pobladores, con consecuencias, a veces, irreparables, pero que forma parte de lo más profundo de su psicología social. A este documental no se le dio el pase de exhibición obligatoria, disposición dada por la COPROCI (Corporación de Promoción Cinematográfica), la que desde 1973 se encargó de regular la actividad fílmica, bajo la ley de cine 19327,²⁴ dada en 1972. Se califica al documental como nocivo y contrario a los postulados del régimen de carácter 'revolucionario' formado por el gobierno militar de Velasco Alvarado, al mostrar, según sus calificativos, con barbarie primitiva la imagen de los campesinos. Al haber sido tácitamente censurada, la productora, Perú Cinex S.A., la convirtió sin autorización del autor, en una serie de cortos. Existe una sola copia de la versión original en 35 mm.

²⁴ Decreto Ley 19327, Ley de Promoción a la Industria Cinematográfica, dada en 1972, en el gobierno militar de Velasco Alvarado con el fin de fomentar el desarrollo de una industria cinematográfica en el Perú, a través de créditos para la producción y facilidades en la importación de equipos. También se consideraban un porcentaje de los ingresos obtenidos en taquillas para los productores, en cortos y largometrajes, los mismos que eran aprobados por la Junta de Supervigilancia y la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI), con lo que obtenían la posibilidad de ser exhibidas, en forma obligatoria, en todas las salas del Perú.

En 1975, Figueroa dirigió *Los Perros hambrientos*, basada en la novela del mismo nombre del escritor peruano Ciro Alegría y con la producción de Pukara Cine S.A.. En esta realización trabaja con los actores de la Asociación de Artistas de Cajamarca, en escenarios de la sierra cajamarquina. Esta primera experiencia en el largometraje es una de las primeras cintas peruanas que trata el serio conflicto en la relación campesino-gamonal. Para Figueroa la mayor satisfacción de este trabajo se dio en el momento en que esta cinta fue proyectada a los campesinos de la zona donde se llevó a cabo el rodaje.

“Nosotros pasamos una primera proyección en esta comunidad donde no había electricidad y llevamos un grupo electrógeno, entonces donamos este grupo electrógeno por la participación de la comunidad, a parte que se les había pagado un salario mínimo lo que establecía la ley, porque nosotros no teníamos mucho dinero; y se hizo la primera proyección en la iglesia, mucha gente nunca había visto cine, y la primera proyección fue una de risas interminables, entonces se escuchaba, ahí está el perrito de fulano, la gallinita de sutana, la hija, la abuelita, el toro de no sé quien, fue una fiesta, no entendieron un pepino y yo estaba desconcertado, entonces me pidieron una segunda proyección, de esta vez los comentarios fueron muy curiosos, cuando ven al bandolero que dice: ¡Baje del caballo o le meto un plomazo!, ¡páseme el sombrero y el poncho!, ¡retírese!, entonces se escuchaba (entre los espectadores) ¡no, quítale el pantalón, las botas!. La tercera vez ya había menos comentarios y dominaba un silencio absoluto, ahí, pasada la emoción de la novedad, les llegó el contenido real”.²⁵

Diversos problemas económicos atrasaron el estreno de su cuarto largometraje, producido nuevamente por Pukara Cine, *Yawar Fiesta*, filmada

en 1978 y recién exhibida en 1986. Este film es una adaptación de la novela homónima de José María Arguedas. *Yawar Fiesta* cuenta como en el departamento de Ayacucho los campesinos de la comunidad de Kayao llevan a Puquio al toro Misitu , animal con connotación mitológica, al que se le atribuye ser hijo del Apu Dios y haber emergido de la laguna, para celebrar la tradicional corrida de toros. El gobierno emite una orden, prohibiendo las corridas de toros que no cuenten con capeadores profesionales, a pesar de esta, los campesinos llevan a cabo la tradicional fiesta con el toro Misitu enfrentado a los capeadores indígenas y montado por el cóndor Auchi. Figueroa vuelve a trabajar con su amigo Eulogio Nishiyama, en la dirección de fotografía. Desde *Yawar Fiesta* Figueroa no ha vuelto a realizar ningún otro largometraje.

“La precariedad de la producción se hizo notoria en varios pasajes, como en la secuencia central de la película: la aparición del “misitu”, el toro, su lucha con el cóndor y la victoria de la comunidad. Sin embargo, más allá de la imperfección de su acabado, el momento de la corrida ritual logró un auténtico valor documental. Y en ello es preciso otorgarle el crédito correspondiente a los responsables del trabajo fotográfico, entre ellos a Eulogio Nishiyama, antiguo camarada de Figueroa en la realización de *Kukuli*.” (1997: p. 262)²⁶

En 1991 recibió la Medalla de la Ciudad otorgado por el Municipio del Cuzco, en reconocimiento a su labor cultural de difusión y realización del Cine Peruano. Desde entonces, Figueroa, afincado en su ciudad natal, Cuzco,

²⁵ Entrevista a Luis Figueroa, Cuzco, mayo del 2000.

se ha dedicado a la realización de una serie de videos, institucionales y etnográficos, como los hechos junto al historiador Juan Ossio de la Pontificia Universidad Católica de Lima.

“Cuando viajé al Cuzco para filmar el C'collyu Rity, retornando a la ciudad del Cuzco me encontré con el excelente camarógrafo Lucho Figueroa, en plena procesión del Corpus Christi. Le pregunté si le importaría filmar algunas imágenes de la procesión para tener un registro de su estilo (con la idea de trabajar con él en posteriores filmaciones). Él me ofreció filmar todo el Corpus, haciéndolo con muchísimo gusto. Al regresar a Lima vi el material. Era tan bueno que decidimos usarlo para un documental. Fue así que nació nuestro primer documental, auspiciado por el Banco de Crédito. Nuestro siguiente proyecto fue la filmación de batallas rituales, que será parte de la serie 'El Perú de mil rostros'. Luego grabamos 'Mamita Candelaria', sobre la fiesta de la Virgen Candelaria en Puno. Este proyecto contó con el apoyo de ENACO (Empresa Nacional de la Coca) y Fundación Ford.”²⁷

Otras actividades a las que se dedica este cineasta, son como las de pintor, ha expuesto en varias oportunidades en las ciudades de Lima y Cuzco, sin embargo, el reconocimiento le viene como ilustrador pictórico de poemas y cuentos infantiles, actividades que también desarrolla actualmente.

Largometrajes:

- KUKULI, (1961), Kero Films, (codirigida con Eulogio Nishiyama y César Villanueva).
- CHIERAQ'E BATALLA RITUAL, (1974), Prod. Perú Cinex.

²⁶ Ricardo Bedoya. *Un cine reencontrado*, Universidad de Lima, Lima, 1997, p. 262.

²⁷ Entrevista a Juan Ossio, diario *El Comercio* de Lima, 28 de septiembre de 1997.

- LOS PERROS HAMBRIENTOS, (1976), Prod. Pukara Cine.
- YAWAR FIESTA, (1982), Prod. Pukara Cine.

Documentales:

- ROSTROS Y PIEDRAS, (1956), Cine Club Cuzco.
- TITERES DEL PUEBLO (1956), Cine Club Cuzco, inédita.
- MAMACHA CARMEN (1956), Cine Club Cuzco
- CANAS (1956), Cine Club Cuzco.
- COPACABANA (1956), Cine Club Cuzco.
- PRODUCCIÓN EN MARCHA (1960), Serie, Panamericana TV.
- SEMANA SANTA DE AYACUCHO (1963), Films S.A.
- Q'EROS (1964), Co-realización, Pierre Allard. I.P.N. de París.
- A NUEVE AÑOS (1966)
- TITIKAKA (1973), Perú Cinex.
- REINO DE LOS MOCHICAS (1974)
- EL CARGADOR (1974)
- MACHUPICCHU LUZ DE PIEDRA (1982). Kinokhepa – París.

Videos Etnográficos:

- CORPUS CHRISTI EN EL CUZCO (1995).
- RITUALES GUERREROS (1995).
- MAMITA CANDELARIA (1996).
- TORO PUCLLAY – EL JUEGO DEL TORO (1998).

3. Eulogio Nishiyama Gonzáles.

Nacido el 12 de diciembre de 1920, de padre japonés, emigrante, y madre cuzqueña, cursó sus estudios primarios y secundarios en el Colegio Nacional de Ciencias. Después ingresó a la Universidad San Antonio Abad para seguir Ciencias Económicas y Comerciales. Nishiyama resulta el verdadero pionero en la obra cinematográfica cuzqueña. Por su profesión de fotógrafo es que se acerca al cine, filmando las festividades del Cuzco o acontecimientos importantes ocurridos en esta ciudad.

Desde muy joven Eulogio registraba lo acontecido a su alrededor a través de su cámara fotográfica. Cuando tenía 12 años ya manejaba una camarita Norton y fabricó una ampliadora de madera para poder ampliar sus negativos. Su primera cámara filmadora fue una Bell & Howell de 8 mm, con la que registra, a partir de 1937, además de fiestas y compromisos, fiestas típicas cuzqueñas. En 1946, con una cámara de 16 mm, inicia sus trabajos para la Corporación de Turismo, catalogando las obras de arte colonial y realizando documentales de promoción turística.

Como corresponsal gráfico del diario La Crónica de Lima (1947-57), registró la catástrofe producida por el terremoto de 1950, dando la primicia con estas primeras imágenes, las que han quedado como el más completo archivo fotográfico de esta parte de la historia cuzqueña.

En la década de 1950 son requeridas la experiencia y la técnica de Eulogio Nishiyama por las grandes empresas cinematográficas norteamericanas que llegan al Cuzco a producir documentales como la Robert Peter Pictures para la televisión norteamericana y para un largometraje de la Paramaount Pictures. También participa en la fotografía de "Cocobolo" (1952), largometraje del director Keneth Herts.

Su participación en el Cine Club Cuzco fue decisiva. La fotografía de Nishiyama constituye una formativa escuela para sus compañeros. Fue camarógrafo y encargado de la fotografía de la mayoría de documentales de Manuel Chambi. Después de haber participado en la realización de los dos únicos largometrajes del Cine Club Cuzco, *Kukuli* y *Jarawi*, fotografía los largos *Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra* de Bernardo Arias y *Yawar Fiesta* de Luis Figueroa. Uno de sus más conocidos discípulos es el documentalista y camarógrafo Jorge Vignati, quien desde muy joven acompañó a Nishiyama en sus filmaciones. Lo recuerda así:

"Eulogio como toda persona sensible e inteligente era muy tranquilo y no era nada personalista, ni quería ser el foco de atención, se mantenía siempre al margen, siendo él, genial. Además tenía una virtud, que nadie que lo conoció, olvida, y es que tenía mucho humor, era una persona muy bromista, siempre en alguna reunión salía de la forma menos pensada con algo nuevo que hacía reír a todos".²⁸

²⁸ Entrevista a Jorge Vignati, Lima, septiembre del 2000.

En 1962 lleva su obra filmica al Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro, un año después es invitado al tercer Festival de Cine en Moscú. También exhibe sus obras filmicas y fotográficas en California (USA), Cuba y Japón.

La labor artística de Nishiyama ha sido reconocida en muchas ocasiones, se le ha rendido homenajes que lo distinguen como el pionero del cine cuzqueño (la Asociación de Cineastas del Perú), menciones honrosas como en el I Festival Latinoamericano de los Pueblos, y se le ha entregado la Medalla de la ciudad del Cuzco, otorgado por la Municipalidad de esta ciudad, y la Medalla Inca Garcilazo de la Vega, otorgado por el Instituto Nacional de Cultura Cuzco.

Eulogio Nishiyama ha vivido fascinado por su ciudad, el Cuzco, hasta el último de sus días. Trabajando, incansable, aún cuando no en alguna filmación de las festividades de su ciudad, en sus fotografías en su tienda de revelados, la más conocida y tradicional entre los cuzqueños.

Fallece el 4 de Noviembre 1996.

Documentales:

- CORPUS CHRISTI (1942)
- VISITA DE MANUEL PRADO AL CUZCO (1942)

- HAYA DE LA TORRE (1942)
- SANTU RANTICÚY (1942)
- INTI RAYMI (1949)
- TIENTA DE TOROS (1952)
- SANTA ROSA DE LIMA (1952)
- CAZA DE CÓNDORES (1952)
- AMOR SERRANO (1952)
- SEMANA SANTA DE AYACUCHIO (1952)
- TOROS CON CÓNDORES (1956), cámara y fotografía, Cine Club Cuzco.
- CARANAVAL DE KANAS (1956), cámara y fotografía, Cine Club Cuzco.
- CALCHEO DE MAIZ (1956), Cine Club Cuzco.
- DINA NÚÑEZ (1956), Cine Club Cuzco.
- PICANTERÍA CUSQUEÑA (1956), Cine Club Cuzco.
- LUCERO DE NIEVE (1957), cámara y fotografía, Cine Club Cuzco.
- CHUMBIVILCAS (1957), cámara y fotografía, Cine Club Cuzco.
- NOCHE Y ALBA (1957), cámara y fotografía, producida por el Dr. Glicerio Dávila, Cine Club Cuzco.
- DANZAS DEL ALTIPLANO (1972).
- Q'ESWACHACA (1977).
- MADRE DE DIOS (1978).
- VENTANA AL MUNDO (1979).
- APUKUNTUR (1987).
- ALTURAS DE MACHUPICCHU (1990), video.

Largometrajes:

- KUKULI (1960), Cine Club Cuzco.
- JARAWI (1965), Cine Club Cuzco.

Colaboración en:

- COCOBOLO (1952), fotografía.
- LOS INDOMABLES MOROCHUCOS (1952), camarógrafo. Documental para la televisión norteamericana.
- SHIPIBOS (1952), camarógrafo. Documental para la televisión norteamericana.
- LOS AMARAKAIRES (1953), camarógrafo. Documental para la televisión norteamericana.
- EL TESORO DE LOS INCAS (1953), fotografía. Paramount Pictures.
- ALLPA'KALLPA, LA FUERZA DE LA TIERRA (1974) de Bernardo Arias. Fotografía junto a Jorge Vignati (color). Cinematográfica Apurímac.

4. Algunas biografías de personajes cuzqueños de la época.

Las siguientes personas formaron parte del Cine Club Cuzco, y en su calidad de socios se les encuentra presentes en la mayor parte de las actividades de la institución. Las breves reseñas biográficas ilustran de algún modo la naturaleza social de esta agrupación, a través de la vida de cada personaje que lo conformó, se puede deducir el sentir institucional con

objetivos culturales extra-patrimoniales, como lo definen ellos mismos en sus asambleas generales.

Antonio Astete Abril, Cuzco 1908 – Lima 1972.

Profesor de Filosofía en la Universidad San Antonio Abad del Cuzco. Estudia primaria y secundaria en el Colegio Nacional de Ciencias. Sus estudios universitarios los cursó en la UNSAAC. Fue elegido Diputado por el Cuzco en el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry. Astete Abril estudia, con un atraso de 30 años, las corrientes naturalistas, biólogos y pragmatistas de Oswald Spengler, (*Una perspectiva en la filosofía de Spengler*, 1955), libro en el que intenta desentrañar el sentido decadente de la filosofía spengleriana para explicar y entender las mutaciones morfológicas de la sociedad cuzqueña. Sin embargo su mayor aporte en esa casa de estudios es la introducción de la obra de Friedrich Nietzsche en sus acaloradas y bien recibidas cátedras. Como profesor escribió también *Krishnamurti y el Orientalismo contemporáneo*, 1939, además de un libro de poesía, *Poesías, pinceladas biográficas*, 1964.

Lizardo Pérez Aranibar, Chincheros, 1920.

De padres cuzqueños, ambos profesores de la escuela de Chincheros. Pérez Aranibar llega al Cuzco para cursar sus estudios secundarios en el

colegio Ciencias del Cuzco. Allí los profesores José Gabriel Cossio ²⁹ y Humberto Pacheco le inculcan los valores del respeto por lo propio y el amor al Cuzco. No es hasta 1950 en que este joven autodidacta, que hasta entonces se había desempeñado como cajero, vendedor, almacenero y hasta de personal de hospital, que ingresa a su antigua casa de estudios escolares, Colegio Ciencias, para trabajar, primero como portapliegos, y luego como auxiliar del Departamento Psicopedagógico, hasta asumir la Secretaría General de dicha Institución. Posteriormente recibe a su cargo el curso de arte en la Unidad Garcilazo y en 1954 es mencionado miembro de El Centro Qosqo de Arte Nativo, gracias a sus aficiones musicales desde 1944. Desde entonces, ha participado en el teatro como director, actor, coreógrafo; también forma parte del Instituto de Arte Americano, de la Academia de Lengua de Quechua e ingresa al Cine Club Cuzco en 1959, donde colabora como actor en el film *Kukuli*. Pérez Aranibar es autor de los libros *Danzas Folklóricas cuzqueñas* (1981), *Arte Folklórico cuzqueño* (1981), *La Graficación de los Gobernantes Inkakunaq Mit'aninpi Qelqay* (1990).

²⁹ José Gabriel Cossio (Aqcha 1887 – Lima 1960). Profesor y escritor. Probablemente fue el escritor de textos escolares más leído en el Perú. Sus cursos de gramática y literatura para los cinco años de instrucción secundaria tuvieron difusión nacional. Se desempeñó además como secretario – docente de la Universidad San Antonio Abad, durante 20 años, en cuya facultad de Derecho y Letras opta por el grado de Doctor; fue Director del Colegio Nacional de Ciencias; Director en diversas épocas de los diarios cuzqueños: El Sol y El Comercio; Alcalde; Regidor; miembro honorario de cuanta institución cultural existió en el Cuzco de 1920 a 1950. La obra de veraz aporte histórico literario de Cossio se circunscribe a lo siguiente: *El Cuzco Prehispánico y Colonial* (1918), *Fonetismo de la Lengua Quechua o Runasimi* (1924), *El Cuzco Histórico y Monumental* (1924), *Americanismo Literario* (1909).

“En Lizardo Pérez Aranibar es remarcable su entusiasmo por el quechua, autoalumbrado con velas en la época de la electricidad. Acaso una vuelta por los predios de la Antropología, lo acerque a la ciencia, para beneficio suyo y del Qosqo.”. (1993: p.457)³⁰

Abel Ramos Perea, Cuzco 1921 – 1994.

Periodista. Estudió en el Colegio Nacional de Ciencias. Trabajó en los diarios cuzqueños: El Sol y El Comercio, siendo Director de este último. Representa al periodismo literario, cuidadoso de sus fuentes y de sus formas. Trabajó hasta jubilarse como primer secretario del Concejo Provincial del Cuzco. Desarrolló una labor continua de difusión cultural en el Centro Qosqo de Arte Nativo, Danzas del Tawantinsuyo, Instituto de Arte Americano y otras instituciones. Publicó el libro de poesía *Madre* (1961).

“... Abel Ramos Perea tiene un sitio de primerísima expectativa en ese periodismo enjundioso meditado. Su compromiso de fe en el futuro y el conocimiento de la verdad que predica, lo sitúan como maestro del periodismo sur peruano. Dentro de su generación, Ramos Perea ha demostrado la capacidad de sincretizar ropaje literario y objetividad periodística, para llegar con intensidad conmovedora hasta la conciencia del lector...”. (1993: p. 511)³¹

Octavio Mejía Barrantes, Cuzco 1929 – Lima ?

Pintor. Cursó primaria y secundaria en el Colegio Nacional de Ciencias, prosigue con sus estudios de pintura en la Escuela Regional de Pintura Diego

³⁰ Ángel Avendaño. *Historia de la Literatura en el Qosqo*, Municipalidad del Qosqo, Cuzco, 1993, p. 457.

Quispe Tito, donde es instruido y conducido por el maestro Mariano Fuentes Lira ³². Su obra de percepciones plasmadas en lo abstracto, tienen como valor al color. Intenta explicar la inmaterialidad de las cosas convirtiéndolas en formas objetivas, devaluadas igualmente por lo abstracto, sin referencias de la realidad visible.

Alberto Quintanilla, Cuzco 1934.

Pintor. Estudió la primaria en la Escuela K'ancharina y la secundaria en el Colegio Nacional de Ciencias. Se convierte un alumno destacado en la Escuela Regional de Bellas Artes Diego Quispe Tito, bajo la dirección de Mariano Fuentes Lira. Por su excelente desempeño y talento como estudiante, es enviado por su maestro Fuentes Lira a Lima para llevar el curso de restauración pictórica, en la Escuela Nacional de Arte, estudios que completó en París, y en donde ha pasado el mayor tiempo desde entonces. Las exposiciones de Quintanilla han alcanzado gran resonancia en ciudades europeas y americanas. La obra de Quintanilla devela la convivencia, suya, entre dos culturas; violenta con sus colores, delata adopciones europeas con simbología de sus raíces quechua-andinas.

³¹ Op. cit., p. 511.

³² Mariano Fuentes Lira (Cuzco 1911 – 1987). Pintor, sobre todo pintor indigenista. Su indigenismo tiene raíces altoandinas: visiones que son develamientos quechua-aymaras, expresados con lenguajes líricos y con hallazgos de rasgos europeos, pintura descriptiva jubilosa, tímidamente de denuncia. En Bolivia realiza numerosas exposiciones de sus obras, las que han sido adquiridas por el Museo de Arte Moderno de México. En 1950 es invitado por el gobierno peruano para hacerse cargo de la Escuela Regional de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cuzco, ahí ejerció durante 30 años.

“...Quintanilla es un qosqoruna afincado en París que, como un masoquista cultivado, se complace en llevar a sus telas las brutales efusiones de sus demonologías andinas...”. (1995: p. 365)³³

Rodolfo Zamalloa Loayza, Cuzco 1921.

Abogado. Estudió en el Colegio Nacional de Ciencias y en la UNSAAC, ahí logra, en la Facultad de Derecho, el título profesional. Se desempeñó como catedrático de Derecho en varias asignaturas, en esta misma universidad. Fue electo Diputado por el Cuzco en los dos periodos de gobierno del Presidente Fernando Belaunde Terry (1963 – 68 y 1980 – 85).

Luis Ángel Aragón Lobatón, Cuzco 1913 – Lima 1994.

Abogado. Estudió en los colegios Ciencias y San Francisco, optó al título de abogado en la UNSAAC. En esta casa de estudio funda la Escuela de Periodismo, donde ejerce como catedrático. Sus obras son poemas publicados en las décadas del 40 y 50, sin fecha exacta y son: *Canto a Cervantas y su vida lejana*, *Invocación a Don Quijote*, *Juan Santa Cruz Pachakuti*, *Sabor del Tiempo* (1977) y *Glosario de Derecho Civil s/f*.

Abelardo Ugarte Velazco, Cuzco 1908.

Ingeniero. Proveniente de una distinguida familia cuzqueña. Estudió en el Colegio Nacional de Ciencias y en la Universidad Nacional de Ingeniería.

Profesional comprometido con el desarrollo del Cuzco, especialista en la construcción de carreteras, contribuye con la construcción de varias de estas en diversas provincias del departamento del Cuzco, como trabajador de La Corporación de Reconstrucción y Fomento del Cuzco y como Director del Plan COPESCO. En la década del 60 fue nombrado Decano de la Facultad de Ingeniería Civil en la Universidad San Antonio Abad. En 1964 funda la Facultad de Arquitectura y en 1970 es nombrado Rector de esta Universidad, cargo al que renuncia un año más tarde. Fue el primer Rector de la Universidad Jorge Basadre de Tacna. También se desempeña como presidente de Touring Automóvil Club por varios años y como presidente de la Sociedad de Beneficencia.

David Rozas Aragón, Cuzco 1930.

Compositor. Estudió en el Colegio Salesianos y aprendió música bajo la dirección del Padre Salesiano Edmundo Szeliga. Realiza sus estudios universitarios en la Facultad de Letras y Derecho de la Universidad San Antonio Abad. Posteriormente realiza cursos de postgrado en diversas materias musicales, especialmente en armonía, dirección coral, composición. Fue director y profesor del Instituto Superior de Música Leandro Alviña, en Cuzco. Ejerció de director artístico de varias emisoras locales y fundo grupos

³³ Ángel Avendaño. *Diccionario Enciclopédico del Qosqo*, Municipalidad del Cuzco, Cuzco, 1995, p. 365.

musicales como el Conjunto Musical Sol del Qosqo, Alma Criolla, Orquesta Salesiana, etc. Dentro de sus creaciones musicales están: *Atardecer cuzqueño*, *Pasión y Olvido*, *Cuzco*, *Munay Supas*, *Cinco Valses Sentimentales*, *Sombra Verde*, *Lluvia*, *Sol y Arco Iris*, *Flor del Ande*, *Qosqo Eterno*, *Paloma Negra*, *Mi cariñito*.

Carlos Lizárraga Fischer, Cuzco 1905 - ?

Ingeniero. Recordado por su distinción en porte y modales, Lizárraga Fischer es el primer empresario que instala la radiodifusión en el Cuzco. En 1936, Radio Cuzco emite sus primeras señales en honda corta, acontecimiento tal que fue de primera importancia cultural en el Cuzco de entonces.

César Vargas Calderón, Cuzco 1907 - ?

Botánico. Estudió primaria y secundaria en el Colegio Ciencias. Ya cursando su carrera en la Facultad de Ciencias Naturales en la UNSAAC, se desempeña como ayudante de cátedra de Fortunato L. Herrera³⁴. En 1932 obtiene su título como Doctor en Ciencias Naturales, en 1935 asume las cátedras de Botánica General y Sistemática en la UNSAAC. Especializado en Taxonomía en la Universidad de Berkeley en California, USA, y becado por la

³⁴ Fortunato L. Herrera (Cuzco 1873 – Lima 1945). Botánico. Regentó cursos de especialidad en la Universidad San Antonio Abad del Cuzco, donde crea el Herbario Regional y el primer zoológico. En 1934 es nombrado director del Museo Nacional, en Lima ejerce docencia en la Universidad Mayor de San Marcos. Sus obras: *Botánica Etnológica*, 1919; *Contribución al conocimiento de la flora del Cuzco*, 1926; *El Perú como centro de domesticación de las plantas*, 1941; y otras.

Fundación Rockefeller para la dedicación de estudios en su ramo, durante 2 meses en Colombia, Vargas Calderón vierte todos sus conocimientos al estudio especializado de la papa. Ha publicado varios libros al respecto. Por su dedicación exhaustiva a esta ciencia, Cesar Vargas ha participado en múltiples congresos de botánica realizados en América Latina en las décadas del 40 y 50. En 1949 recibe el 'Premio Nacional de Fomento a la Cultura, Antonio Raimondi'. En la UNSAAC organiza un Herbario con más de 40 mil duplicados, monta un equipo moderno de Microscopía, obsequiado por la Fundación Rockefeller, filmoteca y fototeca, la primera con cerca de 12 mil pies de película a colores, de motivos botánicos, de folklore y agricultura nativa (con la colaboración de Eulogio Nishiyama); la segunda, con 2 mil fotografías de motivos botánicos en negro y colores, elementos que se pusieron al servicio de la enseñanza e investigación universitaria. Algunas de sus muchas y valiosas obras son: *El Solanum Tuberosum a través de las actividades humanas* (1936), *Nota Etnobotánica sobre la Kañiwua* (1938), *Plantas Económicas del Perú* (1943), *La Agricultura Precolombina Peruana* (1950), *Síntesis de Investigaciones con papas sudperuanas* (1955), *Síntesis de la flora de las provincias sureñas del departamento del Cuzco: Canas, Espinar, Chumbivilcas* (1967), *Flora Ornamental de Machupicchu* (1969), *Informe sobre la flora de Saqsaywaman* (1970).

Justo Béjar Navarro, Cuzco 1931 – 1967.

Pintor – profesor. Estudió primaria en la Escuela Qolq'anpata del barrio de San Cristóbal, secundaria en el Colegio Ciencias y arte en La Escuela Regional de Pintura Diego Quispe Tito. Temprano discípulo de Mariano Fuentes Lira y seguidor de Cecilio Guzmán de Rojas. Siguió cursos de restauración pictórica con el maestro español, Julián de Tallaeché³⁵. Justo Béjar intenta explicar los sentimientos humanos a través de la fuerza cromática en sus pinturas. El color, elemento en el que se apoyó, en su última etapa, para la búsqueda de abstracciones geométricas, es violento y excesivo. Béjar había comenzado como un paisajista, pintando las callecitas estrechas y arremetidas de San Blas, San Sebastián y Chincheros, para terminar inmerso en el brochazo suelto, cromático, sin prejuicios.

Juan Bravo Vizcarra, Cuzco 1926.

Pintor. Estudió primaria en el Colegio La Merced, secundaria en Ciencias. Cursó estudios de Ciencias Físico Matemáticas hasta el tercer año en la UNSAAC. Estudios que abandonó para dedicarse a la pintura. Perfeccionando sus dones en Arequipa, junto al maestro José Marcelo Urfa. Bravo es especialista en murales, pues él es el autor de muchos hechos en el Cuzco,

³⁵ * Julián de Tallaeché, pintor y restaurador español que fue maestro de los restauradores que insurgieron en el Cuzco entre 1950 y 1960. La obra de sus discípulos ha salvado con calidad estética un gran porcentaje de cuadros de la Escuela cuzqueña de la Pintura Virreinal.

Arequipa y Puno, en la Universidad Técnica del Altiplano, en La Cervecería del Cuzco y otro en la de Arequipa, el gigantesco mural de la Av. El Sol en el Cuzco (276 metros cuadrados). Murales construidos a la sombra de la historia, retratando a los hombres y situaciones sociales del lugar en donde los pinta. Orgulloso de su ciudad, sentimiento plasmado en sus murales, e incansable promotor de eventos culturales, en 1956 crea junto a un grupo de jóvenes cuzqueños el Club de Teatro, además de sus valiosas colaboraciones para con el Cine Club Cuzco, como cuando viajó en 1958 a La Paz (Bolivia), llevando material filmico del Cine Club, junto a Manuel Chambi y Luis Figueroa, para promover la obra del Cine Club en este país. Entre sus obras de caballete:

“...Bravo se suscribe dentro de los alaridos y protestas del expresionismo, donde la distorsión de las formas y la simplificación de la línea expresados en matices bullentes le dan un brío y una fuerza inusitadas a sus cuadros (...) desdeña temáticas folkloristas para traducir instantes humanos...”. (1995: p. 145)³⁶

Alfonsina Barrionuevo Sánchez, Cuzco 1935.

Periodista – escritora. Estudió en el Colegio de las Hijas de Santa Ana y en la Universidad San Antonio Abad del Cuzco. Trabajó en muchos diarios y revistas limeñas de circulación nacional: Gente, Caretas, Cultura Peruana, Mundial. Por su labor periodística recibió en dos oportunidades el Premio de Fomento a la Cultura, José Antonio Miró Quesada. En su obra están:

³⁶ Ángel Avendaño, *Diccionario Enciclopédico del Qosqo*, Cuzco, 1995, p. 145.

Andanzas de una reportera (1954), *Cuzco Mágico* (1968), *Los Dioses de la Lluvia* (1970), *El Muki y otros fabulosos personajes del Perú* (1973), *La Chica de la Cruz* (1974), *Lima el Valle del Dios que hablaba* (1982), *Artistas Populares del Perú* (1984).

5. Otros colaboradores.

Las siguientes personas, que no formaron parte de la sociedad del Cne Club Cuzco, han colaborado constantemente, con su presencia y aliento, en muchas de las actividades, y algunos han apoyado en la creación de las obras filmicas.

Manuel Chávez Ballón, Puno 1919 – Cuzco 1999.

Arqueólogo. Estudió primaria y secundaria en el Colegio San Carlos de Puno. Sus estudios superiores los realizó en las Universidades San Antonio Abad del Cuzco, San Agustín de Arequipa y San Marcos de Lima. En Arequipa optó al título de profesor de segunda enseñanza. En la Universidad de San Marcos, al grado de Doctor en Pedagogía, especialidad Historia y Geografía. Trabajó conjuntamente con Luis E. Valcárcel, Julio C. Tello ³⁷, John Rowe, Mejía Xespes, en excavaciones arqueológicas. Es descubridor de las Culturas Chanapata, Markavalle, Waro, Lucre, Kaluyu, etc. Ejerce como catedrático en la UNSAAC y algunas de sus obras son: *Llaqtapata una*

³⁷ Julio C. Tello (Huarochirí 1880 – 1947). Arqueólogo, estudioso de las culturas precolombinas (*El Origen de las Civilizaciones Andinas, Introducción al estudio de la civilización Paracas*).

Ciudad Inka Olvidada (1954), *El Aríbalo Inkaiko o Inkaq P'uyñun*, s/f; *El Intirraymi, Fiesta del Sol* (1955), *El Qero cuzqueño, su Pervivencia y Renacimiento del Arte Inkaiko en la Colonia* (1964), *Relación de los Sitios Arqueológicos del Cuzco* (1968), *Cuzco de los Inkas. Calendario Solar, Mapa y Espejo del Tawantinsuyu* (1989).

Julio G. Gutiérrez Loayza, Cuzco 1905 – 1992.

Pintor, periodista, profesor. Estudió primaria en los Colegios Peruano y Pestalozzi. Secundaria en Ciencias. Titulado en la Facultad de Letras y Educación de la UNSAAC. Desde 1926 ejerce el periodismo hasta el final de sus días. Trabajó en los diarios *El Sol* y *El Comercio*. Fue conocido en sus publicaciones, especialmente en las de crítica pictórica, a través del seudónimo de Pancho Fierro. Fue el primer Secretario del Sindicato de Periodistas, Director de la Revista del Instituto Americano de Arte, Alcalde del Distrito de Santiago, miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua Quechua y profesor del Colegio Ciencias. También fue un convencido militante político, fundador de la primera célula del Partido Comunista que se organizó en el Cuzco. Fiel a sus ideas, más tarde sería puesto preso a razón de estas, sufriendo cárcel en El Frontón, El Sepa, La Cárcel de Almudena. Fue deportado a Bolivia. Obras: *Así nació el Cuzco Rojo, Contribución a su Historia Política 1924 – 1934*, Ed. 1986; *Sesenta Años de Arte en el Qosqo (1927 – 1988) Ensayos, Artículos y Comentarios*, Edición póstuma, 1994.

Fernando Olivera Begazo, Cuzco 1930.

Pintor. Estudió en el Colegio Salesianos y en la Escuela Regional de Bellas Artes Diego Quispe Tito. Realizó estudios de restauración con el Maestro Julián de Tellaeche. Trabajó en el Instituto Nacional de Cultura. Realizó una gran obra de restauración de cuadros virreinales en todo el sur peruano. Trabaja deslumbrado por el poder del color y la sensualidad de sus matices, sin alusiones de realidad, intenta plasmar ese carácter de inmaterialidad desde su condición material.

Hernán Velarde, Calca (Cuzco) 1924.

Escritor y periodista. Estudió la primaria en la Escuela 714 de su ciudad natal y la secundaria en el Colegio Nacional de Ciencias. Por las dificultades económicas de su familia, como hijo mayor, tuvo que trabajar desde muy joven para ayudar a su madre viuda. Dibujante y xilógrafo, colaboró en muchas publicaciones de la época: "La Región", "El Chaski", "La Defensa", "Revista Cuzco Actual", "El Artesano", "El volante". Posteriormente entró a trabajar a "El Comercio" de Cuzco, en este diario se especializa en la técnica del reportaje, de estilo literario, que después aplicaría en su trabajo en los diarios "La Crónica", "Expreso", "Correo" y la revista "Gente". Un punto de vista analítico y de tono incisivo, forman parte de los reportajes de Velarde, de estilo fácilmente reconocibles.

Hernán Velarde estuvo casado, en segundas nupcias con la también periodista y escritora cuzqueña, Alfonsina Barrionuevo, en quien ha procreado dos hijas, una de ellas de nombre Kukuli, pintora que radica en Nueva York.

En 1960 escribió el guión por encargo, para el film de Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, *Kukuli*. Después de esta primera experiencia en cine, vuelve a escribir el guión del film de Bernardo Arias, *Allpa Kallpa, la fuerza de la tierra* (1974). En su publicación, *El Cronicante: Reportajes y Narraciones* (1987), Velarde da cuenta de su habilidad periodística en una recopilación de sus reportajes. Luce como escéptico analítico, que reclama por la verdad de las cosas. De mucho verbo están llenos sus reportajes, cuentos y ensayos. A parte la musicalidad del quechua que proviene de su lengua materna y que le ha servido para crear penetrantes poemas. Produjo además los libros: *Luna y Arroyo*, 1955; *El Reportaje*, 1972.

Luis Barreda Murillo, Puno (Nuñoa) 1928.

Arqueólogo. Estudió primaria en su provincia y secundaria en los colegios Mateo Pumacahua de Sicuani y Nacional de Ciencias del Cuzco. Antes de completar sus estudios universitarios en la San Antonio Abad, Barreda Murillo va a cumplir con una serie de trabajos como de profesor de inglés en el colegio, futbolista profesional, periodista, guía de turismo, locutor y técnico de sonido. Esta última actividad la empezó a desarrollar en *Radio*

Cuzco, para luego participar como sonidista en el film *Kukuli* de Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva. Logra el grado de Doctor en Historia y Antropología y profesa varias asignaturas en la UNSAAC. Fue Decano de la Facultad de Ciencias Sociales de esta universidad y por periodos intermitentes ejerció el Vicerrectorado Administrativo de la misma. Ha publicado el folleto *Qosqo, Historia y Arqueología Pre Inka*, 1990.

César Villanueva, Huancayo ¿?

Laboratorista de color, sensitometrista. Trabajó en Lima como jefe de laboratorio de color "Foto Chrome" S.A., de propiedad de Enrique Vallve Planas, quien produce *Kukuli* en 1960. A raíz del contacto establecido con los cineastas cuzqueños en la realización de *Kukuli*, es que el "Huanca" Villanueva, como lo llamaban sus amigos, se traslada al Cuzco, en donde va a co-dirigir junto a Eulogio Nishiyama, en 1965, *Jarawi*, el segundo largometraje del Cine Club Cuzco, institución a la que no pertenece, pero con la que colabora. En una entrevista a Hernán Velarde, este describe al "Huanca" como un hombre inteligente y sensitivo. Para Luis Figueroa, es gracias al entusiasmo e ingenio de Villanueva que se hizo posible la producción de *Kukuli*. Entre sus realizaciones, *Paraiso Huanca*, documental que ganó el Primer Premio del Festival de Santa Margarita en Italia, también están *Raza de cóndores* (1962) y *Feria de Huancayo* (1963).

Andrés Alencastre Gutiérrez, Canas (Cuzco) 1908 – 1984.

Poeta. Firmó sus escritos con el pseudónimo de *killkurawaka*. Estudió primaria y secundaria en el Colegio Nacional de Ciencias. Optó al título de Profesor y al grado de Doctor en Educación en la San Antonio Abad del Cusco. Como uno de los más grandes poetas quechuas cuzqueños, profesa la cátedra de este idioma en la UNSAAC.

“Una transparencia terrígena auténtica recorre por la producción lírica de Alencastre. Su sensibilidad le permite expresar todo el jolgorio, toda la alegría vital y hasta la rijosidad que subyace en la cotidianidad del quechua campesino.” (1995: p. 29)³⁸

Alencastre se declara, en sus poemas, un eterno respetuoso de la *Mamapacha*, ante los *Apus* y el *Kaypacha*, en un reconocimiento de la pequeñez humana ante la naturaleza eterna.

Entre sus obras se encuentran: *El Idioma Peruano* (1952), *Fonética, Semántica y Sintaxis Quechua* (1953), *Taki Parwa* (1955), *Taki Ruro* (1964), *Yawar Para* (1967).

³⁸ Ángel Avendaño, *Diccionario Enciclopédico del Qosqo*, Cuzco, 1995, p. 29.

III. INICIOS Y DESARROLLO DEL CINE CLUB

En este capítulo se narra, tras la descripción de los cines cuzqueños de la época y el movimiento comercial en ellos, los comienzos y el desarrollo de la actividad del Cine Club Cuzco y la vida institucional de este.

1. Sobre la formación.

1.1. El consumo de cine en el Cuzco.

Al cabo de 1955, aún en plena reconstrucción de la ciudad del Cuzco, destacan las edificaciones de modernas y novedosas salas de cine. Estas acciones serían el producto de la demanda de un amplio mercado, cada vez más asiduos a las tardes de *matinée* y noches de *vermouth*.

Así, los ciudadanos cuzqueños reciben, con algarabía y expectativa, la construcción del Teatro Cuzco (que además funcionaría como sala de cine) en la calle Maruri, propiedad del Sr. Hernán Cuadros; la construcción e

inauguración del Cine Radio Cuzco que junto a la Emisora Cuzco, de Sociedad Anónima y cuya gerencia ejercía el Ing. Carlos Lizárraga con un novísimo proyector y con un mural en la sala alusivo a la reconstrucción del Cuzco. De igual manera en la calle Meloc, se edificaba un novedoso cine, denominado luego como Cine Ollanta, con implementos modernos, a cargo de la Sociedad de Beneficencia de esta ciudad. Mientras que en los cines administrados por Peruvian Films, con la gerencia del Sr. Jorge del Carpio y a raíz de la sugerencia del Inspector de Espectáculos, Humberto Muñiz, se aumenta la frecuencia de proyecciones de películas de sello italiano, francés, ruso, español, japonés, argentino y norteamericano. Claro que las producciones mexicanas seguían siendo las proyectadas en mayor escala.

La alta frecuencia en el cambio de cartelera, de las 5 ó 6 salas de cine, existentes en la ciudad imperial, allá por los años de la década del 50 y primera mitad de la del 60, indica un alto consumo y circulación de filmes en éstas. Semejante movimiento de producciones cinematográficas, teniendo en cuenta la población urbana cuzqueña de ese momento de 81, 000 a 82, 000 habitantes,³⁹ el mismo que se calcula en la exhibición semanal de 6 estrenos, promedio, constituye algo más que el rentable negocio del momento: se convierte en el pretexto de la reunión social y motivación cultural para muchos.

³⁹ El Censo de 1961 arroja la cifra de 81, 144 habitantes para la ciudad del Cuzco. Fuente: Plan Cuzco, Municipalidad del Cuzco 1988.

Un artículo publicado, en la sección "Arte Cinematográfico", de las páginas de "El Comercio" de Cuzco, de esa época, ilustra a manera de nota informativa, las inquietudes y actitudes del público cuzqueño dentro del escenario cinematográfico mundial:

"Parece que el Cine Radio Cuzco está acaparando público, el motivo es de que va exhibiendo películas de calidad y por lo mismo taquilleras. Además le da categoría al cinecito de Montero el hecho de que no haya la calidad de cazuela... Todo el mundo se porta con la cultura. Ha estado exhibiéndose por varios días la película francesa "Juegos Prohibidos" y en todas las funciones han sido ocupadas sus 200 butacas. Lo mismo ocurrió con la atrayente obra "Retorno a la vida", producción argentina. Como hablamos de novedades cinematográficas, exhibidas en la flamante pantalla del Cine Radio Cuzco, a más de la película que hoy proyecta, "El Macho Salvaje" con Frank Billar y Madelaine Carol, mañana estrenará un film italiano, "Una Encantadora Enemiga", y para el contento de todos los cinéfilos, se anuncia que no se exhibirá ninguna mejicana".⁴⁰

1.2. La convocatoria de Chambi.

Este mismo año, 1955, Manuel Chambi, un joven arquitecto de 31 años, toma la iniciativa de reunir a un grupo de jóvenes amigos entre artistas y otros, con el fin de crear un cine club cuzqueño.

El 17 de noviembre Chambi convoca a un grupo de cuzqueños para proponer la creación de dicho cine club. En esta reunión se dieron cita, entre otros, el Ingeniero Abelardo Ugarte, el Dr. Rodolfo Zamalloa, el Sr. Federico

Larrea Blanes, la Sra. Carmen A. de Gamarra, quienes forman una primera comisión organizadora, presidida por Manuel Chambi, que propone la fundación de un cine club cuzqueño a instalarse el mes de diciembre, con fines extra-patrimoniales, con el objeto de difundir el arte cinematográfico en sus diversas manifestaciones.

Dentro del grupo de jóvenes que se van uniendo a este proyecto están los pintores como Justo Béjar, Juan Bravo, Octavio Mejía, Hugo Béjar, Alberto Quintanilla y Luis Figueroa, fotógrafos como Eulogio Nishiyama y Julia Chambi; abogados como Luis Ángel Aragón, Pilade Tupayachi, Teófilo Huayhuaca Saldívar, ingenieros como David Rozas, Augusto Jiménez, Carlos Lizárraga, catedráticos como Cesar Vargas, Antonio Astete Abrill, además de médicos, contadores, profesores, comerciantes, periodistas y otros más que conforman la lista de socios fundadores, en un total de aproximadamente 110 personas.

Manuel Chambi le encarga al abogado Rodolfo Zamalloa la redacción de un Estatuto que definiría los objetivos y las bases para la existencia del cine club. Este Estatuto establecía por objeto en su artículo 1, la exhibición de espectáculos cinematográficos, no mercantiles; la realización de ensayos y obras cinematográficas y el fomento de estudios sobre arte cinematográfico,

⁴⁰ *El Comercio*, Cuzco, 22 de febrero, 1956

sus problemas y exposición de los mismos a través de publicaciones, actuaciones o certámenes principalmente.

De igual manera se acordó una cuota de 10 soles mensuales por cada socio, aparte de una cuota de 50 soles por el ingreso (a excepción de los socios fundadores quienes aportarían 20 soles como primera cuota) estos fondos se destinarían a financiar los costos de exhibición y realización, de ser posible.

Elegido el Consejo Directivo del Primer Cine Club del Cuzco y el segundo del Perú, durante una asamblea general que tuvo lugar en el auditorio de Radio Cuzco, esta entidad cultural y artística dio comienzo oficial a sus actividades correspondientes al año institucional de 1955-1956, durante una función de gala sucedida al día siguiente. El 27 de diciembre de 1955, el "Cine Club Cuzco", inicia su primera proyección, con la película de Marcel Carné,⁴¹ *Los Hijos del Paraíso*, film protagonizado por Arletty, Jean – Louis Barrault, María Casares, Jean Renoir, Marcel Herraund y Pierre Brasseur.

La posesión de los cargos del Primer Consejo Directivo, se realizó durante un corto intermedio de la cinta. Manuel Chambi López, nombrado como el primer presidente del Consejo Directivo, se dirigió a la concurrencia

⁴¹ * Marcel Carné (París 1906 – 1997): Director de cine francés. Uno de los maestros del realismo poético, de atmósferas sombrías y desenlaces fatales, (*El muelle de las brumas*, 1938; *Los hijos del paraíso*, 1945).

señalando, en breves palabras, las altas finalidades culturales de su representada y el deseo de que la práctica cinematográfica peruana y particularmente cuzqueña, pueda llegar a conectarse con diferentes pueblos del mundo, siempre y cuando este fuere bien encaminado.

El resto del Concejo Directivo estuvo formado el Sr. Rodolfo Zamalloa como vicepresidente, la Sra. Carmen A. de Gamarra como tesorera, el pintor Luis Figueroa como secretario y los señores, Abelardo Ugarte, Carlos Lizárraga, Gonzalo Gamarra, Antonio Astete Abril, Luis A. Aragón, Eulogio Nishiyama como vocales.

Colmaron la sala del Cine Colón, actualmente Teatro Municipal, una asistencia de artistas intelectuales y público en general, entre los cuales se distingue al poeta Andrés Alencastre, don Jorge del Carpio, administrador del cine Colón, Luis Nieto Miranda, Luis Barreda Murillo, Manuel Chávez Ballón, Gustavo Pérez Ocampo, etc.

2. Cineclubismo y la actividad institucional.

2.1. Sobre las exhibiciones.

Iniciada las actividades del cine club, algunas proyecciones se realizaron en el estudio fotográfico de Martín Chambi,⁴² padre de Manuel Chambi,

⁴² Martín Chambi, nacido en Puno, desde muy joven se establece en Cuzco y ahí desarrolla su gran carrera como fotógrafo, destacable y reconocido por ser el primer artista que logra captar la esencia del

ubicado en la calle Marquez del centro de la ciudad. Posteriormente el Club Cuzco y La Sociedad de Empleados accedieron en muchas oportunidades acondicionado sus ambientes para algunas exhibiciones, ya sean fílmicas o de pintura, actividad que esporádicamente el cine club realizó en apoyo a sus socios pintores.

Estas exhibiciones se llevaban a cabo al menos dos veces por mes, con la concurrencia de un promedio de 30 ó 40 socios que acudía a espectral películas documentales, cortos experimentales, algunos pedagógicos, de sello francés, ruso y hasta de China, según recuerdan algunos de sus socios. La mayor concurrencia se daba en las proyecciones hechas en el Cine Colón, donde se exhibían los largometrajes. Así datan periodísticamente como las primeras películas exhibidas por el Cine Club Cuzco en este cine durante el mes de enero de 1956, *Virtuosos del ballet* de la cinematografía rusa, *La Revancha de Bacaratt* de sello francés y *Umberto D.* de Vittorio de Sica.

Se realizaban también algunas exhibiciones con carácter popular, interesantes experiencias para Luis Figueroa, que cuenta lo siguiente:

pueblo andino cuzqueño que registra a través de sus fotografías. Trabajó desde 1920 hasta 1973, año en el que fallece, en 1917 recibió su primer premio en un concurso del Centro Cultural de Arequipa, desde entonces su obra le ha valido numerosos reconocimientos a nivel nacional como internacional, su obra sigue siendo motivo de homenajes aún después de su muerte. La mayor parte de su valioso archivo fotográfico lo conservan su hija y nietos.

“Nosotros estábamos en contacto con lo más avanzado de la cinematografía mundial, para dar un ejemplo, en la Plaza de Armas del Cuzco, como parte del programa del cine club, exhibimos por primera vez en el Perú las películas de McLaren,⁴³ todas las películas dibujadas y hechas con sonido, sonido también dibujado. esas cosas hemos hecho acá”.⁴⁴

Hemos registrado las exhibiciones de algunas películas, a través del diario cuzqueño El Comercio. Estas cintas de corte cultural se proyectaban en funciones especiales dirigido a un público popular. Algunas de estas exhibidas en el primer año de funcionamiento del cine club, fueron:

Documentales, de corto y largometrajes:

- LA TELARAÑA DE LA VIDA.
- CASAS PREFABRICADAS.
- PINTURA ABSTRACTA.
- MUSICA MAESTRO.(danzas polovsianas de la ópera)
- EL PRINCIPE IGOR (de Borodin interpretada a dos pianos)
- ESCULTURA POPULAR (escultura popular en los Estados Unidos a través de la utilización del jabón).
- EL IMPERIO INCA (documental norteamericano a color filmado antes del terremoto de 1950, que muestra la ciudad del Cuzco y la ciudadela de Machupicchu en sus valores arquitectónicos).

⁴³ Norman McLaren (Stirling 1914 – Montreal 1987): Director de cine canadiense de origen británico. Perfeccionó una técnica de dibujos animados que consistía en dibujar directamente sobre la película, y utilizó todo tipo de procedimientos y trucajes en sus películas de animación.

⁴⁴ Entrevista a Luis Figueroa, Cuzco, mayo del 2000.

- ESCUELA DE MUSICA (la escuela de Tanglewood, donde actúan el célebre maestro de la batuta, Serge Koursewitski, Igor Piatigorski, famoso cellista y otros consagrados artistas)
- BLINKETY BLANK, Norman McLaren.
- SCREAMING JETS, Norman McLaren.
- PERCUSION A PUNTO DE PLUMA DE MCLAREN, Norman McLaren.
- ONDAS DE MCLAREN, Norman McLaren.
- PUNTOS DE MCLAREN, McLaren.
- FANTASIAS DE MCLAREN, McLaren.
- PACIFIC 231 (Francia)
- VOCES CORALES (USA)
- CONSTRUCCIONES DE LOS INDIOS DE ARIZONA (USA)
- EPAVE, Lo que la mar guarda. (Francia)
- IMÁGENES DE DEBUSY (Francia)
- ALEXANDER NEVSKI (1938), Serguéi Eisenstein (con motivo del primer aniversario)
- ACORAZADO POTEMKIN (1925), Serguéi Eisenstein (con motivo del primer aniversario)

* La fuente de los títulos de estas películas, es el diario "El Comercio" de Cuzco, por lo que en algunas de ellas no existe mayor información.

Las copias de las películas eran obtenidas a través de las relaciones de amistad que algunos socios mantenían con Cónsules de las Embajadas de

Francia, Canadá o Argentina. La Sra. Carmen A. de Gamarra, distinguida dama cuzqueña, quien por entonces era Cónsul de Francia en el Cuzco, cumplió, muchas veces, el rol de proveedora de la mayoría de las películas a través de sus relaciones con algunas embajadas en Lima. El SODRE⁴⁵ de Montevideo también fue un constante facilitador en la adquisición de filmes extranjeros para su exhibición.

Cuando los filmes eran llevados a los cines comerciales, ya que la mayor parte eran exhibidos en los locales del Estudio Chambi, de la Sociedad de Empleados o en la Escuela de Bellas Artes; la exhibición de las películas traídas por el Cine Club se hacía después de la última función. Los días acostumbrados eran los martes a las diez y media de la noche y eventualmente los domingos a las diez de la mañana. Cuando exhibían películas cuzqueñas se exigía un pago adicional de un sol a la entrada del cine. Sin embargo, esto no siempre se cumplía y las cuotas de los socios no eran puntuales, ni tampoco muy exigidas, así que los costos de exhibición algunas veces tuvieron que ser cubiertas con el dinero de los bolsillos de sus principales promotores, es el caso de Eulogio Nishiyama que cubría gastos con dinero de su negocio de revelados fotográficos.

⁴⁵ Sistema Oficial de Difusión Radio Eléctrica, organismo uruguayo que funcionaba como un movimiento orgánico del cine club. Apoyó la labor de muchos cine clubes en América Latina, también organizó Festivales de Cine y archivó muchas buenas películas.

“Íbamos con nuestras películas filmadas y nuestro proyector a la caseta del cine, de ahí las proyectábamos en 16 mm. Y teníamos una Nagra donde estaba el sonido de la película y un micro para narrar, entonces la gente llegaba, veía la película cuzqueña, de ahí un intermedio y luego veían el largometraje, mucha gente iba por la película cuzqueña, entonces los dueños del cine nos pedían películas porque era rentable”.⁴⁶

2.2. Una iniciativa de la bohemia.

Era costumbre de este grupo de jóvenes bohemios el reunirse en el café “Extra” o en “El Cuadro” y discutir por horas sobre temas relacionados con la pintura, arquitectura, fotografía, poesía y naturalmente, cine. Tamayo Herrera escribe en su *Historia General del Cuzco* lo siguiente:

“... Así el “Extra”, en la calle Espaderos era el tugurio sombrío y barato de los izquierdistas. El Savoy de los apristas porque el dueño era de su partido...”. (1992: p. 855)⁴⁷

“Se informaban sobre aspectos técnicos artísticos, intercambiando conocimientos y algunas veces se hablaba de las tendencias de la izquierda marxista, en lo que se refiere a política”⁴⁸

Estas charlas que duraban casi todos los días de la semana, parte de la tarde y casi toda la noche, se veían amenizadas por recitales de música y poesía, casi todo el tiempo.

⁴⁶ Entrevista a Luis Figueroa, Cuzco, mayo del 2000.

⁴⁷ José Tamayo Herrera. *Historia General del Cuzco*, tomo 3, Cuzco, 1992, p. 855.

⁴⁸ Entrevista con Raúl Marín, socio del Cine Club Cuzco, Cuzco, Julio del 2000.

Ya que inicialmente el Cine Club Cuzco, se había planteado como objetivo principal la difusión de la cinematografía universal en sus más valiosas expresiones, Manuel Chambi dice al respecto:

“Lo que interesaba fundamentalmente era el aspecto cultural, motivar a la gente hacia la vivencia de imágenes, eso fue lo interesante del cine club, porque la gente estaba acostumbrada a ver únicamente cine común y corriente: western americano, cine mexicano, argentino o melodramas folletinescos. El cine como arte no existía para el público cuzqueño”. (1993: p. 95)⁴⁹

2.3. El nombramiento del segundo Concejo Directivo.

En 1958 se realiza una asamblea general en el local del Instituto Peruano Norteamericano, a la que asisten 15 socios del cine club, para elegir el nuevo concejo directivo, este lo conforman: Manuel Chambi, presidente reelegido, Eulogio Nishiyama como vicepresidente, Miguel A. Arizábal como tesorero, Amílcar Jara como secretario, y como vocales, Pedro García, René Aguilar, Luis Barreda Murillo, Víctor Chambi, Santiago Guillén y Julio Coronado. Así mismo se decide nombrar a los señores Antonio Astete Abril, Wilbert Salas y Jacinto Cáceres, como delegados en Lima, ellos se encontraban trabajando como diputados por el Cuzco en el Parlamento.

2.4. Una institución desorganizada.

En diciembre de 1963 se convoca a los integrantes del Cine Club a una nueva asamblea general con el fin de tratar la desorganización que aqueja a

esta institución,⁵⁰ según las palabras de su presidente, Manuel Chambi. A la vez que se discuten las posibilidades y la necesidad de conseguir una subvención por parte del Estado, para dar fin al trabajo que con sacrificio personales, el de los realizadores, se viene dando en forma artesanal. En esta reunión Manuel Chambi solicita un permiso para tomar el nombre del Cine Club en la compra de equipos de filmación profesionales y de avanzada, adquisición que realizaría en Italia, aprovechando los 4 meses que permanecería allí, gracias a una beca para realizar estudios sobre cine en Roma, en el Instituto Experimental de Cine y en Cinecittá, concedida por el gobierno italiano en mérito al premio obtenido en este país, en la I Reseña del Cine Latinoamericano en 1960. La compra de los equipos la realizaría con el dinero que pensaba obtener de la venta de sus documentales a las estaciones de televisión de ese país, ya que en el Perú sólo había conseguido vender uno a la Casa de la Cultura (*Estampas del carnaval de Kanas*). La solicitud de permiso se debía al interés de verse exonerado de impuestos, al ser el Cine Club una identidad con fines culturales. Sin embargo en la ley 13978, promulgada durante el régimen del presidente Manuel Prado, se estipulaba la exoneración de impuestos a los aparatos cinematográficos de filmación que sean importados por empresas de televisión nacionales. Sin embargo, los

⁴⁹ Entrevista a Manuel Chambi. Giancarlo Carbone. *Cine Peruano, 1950 – 1972 Testimonios*, Universidad de Lima. Lima, 1993, p. 95.

⁵⁰ Según el Libro de Actas de esta organización, no se registra ninguna asamblea general entre 1958 a 1963.

realizadores que no intentaban realizar una producción comercial, como los cineastas del Cine Club Cuzco, se veían totalmente desfavorecidos.

Se decide finalmente autorizar a Manuel Chambi para adquirir, si la suerte lo acompañaba, los equipos cinematográficos a nombre del Cine Club Cuzco y de igual manera gestionar ante la Casa de la Cultura la exoneración de impuestos para que esta eleve el pedido al Ministerio de Hacienda. Quedan muy en claro la propiedad exclusiva de dichos equipos a favor de Manuel Chambi.

2.5. La última reunión y disolución de la organización.

Casi desapercibida, en febrero de 1965 se realiza en el Estudio Chambi una última asamblea, sin haberse propuesto ser la última, con una asistencia de 23 socios, muchos de ellos nuevos incluidos en los dos últimos años como Juan Hugo Pardo, Carlos Lomellini, Eduardo Gil, hacendados cuzqueños. En esta reunión se informó sobre la adquisición de los dos nuevos equipos fílmicos, por parte de Manuel Chambi. La adquisición de dos cámaras de 35 mm de la fábrica de Alemania Federal, Arriflex, se logra por la venta de algunos de sus documentales a la televisión italiana, alemana, francesa y suiza, y en parte por un préstamo de la CRIF (Corporación de Reconstrucción y Fomento) hecho a título personal. La liberación de impuestos se había hecho posible gracias a las gestiones de los diputados cuzqueños, Rodolfo Zamalloa y Carlos Zamora Pezúa.

La organización termina por desintegrarse cuando Manuel Chambi, por razones de salud, viaja a Lima para establecerse en esa ciudad en 1966. Posteriormente, en 1967, ingresa a trabajar en la Universidad Nacional de Ingeniería, como profesor de cine. Años después en una entrevista realizada declara sobre las causas de la desintegración del Cine Club Cuzco.

“El problema principal (de la disolución del Cine Club) fue el de la individualidad de sus componentes, incluso del mismo que está hablando ahora. (...) Por ejemplo con Figueroa se presentó ese problema, él había aprendido rápido pero se creía un genio. Con otros también ocurrió algo parecido. Había esa especie de egolatría que mortificaba. Entonces ellos mismos se abrieron del Cine Club (...) Cada uno quería hacer su propia película. Eso siempre pasa en toda organización.”. (1993: p. 102)⁵¹

3. Lista de Socios del Cine Club Cuzco.

Esta es una lista transcrita de la encontrada en el libro de actas del Cine Club Cuzco. Se ha respetado el orden y la especificación de la profesión, se ha omitido la dirección y el teléfono. En muchos casos los nombres se tacharon por razones desconocidas, las tachaduras están también especificadas.

Nombre	Profesión
Astete Abril Antonio	Catedrático
Aguilar B. René	Empleado
Alamo Tula del	Profesora

⁵¹ Op. cit., p. 102.

Arizábal Miguel Angel	Odontólogo
Arizábal Lía M. De	Normalista
Arizábal Manuel J.	Dentista
Aguirre Jorge	Comerciante
Aguirre Amparo de	Su casa
Aragón Luis Ángel	Abogado
Baca Maria Antonia	Estudiante
Baca Oswaldo	Químico
Bayro Irma	Empleada
Béjar Justo	Técnico
Béjar Vicente	Contador
Becerra Víctor	Médico
Béjar Hugo	Pintor
Bonino Salvatore	(Banco Popular)
Boub Pablo	
Bravo Juan	Pintor
Cáceres Amparo de	Su casa
Cáceres Jacinto	Dentista
Cáceres José	Médico
Calderón Luis A.	Empleado
Cornejo F. César B.	Educación
Coronado P. Julio	Fotógrafo
Coll H. Guillermo	Médico

Cortés Dimas	Empleado
Coronado Gil Víctor	Juez
Cunza Luz Marina	Su casa
Coll Amparo de	Su casa
Carreño Hernán B.	
Coloma Fernando	Empleado
Cerf Carlos *	Contador
Caparó Rubén *	Profesor
Coronel Alfredo *	Profesor
Chambi Mary	Su casa
Chambi Julia	Fotógrafo
Chambi Martín	Fotógrafo
Chambi Manuel	Arquitecto
Chevarría Roberto	Empleado
Chevarría Efraín	Intérprete
Chavaneix Ferdinand	Empleado
Dávila V. Augusto	Comerciante
Dávila P. Julio	Abogado
Dávila P. Glicerio	Oculista
Gamarra Carmen A. de	Su casa
Gamarra Gonzalo	Médico
Gamarra Mario	Abogado
Guevara Graciela (tachado)	Dentista

Guillén Santiago	Profesor
Guillén Daniel	Bachiller
Guillén Manuel	Empleado
García T. Alberto	Empleado
García T. Pedro	Empleado
Gallegos Miguel	Profesor
González Carlos	Ingeniero
González Víctor Jorge (tachado)	
Gamarra Julio	Normalista
Gil Eduardo *	Abogado
Huaihuaca Saldivar Teófilo	Abogado
Huaihuaca Escobar Jaime	Practicante
Jara P. Amílcar	Guía
Jiménez Augusto	Ingeniero
Jaramillo L. Ángel	Empleado
Jiménez Ricardo (tachado)	Empleado
Jaramillo Luna Miguel *	Contador
Latorre Jesús	Técnico
Loaiza C. Rubén	Profesor
Luna Aidé	
Lizárraga Carlos	Ingeniero
Lomellini Carlos *	
Monteagudo Carmen de	Su casa

Monteagudo Bernardo	Topógrafo
Meneses Ana María	Su casa
Meneses Francisco	Empleado
Maramanillo vda. De B. Laura	Su casa
Menesea A. Darío	Empleado
Medina Ernesto	Radio técnico
Mejía Octavio	Pintor
Moscoso Amanda	
Marciarena Serapio	Médico
Miranda Julio	Catedrático
Muñiz Vega Alfredo *	Estudiante
Nishiyama Eulogio	Fotógrafo
Núñez Melgar Jorge *	(Baneo Internacional)
Ohmura Manuel	Comerciante
Ocampo Rubén (tachado)	Empleado
Ordóñez Emperatriz (tachado)	Estudiante
Ordóñez Olga (tachado)	Empleada
Ortega E. Abelardo *	Abogado
Ponce Manuel (Ponce Manuel)	Empleado
Portugal C. Teodoro	Agrimensor
Pinto C. Juan	Médico Veterinario
Pérez Lizardo	
Paredes Luis Felipe	Abogado

Paredes Grimanesa de	Su casa
Pardo Juan Hugo *	Abogado
Quintanilla Alberto (tachado)	Técnico
Ramos Abel (tachado)	Periodista
Ramos Juvenal	Maestro
Rodríguez José Luis	Profesor
Rozas T. David	Ingeniero
Salás Clarence	Odontólogo
Saldívar Víctor	Abogado
Samanez Roberto	Ingeniero
Salas Luis Héctor	
Sánchez Antonio	Profesor
Salinas O. Mateo	Normalista
Tupayachi Pílade	Abogado
Tamayo Luis	Empleado
Torres Julio Enrique	Abogado
Ugarte Felicitas de	Su casa
Ugarte Abelardo	Ingeniero
Umeres Edgar	
Vallenas Nelly	Asistente Social
Valdivieso Edgar	Profesor
Vargas César	Catedrático
Velarde E. Víctor	Empleado

Varela Irene	Farmacéutica
Villasante Nemesio (tachado)	Pintor
Vargas Mori Javier	
Vesco Olintho *	Médico
Helmuth Winkler	Comerciante
Werkemeister Federico	Ingeniero
Yábar Alberto *	Agricultor
Yábar Ysolina *	Su casa
Zamalloa Rodolfo	Abogado

Las personas que aparecen con un "*" son socios incorporados en los últimos años de la institución.

IV. LA OBRA CINEMATOGRAFICA DEL CINE CLUB

CUZCO

El objetivo de este capítulo es registrar detalladamente la obra cinematográfica de este Cine Club, así como las experiencias y los logros obtenidos con los materiales filmicos en el extranjero; con lo que se intenta dar una idea de cómo el trabajo experimental de estos cineastas, básicamente aprendices, se desarrolló.

1. Producción Documental.

1.1. Las películas de gesta.

No obstante, en plena formación del Cine Club, ya en junio de 1955, Manuel Chambi había realizado su primer documental, al que se le considera como dentro de la producción del cine club, *Corpus del Cuzco*. Este documental a color sobre una fiesta tradicional que se festeja en la ciudad del Cuzco, obtiene un relativo éxito entre el público de esta ciudad, que lo espectó

en el cine Colón durante dos semanas, junto a la película mexicana *El Enamorado* con Pedro Infante y Sarita Montiel.

Entre 1956 y 1957, Cuzco y Lima reciben con beneplácito las primeras manifestaciones artísticas del cine club. *El carnaval de Kanas* y *Corpus del Cuzco* son exhibidos en Lima por invitación de José María Arguedas, entonces Director del Instituto de Arte Contemporáneo de Lima; se aprecia por primera vez en esta ciudad documentales de tema y producción cuzqueños. A raíz de esta exhibición José María Arguedas denomina a estas como películas de gesta del cine peruano.

“Las proyectamos en la Sociedad Entre Nous, con un éxito increíble, no sólo de público, sino de la crítica. Opinaron favorablemente periodistas como Salazar Bondy y Francisco Miró Quesada, etc.”. (1993: p. 97)⁵²

1.2. Los años de intensa producción documental.

El Cine Club llevaba cuenta exacta de todo tipo de festividades folclóricas y eventos a ocurrir. Es así que en sus reuniones del Café Extra se conversaba sobre las posibles actividades para cada fecha y animosamente se planeaban los proyectos fílmicos con espíritu aventurero. Así, filmaciones como *Toros y Cóndor* y otras, fueron realizadas en una forma improvisada, como lo narra

⁵² Entrevista a Manuel Chambi. Giancarlo Carbone. *Cine Peruano, 1950 – 1972 Testimonios*, Universidad de Lima. Lima, 1993, p. 97.

Eulogio Nishiyama en una entrevista posterior a esos años, en la que se da una idea de lo experimental de la mayoría de la obra del Cine Club.

“Se iba a realizar en Paruro una corrida de toros un 8 de septiembre de 1956 y yo tenía un carrito que estaba aprendiendo a manejar... entonces cogí el carro y aprendí a manejar en esa famosa carretera Paruro. Demoramos como dos horas y media en llegar (él y Manuel Chambi) Filmamos en el pueblo con una cámara Bolex, que era mía, esa misma tarde volvimos. Todo lo hicimos en un solo día, el día de la corrida.”. (1993: p. 113)⁵³

En esos años también se realizaron y exhibieron además de *Toros y Cóndores* (1956) de M. Chambi y Eulogio Nishiyama:

- *Las Piedras* (1956), B/N, de M. Chambi y Luis Figueroa
- *Títeres del Pueblo* (1956), *Copacabana*, B/N, (1956), *Rostros y Piedras* (1956), *Mamacha Carmen* (1956) y *Canas*, B/N, (1956) de L. Figueroa
- *Calcheo de maíz* (1956), *Dina Núñez* (1956) y *Picantería Cuzqueña* (1956) de E. Nishiyama.
- *Chumbivilcas* (1957) y *Lucero de Nieve* (1957) de M. Chambi y E. Nishiyama.

También es realizado el documental *Noche y Alba* (1957) de M. Chambi, E. Nishiyama y la participación de L. Figueroa, como asistente. Este trabajo forma parte de muchos otros, que fueron realizados por encargo para fines institucionales o pedagógicos. *Noche y Alba* tiene la finalidad de demostrar a

⁵³ Entrevista a Eulogio Nishiyama. Giancarlo Carbone. *Cine Peruano, 1950 – 1972 Testimonios*, Universidad de Lima. Lima, 1993, p. 97.

la comunidad cuzqueña la cura de la ceguera y se hizo por iniciativa de un Doctor Oculista, Glicerio Dávila Negrón, quien además la produce y protagoniza. La música de este documental estuvo a cargo de Armando Guevara Ochoa.

Estos documentales son en su mayor parte reversibles de 16 mm. , a color y con sonido magnético no incorporado.

1.3. El reconocimiento internacional.

En 1958, un representante del SODRE de Uruguay llega a la ciudad del Cuzco para conocer la obra del Cine Club. Al poco tiempo de esta visita Manuel Chambi es invitado a Montevideo para participar en el "III Festival Internacional de Cine Documental SODRE Montevideo- Uruguay 1958"; acontecimiento en el que este representante cuzqueño accede a tres menciones honrosas en la categoría Etnológica Folclórica, por los documentales: *Toros y Cóndor*, *Corpus del Cuzco* y *Lucero de Nieve*.

En 1958, también, Luis Figueroa es invitado, durante su estadía en París, por el Director de la Cinemateca Francesa para presentar sus documentales *Rostros y Piedras*, *Mamacha Carmen* y *Canas*, los que fueron espectados por algunos representantes del surrealismo francés como André Breton y Benjamín Peret.

Al año siguiente, en 1959, se realiza *La Fiesta de las Nieves* de M. Chambi, una versión más ambiciosa de *Lucero de Nieve*, que muestra el ascenso de miles de campesinos hacia el nevado del Ausangate para visitar al Señor de Q'oyllur Riti.

En el mes de julio de 1960, el Perú fue representado por el cine cuzqueño en Europa. El Cine Club Cuzco obtuvo Copa de Plata por el primer Premio al mejor documental en el Festival de Santa Margarita de Ligure – I Reseña del Cine Latinoamericano en Génova, Italia por el documental a color, filmado a más de 5 mil m. de altura, *Lucero de Nieve* (Q'oyllur Riti).

Manuel Chambi, quien entonces se encargó de llevar el material a Europa, participa también en el Festival Mundial de Cine llevado a cabo en Berlín (Alemania), presentando el cortometraje *Fiesta de las Nieves* (1959) y posteriormente en el Festival de Karlovi-Vari en Checoslovaquia, en donde el cine cuzqueño se hizo presente con *El carnaval de Kanas* (1956) y *Lucero de nieve* (1958).

Fueron hartamente comentados los triunfos conseguidos por los cineastas cuzqueños dentro de la cinematografía mundial, ya que no solo se trataba de la obra experimental de jóvenes cuzqueños, sino que este cine constituía un esfuerzo nítido por crear una manifestación auténtica del Perú mismo y lo que

valía más su función comunicativa, el que pudiese ser entendida y valorada por otras culturas.

“...merece nuestro aplauso la encomiable labor que el Cine Club Cuzco, ha desplegado por hacer conocer nuestro folklore y paisajes en la vieja Europa. Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama sorprendieron a los cineastas europeos por la calidad de producción que llevaron a estos festivales y que actualmente se encuentran en plena labor de “Kukuli” en quechua...”⁵⁴

1.4. El último periodo, las producciones individuales

En 1961, Manuel Chambi, realiza los documentales: *Chincheros, Navidad en el Cuzco y Ayaviri*.

En 1962 se realizan: *Machupicchu* de Manuel Chambi y *Raza de Cóndores*, de César Villanueva. Este mismo año se produce el golpe militar al gobierno del General Odría, dirigido por Pérez Godoy, para convocar a elecciones generales, gracias a las cuales sale elegido el Presidente Andrés Belaunde Terry. A raíz del golpe de Estado, en Cuzco se lleva a cabo una gran redada con el fin de sofocar las intenciones izquierdistas. Las casas de Luis Figueroa y las de otros miembros del Cine Club Cuzco, son allanadas por estas fuerzas que consideraron a este movimiento como uno de agitación social. Muchos materiales fílmicos fueron secuestrados por la policía en la gran redada, entre ellos un documental socio – político, *Allpa* (La tierra). Algunas

⁵⁴ *El Comercio*, Cuzco, 3 de septiembre, 1960.

de sus escenas se encontraban en proceso de revelado y fueron salvadas, material que actualmente se encuentra en la Cinemateca de Pekín.

Para Luis Figueroa, fue este hecho político, el que propició la interrupción en la continuidad de la labor del Cine Club Cuzco, a partir de entonces no se exhibieron filmes para un público general y el trabajo de los realizadores se desarrolló por separado.

“Algunos de nosotros (refiriéndose a algunos socios del Cine Club Cuzco) tuvimos que refugiarnos por aquí, por allá, en la Universidad, y se deshizo el movimiento, el que considerábamos como un movimiento cultural de modernidad”.⁵⁵

En 1963, Manuel Chambi realiza *Ukuku y Estampas del Carnaval de Kanus*, este último ganador en 1965 de la “Q’onopa de Oro”, Primer Premio en el Festival de Cine Peruano realizado en Lima, por lo que se hizo acreedor a cinco mil soles (de la época).

Luis Figueroa se traslada a Ayacucho para registrar la celebración más conmovedora de Semana Santa en el país, a la que llega gente de los lugares más recónditos del territorio peruano, en *Semana Santa de Ayacucho* y el documental *Q’eros*, una co – realización con el francés Pierre Allard. César Villanueva filma un documental en su tierra natal, *Feria de Huancayo*.

⁵⁵ Entrevista a Luis Figueroa. Cuzco, mayo del 2000.

2. Producción de largometrajes: *Kukuli* y *Jarawi*.

2.1. *Kukuli*.

A comienzos de 1960 Luis Figueroa, que acababa de regresar de París, después de realizar un curso en el Centro de Estudios Superiores "Radio Televisión Francesa", viaja a Lima y junto a Manuel Cesar Villanueva, un huancaíno que por ese entonces, trabajaba como jefe del laboratorio "Foto Chrome" y apodado como el Huanca Villanueva, se proponen gestionar la producción y la realización de un largometraje que fuese hecho en el Cuzco. Este proyecto, del que forma parte también Eulogio Nishiyama, es conversado en un principio con Enrique Vallve Planas, dueño de la empresa de fotografía Foto Chrome, representante de la Anschrone 242, película Kodak especialmente fabricada para una mejor transferencia de color a la de blanco y negro, donde Villanueva hacía los experimentos de ampliación en 16 mm y color. Vallve Planas muestra interés en el proyecto.

Una vez negociado el posible apoyo económico, se pensó en la confección de un guión apropiado, el mismo que días mas tarde le sería encargado al periodista cuzqueño Hernán Velarde, que radicaba en Lima.

"...En la conversación de cantina nació una película, pero ellos hablaban porque el Huanca Villanueva, que como todo huancaíno tiene una capacidad increíble para vender, mientras que el cuzqueño es casi siempre un poeta... en medio de la discusión, de la euforia del momento, me dicen que ya habían conversado con este señor Planas... entonces nos entusiasamos y me dicen que entregue una historia, una idea de lo que podríamos hacer, sobre qué podríamos filmar, entonces yo pensando esa misma noche, se me

ocurre convertir en un guión cinematográfico la leyenda del oso raptor...”⁵⁶

2.1.1. Producción.

Inmediatamente con el guión casi listo, Luis Figueroa se reúne nuevamente con los posibles productores,

“...para convencerlos hicimos una reunión en la Peña Pancho Fierro, animada por las hermanas Bustamante. Preparamos un pequeño coctelito e invitamos a estos jóvenes empresarios a la lectura del libreto de la película. Arguedas⁵⁷ ponderó, apreció y apoyó el proyecto, incluso lo nombramos asesor...” (1993: p. 123)⁵⁸

Enrique Vallve Planas, con la asociación luego de Enrique Meier y posteriormente el Sr. Luis Arnillas, los dos primeros arequipeños y el tercero limeño, asociados en la empresa Kero Films S.A., se comprometen con la producción de la película. Es así que se consiguen los primeros 20 mil soles, los que a tan solo una semana de filmación ya habían sido utilizados. También se obtienen 20 mil pies de película. Posteriormente se calculó que el costo del film alcanzó el monto de un millón y medio de soles.

⁵⁶ Entrevista realizada a Henán Velarde, Lima, septiembre del 2000.

⁵⁷ José María Arguedas (Andahuaylas 1911 – Lima 1969), escritor peruano. Criado en una comunidad indígena, aprendió el quechua antes que el castellano, lo que le llevó a una búsqueda expresiva que se refleja en sus primeras obras (*Agua*, 1935; *Yanuar Fiesta*, 1941) y que culmina con *Los Ríos Profundos* (1959), su principal novela. Destacan también *El Sexto*, (1961) y *Todas las Sangres* (1965), así como sus obras de antropólogo e investigador del folklore indígena.

⁵⁸ Entrevista a Luis Figueroa. Giancarlo Carbone. *Cine Peruano 1950 – 1972 Testimonios*, Universidad de Lima. Lima, 1993, p. 123.

Eulogio Nishiyama por su parte se encargaría de poner los equipos, una Auricon y un par de cámaras Bolex Braillard a manivela, una tercera Bolex sería puesta por Figueroa para cubrir las secuencias donde se requiriesen más cámaras.

2.1.2. Realización.

El 11 de Julio de ese año se inicia el rodaje del primer largometraje cuzqueño, en colores y con diálogos en quechua, titulada *Kukuli*. Esta es la primera película de su género, realizada íntegramente en el Cuzco. Las cumbres de Paucartambo y el imponente cerro de Tres Cruces de Oro fueron utilizadas como localizaciones para el film y con elementos de fondo de la polícroma procesión de la Virgen del Carmen, con sus comparsas y música.

Kukuli se basa en la leyenda del “Ukuku” u oso raptor de mujeres. Es un siniestro bailarín mitológico que va danzando alrededor de la Virgen de Paucartambo y busca a su víctima, una mujer a la que arrastrará hasta su guarida. En la historia, tras los amores de “Kukuli”, una pastorcita quinceañera, y de “Alako”, un recio indio molinero, se agiganta la amenazante figura del danzante que acecha sus pasos.

Cuatro son únicamente los personajes principales en esta cinta, para lo que se contó con la participación en la actuación de Judith Figueroa, cuzqueña

y residente en Lima, hermana de Luis Figueroa, es seleccionada para representar el papel protagónico de *Kukuli* gracias a su distinción como alumna de teatro en la Escuela Normal Superior con el profesor Emilio Galli.

Víctor Chambi que interpreta la pareja de "Kukuli", "Alako". Hijo de Manuel Chambi y heredero suyo en el manejo del lente, funda el Cine Club Cuzco junto a su hermano Manuel. Víctor Chambi tuvo que ser doblado al quechua por Hernán Velarde, ya que este no dominaba el idioma.

El "Ukuku", el oso raptor, Lizardo Pérez, comprometido con los movimientos artísticos cuzqueños es dirigente del Centro Qosqo de Arte Nativo y profesor de un curso de arte en la Unidad Garcilazo de la Vega y se integró al Cine Club en 1959.

Y el personaje del Cura que es interpretado por el limeño Emilio Galli, a quien Figueroa había conocido en Francia un año atrás; se desempeñaba como profesor de teatro y Director del elenco dramático de la Escuela Normal Superior en Lima. Galli había servido de nexo entre Luis Figueroa y El Huanca Villanueva.

Un gran grupo de campesinos y mestizos atraídos por su fervor católico y coloridos de la fiesta de la Virgen del Carmen, concurren a Paucartambo y se convierten en vivos personajes de *Kukuli*.

En la realización de *Kukuli* muchas de las labores técnicas fueron compartidas: la dirección general, la dirección fotográfica y la de los actores. Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva forman, básicamente, el equipo de realizadores que llevaron adelante el film, con las colaboraciones de Hernán Velarde y Luis Barreda.

Luis Figueroa Yábar vierte su experiencia adquirida en otros trabajos del Cine Club en aspectos fotográficos, de guión y dirección. César Villanueva, considerado como el *mago del lente*, tiene junto a Figueroa una alta responsabilidad en el trabajo de iluminación. Hernán Velarde Vargas, poeta, periodista y dibujante es el autor del libreto. Eulogio Nishiyama, un cuzqueño de vasta experiencia en el campo de la cinematografía, por haber rodado corto y largometrajes, tanto peruanos como extranjeros, encargado básicamente de la dirección técnica y del manejo de la cámara, Nishiyama es otro de los puntales en los que descansa la responsabilidad de la filmación de *Kukuli*.

Lucho Barreda Murillo sería el técnico en sonido, un joven experto en este campo, que responde al cargo confiado.

Técnicos, actores y colaboradores se instalan en la hacienda de Mollamarca en Paucartambo, propiedad de la familia Yábar (parientes de Luis Figueroa Yábar), durante seis meses, aproximadamente.

El entusiasmo y la entrega del ambiente en el que se desarrollaba el rodaje no decayeron ante las deficiencias económicas que se fueron presentando desde un principio, hasta el punto en que durante un mes los gastos tuvieron que ser financiados por el alcalde de Paucartambo, Raúl Figueroa Yábar, hermano de Luis Figueroa y su esposa Elba, quienes afrontaron los gastos de producción por treinta días mediante un supuesto préstamo de la Municipalidad de ese distrito.

“Villanueva viajaba con frecuencia a Lima para conseguir dinero de los financistas, resolver el envío de los materiales de 16 mm, para su revelado en la Kodak de USA y, en fin, resolver todos los problemas que implica una producción...”.⁵⁹

En el transcurso de estos meses la expectativa de la población cuzqueña referente a *Kukuli* fue en aumento, gracias a los reportes semanales que los diarios locales hacían sobre los por menores del rodaje. Se tuvo en este film, desde un principio, antes de su estreno en las salas de cine, depositados los ánimos optimistas de muchos cuzqueños, quienes vieron en este grupo de jóvenes emprendedores, la labor de rescate de lo propio, de las raíces, de la tradición, del sentido de su lucha, ahora en el cine.

⁵⁹ Entrevista a Luis Figueroa. Revista *Siete Culebras*, N° 12, Cuzco, Octubre – Noviembre de 1998, p. 25.

En un texto publicado en el Diario El Comercio de Cuzco, meses antes de la culminación del rodaje, la periodista cuzqueña y portavoz oficial del film en la prensa nacional y local, Alfonsina Barrionuevo expresa lo siguiente:

“Por primera vez la pantalla recoge la más bella versión que se haya realizado en torno a una leyenda, en Perú, que es tierra de leyendas. Hernán Velarde, poeta cuzqueño, autor del libreto, incide en el alma de ese pueblo vigoroso y desconocido que subsiste al otro lado de la cordillera. Con profundo conocimiento de la sicología del indio y del mestizo revela sus vivencias, su capacidad de amar, sus costumbres y sus creencias. El indio es un señor. A su manera. A pesar de la civilización y las injusticias sociales.”⁶⁰

2.1.3. Posproducción.

En febrero de 1961 Armando Guevara Ochoa, reconocido compositor cuzqueño, se encarga de la composición musical para *Kukuli*, por encargo de los realizadores. Esta fue grabada en Lima e interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional. La dirección estuvo a cargo de Leopoldo La Rosa, Museo Alberto Yábar y del mismo Guevara Ochoa. Otra parte de la música, la utilizada en la última parte de la película, está basada en el huayno *Capuliñahui Cuzqueñita*, tocada por primera vez en sinfónica es también compuesta por Guevara Ochoa y fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de los Trabajadores de Pekín.

“La interpretación de los chinos era como si hubiese sido hecha por campesinos peruanos, porque hay un parentesco entre el mundo andino y oriental. En esa época pronunciar la palabra socialismo era pecado o pronunciar indio afectivamente era

⁶⁰ *El Comercio*, Cuzco, 26 de septiembre, 1960

sospechoso, había que pronunciar “indio” despectivamente. Es el contexto social en el que surge esta película...”. (1993: p. 125)⁶¹

En los créditos nunca se llegó a pronunciar la participación de la Orquesta Sinfónica de Trabajadores de Pekín. Además se usa *Tragedia del Cuzco* que se grabó en Nueva York.

La otra parte de la música es la folclórica, las danzas y cánticos que se observan en el film, cuando se registra la fiesta de la Virgen del Carmen.

La filmación se llevó a cabo en películas de 16 mm, la misma que posteriormente se amplió a 35 mm, por el sistema de truca, una proeza técnica para la época. Al parecer no se habían hecho ese tipo de ampliaciones, ni en el Perú ni en América Latina, por no existir ese tipo de ampliadoras. La novedad habría sido lograda en un laboratorio experimental donde “el Huanca Villanueva” obtiene una primera ampliación casera de 16 mm a 35 mm, la que es enviada al laboratorio Alex de Buenos Aires. Los resultados fueron óptimos y así es elaborada el resto de la película. Los negativos que permanecieron en este laboratorio se destruyeron después de un tiempo, a causa de un incendio. Solo se conservan algunas copias de la película, de las cuales solo una está en el país, en posesión de la Cinemateca Universitaria en la Universidad Agraria.

⁶¹ Entrevista a Luis Figueroa. Giancarlo Carbone. *Cine Peruano 1950-1972 Testimonios*, Universidad de Lima, Lima, 1993, p. 125.

En junio de 1961, Luis Figueroa, Cesar Villanueva y Hernán Velarde y con la ayuda de Luis Bolaños,⁶² quien se encargaría de la distribución, convencen al gerente del Cine Le París de colocar la película en la cartelera de Fiestas Patrias.

“Cuando le propusimos a este señor, nos dijo que estábamos locos. Entonces, a tanta insistencia, nos dijo que la vería por cinco minutos y que subiésemos donde el operador y le diésemos 500 soles para que la proyectase... A los once minutos nos dice trato hecho, se exhibe.”⁶³

Por otro lado se recibió el apoyo de Sebastián Salazar Bondy⁶⁴ en la construcción de los textos narrados en la voz de Eduardo Navarro, y la escritura del prólogo por Efraín Morote Best,⁶⁵ quien, como cuenta Hernán Velarde, no había visto aún la película en el momento de redactar aquel texto que antecedería a las imágenes en la exhibición de esta. Este gesto, sería para

⁶² Luis Bolaños Peralta (Cuzco 1909 – 1990). Gran animador de la cultura cinematográfica nacional. En 1939 funda la distribuidora Libertad, junto a Carlos Benavides y Ramón Aspíllaga, ganándose el aprecio por sus exhibiciones de calidad. Presente en diferentes festivales y organizador de muestras en Lima y Arequipa. Animó junto a Miguel Reynel la sociedad Amigos del Cine.

⁶³ Entrevista a Hernán Velarde. Lima, septiembre del 2000.

⁶⁴ Sebastián Salazar Bondy: Escritor peruano (Lima 1924 – 1965). Preocupado por la condición social del hombre americano, escribió ensayos como *Lima la horrible* (1964), novelas como *Pobre gente de París* (1958), poesía y, en especial, teatro, *Amor, gran laberinto* (1948), *Flora Tristán* (1964).

⁶⁵ Efraín Morote Best (Ayacucho 1925 – 1989), propulsor de las nuevas ideas de las Ciencias Sociales en la Universidad San Antonio Abad del Cuzco, hacia 1941 – 1943, dentro de la primera generación de antropólogos y folkloristas cuzqueños como Víctor Navarro del Águila, Gabriel Escobar, Oscar Núñez del Prado. Hacia 1950 forma “Tradición” publicación con orientación hacia el folklore y temas antropológicos, etnográficos y literarios, que hizo sentir la presencia de la ciencia cuzqueña a nivel del país y en el extranjero. Morote organiza la Sociedad Peruana del Folklore y orientó el folklore hacia una convergencia con la Etnografía y Etnología. Años más tarde se dedica a sus labores como docente

los cineastas cuzqueños una muestra de la confianza y el apoyo a sus esfuerzos.

2.1.4. Estreno.

Finalmente el 26 de julio de 1961 se estrena *Kukuli* en la ciudad de Lima, en el cine Le París. La variopinta concurrencia integró a personas de las clases altas, medias y bajas, tanto de la capital como en el Cuzco, lo que calificó a este film como un fenómeno social. Según el diario *El Comercio* de Cuzco a solo dos semanas de exhibición en el Le París de Lima el número de espectadores habría llegado a los 30 mil.

“...El público limeño ha acogido con mucho cariño a esta obra cinematográfica cuzqueña. Por primera vez en la Capital de la República se ha dado el caso de un film que llegue a conmover por igual a todos los espectadores...”⁶⁶

Precedida por los más elogiados comentarios, como la hecha por el mismo Presidente de la República, Manuel Prado, y por la Cámara de Senadores, quienes felicitaron a los productores y realizadores “por invertir capital y sueños en la realización de una película, digna de llevar un auténtico mensaje del Perú para todo el mundo” (“*El Comercio*” de Cuzco, 10 agosto,

en la Universidad de Huamanga en Ayacucho donde abandona el folklore y la “tradición”, para convertirse al maoísmo y dedicarse a la política violentista, en forma clandestina hasta su muerte.

⁶⁶ *El Comercio*, Cuzco, 10 de agosto de 1961

1961), llega *Kukuli* al Cuzco, a mediados del mes de agosto, para exhibirse en los cines Ollanta y Saldo. Los asistentes a las referidas salas cinematográficas aplaudieron a cada uno de los técnicos y artistas que se presentaron sucesivamente en ellas.

En la ciudad del Cuzco, el Alcalde Alfredo Díaz Quintanilla se pronunció en la premiere de la película:

“...Es eso lo que han hecho ustedes, realizadores y artistas, de ‘Kukuli’. Pienso que alguna vez una idea se apoderó de vuestras mentes juveniles, idea que ahora es una halagadora realidad, que al mismo tiempo de llenarles de una honda satisfacción, ha servido para demostrar al mundo entero, con toda la luminosidad de sus colores, que el Perú, no es solo ese cofre de joyas antiguas para curiosidad de turistas, si no también que es un pueblo pujante y ávido de progreso...”⁶⁷

Este film constituye además, todo un evento social en la pequeña, hermética y conmocionada ex “ciudad museo”. Los cuzqueños prestigiosos de esa época no dejaban de asistir a cualquier acontecimiento que tuviese que ver con la puesta en valor de los intereses regionales, la defensa del patrimonio, la vuelta hacia las raíces para de ahí proyectar un devenir y la reivindicación del arte y cultura populares, es decir, todo aquello que pertenece al mundo andino, al mundo indígena que subyace a la sociedad cuzqueña. Ese era el tema de preocupación del momento de los cuzqueños “cuzqueñistas”.

Por tal razón, detrás del Cine Club estuvo el apoyo de muchos representantes de este sentir. De personajes como: Cesar Vargas, Rodolfo Zamalloa, Oswaldo Baca, Efraín Morote Best, Alfonsina Barrionuevo, Ferdinand Cuadros, Roberto Barrionuevo, Lizardo Pérez, Abel Ramos, Armando Guevara Ochoa, todos ellos comprometidos con su ciudad, con ese "cuzqueñismo" que exalta lo local y que proviene del rechazo al peso dominante de Lima, la capital, ajena y poderosa.

Aquí algunos comentarios vertidos por cuzqueños, que por entonces fueron publicados en el diario El Comercio de Cuzco, sobre el tan aclamado film:

"...Con Kukuli se ha soltado de manera profundamente emotiva nuestros conocimientos quechuas, nuestra voluntad quechua, nuestra existencia quechua, nuestro arte y nuestra esperanza quechua. Pongamos en el futuro todo nuestro esfuerzo al servicio de la realidad peruana y los frutos que consigamos en esta labor, serán la verdadera continuación de la gran cultura de nuestros mayores. No hay duda de que habrá pesimistas, pero el verdadero creador de la cultura, es decir el pueblo, siempre estará con nosotros...". (Oswaldo Baca) (1991: p. 58)⁶⁸

"... El forum convocado por la Municipalidad y organizado por el Cine Club Cuzco, no puede ser más oportuno. Los que participen en él, deben tener en cuenta que, si con tan poco dinero se ha hecho una película tan hermosa y tan grande como Kukuli, con una sólida base económica se hará seguramente un monumento a la cinematografía peruana. Por un lado la película que hemos visto, prestigia al Cuzco y al país y aseguran un panorama de insospechables alcances económicos y culturales. Creo que todos deben de presentar su apoyo incondicional a la instauración de la industria cinematográfica en el Cuzco...". (Dr. Rodolfo Zamalloa) (1991: p. 58)⁶⁹

⁶⁷ *El Comercio*, Cuzco, 18 de agosto de 1961

⁶⁸ Adelma Benavente, *La Escuela Cuzqueña de Cine*, Municipalidad del Qosqo, 1991, p. 58.

⁶⁹ *Ibid.*

Estos comentarios se vierten a partir de la convocatoria hecha por el Cine Club para la realización de un forum, con la finalidad de analizar los aspectos positivos y negativos, dentro de los campos cultural y financiero de la película *Kukuli*. Desde este momento se pensó seriamente en las posibilidades de convertir al Cuzco en el lugar para gestar una industria cinematográfica. A esta reunión asistieron representantes de la banca, del comercio, la intelectualidad, las instituciones obreras y representativas de la ciudad imperial, que entusiastas por el reciente éxito del film cuzqueño, hicieron explícito su compromiso con la cultura.

De esta reunión se derivan las únicas cifras sobre los costos y las ganancias de *Kukuli*. Así se dijo que la película en el Le París de Lima y durante sus cuatro semanas de exhibición arrojó la entrada neta de 400 mil soles, en El Porvenir y en 15 días, 200 mil soles. En Cuzco en el Ollanta y en 6 días, 60 mil soles; y en el Saldo en 15 días, 42 mil soles netos. En Quillabamba y en 5 funciones, 200 soles haciendo un total aproximado de 700 mil soles. Esta información publicada en el diario El Comercio de Cuzco, el 7 de septiembre de 1961, no contabiliza los ingresos que se dieron posteriormente tanto en esta ciudad como en Quillabamba, Puno y Abancay.

De tales ingresos el productor debió tomar el 30% del neto. El exhibidor, en este caso las empresas del cine El Saldo y del Ollanta, por el tiempo que exhibieron *Kukuli*, el 50%; y el distribuidor, o sea la firma "Libertad" de

Lima, el 20%. Los realizadores y artistas tuvieron un porcentaje divisible del que les tocó a los productores.

De esta información dada en el forum, organizado por el Cine Club y publicada en el diario El Comercio de Cuzco, llama la atención la cifra sobre el costo final de *Kukuli*, es decir los gastos hechos por producción, realización y posproducción, la que alcanza a un millón y medio de soles, aproximadamente.

Los artificios utilizados para financiar el film fueron muchos, ya que se sabe que el dinero de los productores no alcanzó para mucho, es así que Eulogio Nishiyama tuvo que vender su auto para poder financiar el viaje a los laboratorios Alex en Argentina, además de la ayuda económica recibida por el Alcalde de Paucartambo, que ya se ha mencionado antes.

A raíz de la convocatoria hecha por los integrantes del Cine Club hacia las autoridades y empresarios cuzqueños, con el fin de propiciar otras futuras producciones, se nombró una comisión presidida por el Alcalde Díaz Quintanilla para que se comprometiera a los diferentes sectores de la ciudadanía a formar una cooperativa mediante la compra de bonos o acciones y por este procedimiento el pueblo del Cuzco pueda capitalizar el entusiasmo y experiencia de los cineastas, para convertirse en un productor colectivo.

Sin embargo, este proyecto no prosperó, resultando frustrado el intento del Cine Club en su afán y sueño de convertir a la ciudad en la sede de la industria cinematográfica peruana.

“En el Cuzco de los 60 como en el de nuestros días no hubo ni hay liderazgo empresarial por parte de financistas cuzqueños, cuya mentalidad es meramente ‘especuladora’ o ‘rentista’, derivada en gran medida de sus ancestros terratenientes, gamonales. Nadie en nuestra ciudad ha invertido un solo centavo en cine, es decir, no existe ninguna empresa cinematográfica cuzqueña. El conjunto de las realizaciones del Cine Club Cuzco fue producido gracias al esfuerzo de los propios realizadores, *Kukuli* fue producida por una empresa de Lima...”⁷⁰

2.1.5. *Kukuli* en el extranjero.

Mientras que el pueblo cuzqueño admiraba a *Kukuli* en sus salas de cine, Luis Bolaños, distribuidor de la cinta junto al productor Enrique Vallve, viajan a la, por entonces, Unión Soviética para presentarla en el Festival de Moscú, pero la demora impidió participar en el concurso. Aún así, la película fue presentada por el actor y director argentino Hugo del Carril,⁷¹ amadrinada por la actriz soviética, Tatiana Samoilova⁷² para ser exhibida ante 2000 personas.

⁷⁰ Entrevista a Luis Figueroa, Cuzco, mayo del 2000.

⁷¹ Hugo del Carril, (Buenos Aires 1912 – 1989) cantante, actor, director cinematográfico argentino, figura de los inicios del cine sonoro. Su dedicación al tango le permitió debutar en el cine (*Los michachos de antes no usaban gomina*, 1937), donde destacó como director de películas de marcado tono realista (*Las aguas bajan turbias*, 1953; *Tierras Blancas*, 1959)

⁷² Tatiana Samoilova (1934): Actriz soviética. Adquirió una buena formación teatral y fue reconocida en Cannes por su actuación (*Pasaron las grullas*, 1957).

El diario Expreso de Lima del viernes 3 de noviembre de 1961, reproduce una reseña del crítico Juan Francisco de Lasa, aparecida en La Vanguardia de Barcelona, uno de los más importantes diarios españoles: En el pie de fotografía: “ ‘Kukuli’ significa sin duda alguna la aparición de un cine nacional.”.

Parte del texto expresa lo siguiente:

“...Centrada en el Cuzco e interpretada por indios de las serranías, el film posee un indiscutible encanto y en sus imágenes, de impresionante tratamiento plástico, es nos revela el tesoro de un folklore extraordinariamente fotogénico... tiene acentos de milenario poema de amor... hay en ella una serie de magníficas secuencias de gran interés dramático, con las que una tierra rica en leyendas ha sabido reflejarse así misma con toda la grandeza de lo incaico y al propio tiempo, con el primitivismo del alma aborígen... . Hay un admirable mensaje estético que alcanza a la banda sonora, con la que Armando Guevara Ochoa ha logrado transmitirnos antiquísimos acentos incaicos, y también a los deliciosos diálogos en lengua quechua, muchas veces tan musicales como las mismas canciones populares.”.

El 22 de julio de 1964, en París la revista Letras Francesas, dirigida por el poeta Luis Aragón,⁷³ publicó un artículo de su enviado especial al Festival de

⁷³ Louis Aragón (París 1897 -- id. 1982): Escritor francés. Uno de los fundadores del surrealismo (*El campesino de París*, 1926), trató temas relacionados con su militancia comunista, sin romper con el lirismo (*Los ojos de Elsa*, 1942).

Cine de Karlovi-Vary en Checoslovaquia, Georges Sadoul,⁷⁴ quien manifiesta su grata sorpresa ante lo que para él significó toda una revelación, *Kukuli*:

“(…) Para mí, la última semana de Karlovy Vari estuvo marcada por el descubrimiento de una película de Mongolia y una película Inka (...). Divirtiéndome, hace seis meses, escribiendo un ensayo de ciencia ficción sobre el cine entre el año 1964 y el 2004, había imaginado que la revelación de los años setenta habría sido la “Escuela de Cuzco”, los largometrajes realizados por los descendientes de los Inkas, vinculado con una civilización más evolucionada que la Española cuando Pizarro la aniquiló en el siglo XVI (...) y bien, mi ficción estaba en retardo con respecto a la historia. Desde principios de 1956, se forma en la antigua capital del Imperio Inka, una Escuela de Cuzco, cuyos escritores, poetas, pintores y cineastas, casi todos indios en un 75 o 100%, han dado obras importantes. Se ha realizado en el entorno de esta ciudad una veintena de películas documentales o puestas en escena, casi todas en color, sobre la tierras altas, pero en 16 mm y mudas, dado que en Cuzco no existe ningún laboratorio o equipamiento sonoro. Pero se post-sincroniza y se amplía a 35 mm sea en Lima o en el extranjero. *Kukuli*, filme hablado en quechua (lengua india) con un comentario español, fue realizado en 1960 por Luis Figueroa, César Villanueva y Eulogio Nishiyama, éste último medio japonés, medio indio. Esta película no tiene el carácter directamente social de los “Hijos del Sol”, otro filme “quechua” realizado por Jorge Huaco. Cuenta una leyenda que data de la colonización la joven pastora ‘Kukuli’ (Judith Figueroa) desciende al valle para asistir a una fiesta cristiana en el transcurso de la cual es raptada y sacrificada por un oso demonio. Los autores no renunciaron al pintoresco colorido de las fiestas y las danzas populares, sin caer realmente en el folclorismo. Me gusta sobre todo el desenlace, en que un sacerdote barbudo, con el crucifijo en mano en un estilo barroco (o mas bien jesuita) común a Praga y a Lima, intenta exorcizar al monstruo, que será vencido por los indios unidos. Karlovy Vari ya nos había hecho conocer en 1960 y 1962 la producción indoamericana, con los documentales del peruano Manuel Chambi y del boliviano Jorge Ruiz. En cuento a Luis Figueroa a quién encontré en el festival, ya está en su cuarto filme, y muy feliz del éxito bastante considerable de *Kukuli* en Lima.

⁷⁴ Georges Sadoul (1904 – 1967): Crítico e historiador francés, tal vez el más importante y conocido en relación al cine, (Historia General del Cine, 1946- Primera Edición). Pionero de la investigación y un entusiasta de la pedagogía cinematográfica.

La afirmación de nuevos cines han confirmado la importancia concedida a los cines Asiáticos, Africanos y Latino Americanos. Ya he hablado de esta reunión, su organizador el profesor Brousil declaró en ella: 'Hay que hacer conocer cines jóvenes y nuevos, para permitir que se los aprecie, y no para separarlos, sino para unirlos con el cine mundial, luchando contra la discriminación de la cual son de hecho objeto. Debe respetarse su especificidad nacional, sin aprobar su provincialismo eventual. Hay que comprender sobre todo que tales encuentros no consisten tanto en hacer algo por unas cinematografías, como por nosotros mismos. Debemos luchar también contra nuestro provincialismo burgués-europeo-occidental, contra nuestros prejuicios y esto también en los países socialistas'. El nivel general de Karlovy Vary estuvo lejos de ser excepcional. Si yo hubiera formado parte del jurado, no hubiera tenido para proponer al gran premio ninguna obra maestra. Pero quizá hubo aquí, al margen de la competición, más encuentros y descubrimientos enriquecedores que en otras manifestaciones más ruidosas y brillantes". (1991: pp. 64-65)⁷⁵

2.1.6. La leyenda y el documental.

En *Kukuli* el mito y la leyenda son el filtro por el cual se pretende explorar una realidad. En los pueblos de la serranía del Cuzco las leyendas y las fábulas aún son parte de una tradición oral, transmitida de generación a generación y desde hace cientos de años. Intentan contar y explicar a través de sus metáforas y personajes antropomorfizados o zoomorfizados, sus enseñanzas de lo bueno y lo malo y de cómo premiarlos o castigarlos, estableciendo categorías axiológicas.

Es, por tanto, que en la leyenda del oso raptor, pretexto argumental de *Kukuli*, los personajes son simplemente definidos como buenos y malos, sin

más matices que agregar. Es decir, los personajes de Kukuli y Alako son ingenuos, humildes y muy bien intencionados, mientras que el “pablucha”, “ukuku”, es temible y despiadado. Este personaje que es mitad oso y mitad humano, simboliza la naturaleza feroz del hombre, más bestia que humano, que actúa dejándose llevar por el peso inconsciente de su lado salvaje y aparece en esta celebración como el que rapta a doncellas. Sin embargo el “Pablucha”, como también es llamado en otras festividades tradicionales, actúa como verdugo de la justicia. A estos personajes se suma la figura del sacerdote representante de la religión cristiana que se enfrenta a la bestia en sus exorcismos. A través de estos personajes y del desarrollo de una trama legendaria, se intenta expresar una cosmovisión del mundo andino por medio de sus manifestaciones folklóricas y costumbristas, sus creencias mágico religiosas y la realidad social del campesino.⁷⁶

Kukuli es el nombre en quechua que se le da a una especie de paloma, utilizado muchas veces para componer piropos de enamorados; en el film, es el nombre que se le da a la protagonista. Kukuli es la pastorcita, que en la ilusión por asistir a la fiesta de la Virgen del Carmen en el distrito de Paucartambo, se despide de sus abuelos, concientes todos de la importancia de ese momento. Kukuli no sólo va a asistir a una fiesta, ella va a buscar su

⁷⁵ Georges Sadoul. Actualidad Cinematográfica, El Festival de Karlovi Vari Descubrimiento Inka y Mongol, 22 de julio de 1964, citado en Adelma Benavente. *La Escuela Cuzqueña de Cine*, Municipalidad del Cuzco, 1991, pp. 64-65.

destino y necesariamente al lado de un hombre que la proteja. Emprende un viaje a pie, costumbre forzosa en las alturas serranas, a través de punas, nevados y valles, recorriendo así los diversos paisajes del ande; en el camino su encuentro con el cargador, Alako, y el amor directo y espontáneo, en total correspondencia con la naturaleza que les rodea. Ahora Kukuli prosigue el viaje al lado de Alako. Un brujo o Altomisayoc, a quien ellos visitan en la ruta, les predice la muerte. Seguidamente, la pareja llega a la tan concurrida y fascinante festividad de la Virgen del Carmen. En esta, Kukuli se ve asediada por el Ukuku y en un momento en que Alako agita las campanas del templo, por encargo del Cura, ocurre el rapto de Kukuli, tras la persecución de la pastorcita y el asesinato de Alako en el mismo campanario. Esta bestia de apariencia humana y que lleva como vestimenta una piel de alpaca, el oso raptor, es perseguido por todo el pueblo, que alentado por el Cura avanza furioso a eliminar a esta fiera, encarnación del mal. El Cura asiste a la cabeza. El Ukuku tiene a Kukuli y la somete a su voluntad. Una piedra cae encima de Kukuli, le causa la muerte y ella desaparece. La bestia es asesinada por los pobladores y el Cura la exorciza. Al final, Kukuli y Alako se vuelven a encontrar, transformados en dos llamas, una blanca y la otra negra.

A lo largo de este simple relato se van conociendo muchos detalles de la vida de estos pobladores indígenas y mestizos, como la importancia simbólica

⁷⁶ Balmes Lozano, *El Cine Peruano visto por críticos y realizadores*, Cinemateca de Lima, Lima, 1989.

de algunas flores, las que Kukuli lleva en la montera como signo de soltería y de disponibilidad para el amor. También se explican la naturaleza y el sentido de las comidas, el mote y el *puspu*, es decir, el maíz hervido auténtico del medio y las habas, también cocidas, provenientes de Europa, constituyen la mezcla tradicional del alimento básico; la bebida, la chicha de *j'ora* o fermento de agua de maíz germinado, bebida de celebración; sus creencias religiosas en medio de esta fiesta pagana y costumbrista, donde la Virgen del Carmen es asediada por los diablillos o *sagras*, que danzan alrededor de ella, representando las tentaciones terrenales y el mal que acecha, curiosamente, estos diablos danzarines son los anfitriones de la fiesta, donde la exorbitante cantidad de comida y bebida cumplen igual rol protagónico; las costumbres como la de *servinacuy*, la convivencia pre-marital o matrimonio de prueba y la presencia poética de los animales, en este caso las llamas.

2.2. Jarawi.

En 1964, Eulogio Nishiyama y César Villanueva consolidan el proyecto de un segundo largometraje. Una historia basada en *Diamantes y pedernales* de José María Arguedas y producida por Kero Film, nuevamente.

“... Arguedas estaba de Director de la Casa de la Cultura,⁷⁷ yo le escribí del Cuzco para que colaborara desde allí y él nos respondió muy diplomáticamente que la Casa de la Cultura no tenía fondos. Con el capital que nos dieron los de Kero Film nos fuimos al

⁷⁷ Instituto Nacional de Cultura, actualmente.

pueblo de Chinchero y pudimos filmar *Jarawi*, gracias a la colaboración del pueblo ...". (1993: p. 116)⁷⁸

Este film es estrenado en 1966, después de 8 meses de rodaje, y después de haber sido enviada a los Laboratorios Alex de Buenos Aires, y con un costo aproximado de ochocientos mil soles, deviene en un notorio fracaso comercial, a lo que le siguió la separación total y definitiva de los integrantes del Cine Club Cuzco.

2.2.1. Una historia de amor con mayor complejidad.

Este film constituye el segundo largometraje argumental producido y realizado por los integrantes del Cine Club Cuzco. El rodaje del mismo se lleva a cabo, en la mayor parte de la cinta, en el distrito de Chinchero en Cuzco. La trama narra la historia de un joven hacendado cuzqueño de la zona, que mantiene una relación amorosa con una campesina que le canta canciones de amor. Una visitante limeña llega al distrito y el joven hacendado se enamora de esta. La campesina, en su desesperación por reconquistarlo, acude a un arpista, que llega a Chinchero en busca de una mejor vida, para que a través de la música recupere la atención del gamonal. Finalmente los campesinos del pueblo se revelan contra el joven hacendado a causa de una injusticia de la que es víctima el arpista.

⁷⁸ Entrevista realizada a Eulogio Nishiyama. Giancarlo Carbone. *Cine Peruano 1950 – 1972 Testimonios*, Universidad de Lima, Lima, 1993, p. 116.

Esta es una historia de amor con un conflicto social de contexto. Esta libre adaptación del libro de José María Arguedas intenta, al igual que en las precedentes realizaciones del Cine Club, transmitir a través de los elementos tradicionales de una cultura, como es la música, expresiones auténticas del sentir andino: el dolor, la melancolía, la tristeza y el amor. Sus personajes principales expresan sus pesares a través de letras y melodías representativas de la cultura indígena, para lo cual se contó nuevamente con la participación del músico y compositor cuzqueño Armando Guevara Ochoa, el mismo que había compuesto la música presentada en *Kukuli*.

2.2.2. Dificultades que afrontó.

En *Jarawi* se intenta introducir la problemática social del campesino, de denunciar la explotación de la cual son víctimas, de una forma mucho más desarrollada que en *Kukuli*. Se crea una trama centrada en individuos algo más perfilados. Sin embargo la crítica hecha en algunos diarios de la época, se refieren a *Jarawi* así:

“El arpista Mariano, ser misterioso y poético por excelencia en la obra de Arguedas, en *Jarawi* se transforma en una masa inexpresiva y animal que ofende la raza que representa. Algo similar ocurre con Irma, la oco-bambina, que sobre el abominable modelo de Ima Sumac, nos indilga música de pacotilla. La fotografía es mediocre, los diálogos infames, no existe un guión que pueda ser considerado como tal. Sólo consiguen librarse de la confusión y debilidad de esta película, las escenas estrictamente documentales, etnológicas, que nos ofrecen del pueblo indígena que, obviamente,

nada tenían que hacer con las maquinaciones pseudoartísticas que se fraguaban tras el lente que los enfocaba.” (1997: p.171)⁷⁹

La crítica más frecuente recae en las deficiencias técnicas que la cinta adolece.

“la película sumaba a sus graves deficiencias técnicas, una inoperancia expresiva total. La autenticidad de los planos más o menos aislados no salvaba el raquitismo de una estructura inútilmente complicada”. (1978: p. 14)⁸⁰

La cinta sufrió en su procesado de color diferentes dificultades. En consecuencia, a lo largo del filme se aprecian cambios cromáticos que desmerecen el trabajo fotográfico. Como también los recortes que los productores impusieron en la estructura del filme, dañó seriamente el relato y su legibilidad. Estos problemas técnicos resultaron devastadores para el film.

⁷⁹ Oiga, 20 de mayo de 1966. Citado en: Ricardo Bedoya. *Un cine reencontrado*, Universidad de Lima, Lima, 1997, p. 171.

⁸⁰ Isaac León Frías. *Hacia una Historia del Cine Peruano*, separata de la Universidad de Lima, 1978, Lima, p. 14.

V. ANÁLISIS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

La obra del Cine Club Cuzco, documentalista en su mayoría y fotográficamente diestra, ofrece una mirada cercana a la vida y actividades indígenas de la zona andina peruana. Este capítulo intenta desarrollar un análisis temático y expresivo, a partir de las características generales de esta obra.

1. Temática indigenista.

El acercamiento a la vida y actividades indígenas lleva consigo claramente la intención de realzar el valor de este sector de la población peruana, marginado desde los años de la Conquista y la Colonia, **sobrepassando una función testimonial para dar lugar a una apología de su cultura**, llegando a proponerla como modelo ejemplar. Aunque nunca se declararon como propiamente “indigenistas”, los realizadores del Cine Club Cuzco reivindican en sus producciones las ideas indianistas que por entonces, aún llenaban los contenidos artísticos y políticos, de las obras y discursos peruanos.

Por su parte Luis E. Valcárcel, en *Utopía andina*...

Entre las posiciones indigenistas de la época, existían aquellas que evocaban a un pasado glorioso y justo, en vez del desequilibrio e inequidad, productos de la barbarie que significó la dominación española para el Perú, y propalaban la superioridad del indígena, tanto en su organización política y social como en sus costumbres y folclor. Este tipo de argumento iba en desmedro definitivo de todo lo que no perteneciese a lo indígena, es decir los mestizos y blancos, que según el historiador Alberto Flores Galindo, en el censo de 1940 donde se hizo una distinción racial, estos dos grupos juntos se confundían y conformaban más del 53% de la población peruana.⁸¹

Dentro de esta posición encontramos a escritores como José María Arguedas y Luis E. Valcárcel, persistentes defensores de la "utopía andina". Mario Vargas Llosa describe a Arguedas como un prominente exponente de aquellos que percibieron a la cultura prehispánica como el paraíso perdido.

"Eso que había en él era una nostalgia desesperada por un mundo perdido, que se acababa, ya en gran parte destruido, y al que en su fuero interno, en contra de sus convicciones, en contra de su razón ideológica, se sentía profundamente ligado. Este mundo es en parte arcaico, en parte utópico. El mejor Arguedas, como creador, describe ese mundo arcaico y utópico, que él sabía condenado y que secretamente -incluso para él mismo- defendía con pasión y talento." (1996: p.273)⁸²

⁸¹ Alberto Flores Galindo. *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1987, p. 361.

⁸² Mario Vargas Llosa. *La Utopía Arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, p.273.

Por su parte Luis E. Valcárcel era un acérrimo defensor de la superioridad indígena ante el poblador peruano producto del mestizaje y mucho más ante el criollo descendiente directo del blanco, del occidental. Para este pionero de la ideología indigenista, el Perú era indio. En tanto que dos tercios de su población aún pertenecían a esta etnia y seguían hablando idiomas vernaculares, los blancos constituían, no solo los invasores y una minoría, sino la cultura corrupta que además explota insaciablemente. Valcárcel concibe a una cultura andina que se mantiene callada y reservada ante la otra occidental y sus vástagos, y a la vez que advierte y predice una especie de conspiración que bulle en las conciencias de los indígenas, la que posibilitará el resurgimiento de ese pueblo, para reivindicar lo que el Perú es, "una patria antigua".

También existían las otras corrientes no radicales que pregonaban el surgimiento de un nuevo país, reconociendo en la diversidad étnica y cultural, elementos potenciales para el desarrollo, a partir de la aceptación de los hijos vástagos, frutos de la conquista. El historiador y etnólogo cuzqueño, Uriel García, en el *Nuevo Indio* anuncia la nueva identidad peruana, producto de una fusión, en sus respectivos traumas y choques, pero que en resumidas cuentas, forma el nuevo tipo de cultura. García define el indigenismo como el vínculo sentimental que los pobladores desarrollan con la tierra, en tanto que no se trata de una cuestión de etnias. En el siguiente fragmento, el escritor Mario Vargas Llosa interpreta lo concebido por Uriel García así:

En Kukulí se narra la historia de la civilización maya...

“El andinismo no debe ser una cultura asignada por la sangre ni el pasado histórico, sino por el paisaje de la sierra (‘palpitación perenne de indianidad’) que, por sus características, su especial belleza y las duras exigencias que impuso siempre a sus moradores, ha ejercido influencia central en el desenvolvimiento de la vida americana.”. (1996: p. 74)⁸³

El telurismo, esta exaltación de la tierra, y en general, la exaltación de la naturaleza es común en estos tres representantes del indigenismo peruano. Para Arguedas, los Andes con todos sus ríos, montañas y cascadas tienen un ánimo que dialoga con los hombres a quienes aconseja, protege y limpia espiritualmente; para Valcárcel la geografía peruana, “el Perú esencial”, está bautizado por la raza india, en tanto que las ciudades “españolas” son salidas de la nada, aunque construidas con mano india.

1.1. Culto telúrico.

Este rasgo es parte ineludible del indigenismo peruano, la exhibición de la grandeza geográfica y la relación mágico religiosa que su pueblo mantiene con ella. Los realizadores del Cine Club Cuzco rinden tributo, al igual que sus homólogos literarios, a la grandiosidad de los paisajes, a la manera de rendidos homenajes visuales.

⁸³ Op. cit., p.74.

En *Kukuli* se narra la travesía de la pastorcita, su viaje a Paucartambo, a través de una consecución de imágenes embellecedoras del paisaje andino, a la vez que el narrador va describiendo algunos cultos y ritos relacionados con la tierra, como el alto que los caminantes hacen en su travesía para venerar al protector de los peregrinos en un acto simbólico y ritual, la *apacheta*, o la danza de los *Whifalas*, en el que se agradece a la tierra por sus favores y se conjura las lluvias. En otros fragmentos de esta misma película se representan escenas como la de la iniciación sexual de la protagonista, en la que el arroyo y peñascos promueven y encubren a los amantes, o como en el momento final cuando Kukuli es muerta por el oso raptor. Ella se funde en la tierra, desaparece, y se convierte en una llama blanca; escenas llenas de metáforas en las que se demuestra la profunda relación del hombre indígena con el terruño, el significado simbólico y real, la magnitud de la presencia de la naturaleza en el desarrollo de la vida indígena.

Los documentales están también llenos de imágenes cargadas de esa exaltación telúrica: el ascenso por el Ausangate majestuoso e inhóspito, de los fieles devotos en el Señor de Q'oyllour Riti, quienes van dejando sus insignificantes huellas por entre la nieve de este paraje, o la inmensa puna en Canas que sirve de escenario para su fiesta de carnavales. Los ríos, las montañas, los nevados, los valles, las lagunas, las piedras, como lo diría Luis E. Varcárcel, todos están bautizados por el indio. La tierra, el medio ambiente,

y el hombre andino no existen por separado, la vida los une en una relación de reciprocidad.

Los cineastas del Cine Club Cuzco no encuentran mejor manera de introducir al espectador hacia el conocimiento de la vida andina que a través de sus fiestas y ritos, y entre estos los relacionados con la naturaleza, especialmente la tierra y el agua, aspectos que determinaron cada encuadre y composición a lo largo de *Kukuli* y los documentales.

1.2. El folclor como punto de partida.

La exhibición de los ritos y costumbres de una parte del pueblo indígena de la región sur del país constituye una manera atractiva y vistosa de advertir sobre las relaciones de integración social con la tierra, con la religión, las creencias, el *modus vivendis*, de esta población subyacente a la cultura oficial. Con la intención de demostrar el valor y la subsistencia de esa 'nación subterránea' resistente al paso del tiempo, adverso a su existencia.

La admiración hacia el mundo indígena, punto de partida en la obra cinematográfica del Cine Club, y el sentido de reivindicación de sus valores, los de una cultura que consideraron como sabia, los catalogaron como indigenistas, y ¿quién no lo era en el Cuzco de los años 50?. A excepción de los grandes hacendados y la mayor parte de la clase aristócrata cuzqueña, quienes presumían de un cuzqueñismo sin llegar al sincero anhelo reformista

del sentimiento, el resto, especialmente en los medios académicos y culturales, portaba y defendía una ideología indigenista.

Pero de acuerdo con los intereses académicos y los estudios en las ciencias sociales que se desarrollaban en el Cuzco, el interés acerca del indígena ya no seguía el ritmo literario que otrora había conformado el indigenismo de las primeras décadas del siglo pasado, sino que, como lo denomina Tamayo Herrera, los intereses en los estudios de las ciencias sociales, tales como la etnografía y la antropología, constituirían lo que él llama el "neoindigenismo", en especial la preocupación científica por el folclor, el que se consideró de suma importancia y alcanzó un notable desarrollo académico en la década del 50.

El estudio del folclor andino, a través de métodos científicos, constituye la herramienta más usada por estos neoindigenistas, para lograr una mayor aproximación a esta cultura. Así los ritos, las danzas, las fiestas religiosas, la vestimenta, la música, la comida, las creencias mágico-religiosas, las costumbres, las leyendas, todo era sometido al rigor científico, a la recolección de datos, a las hipótesis, a la inventiva, al análisis y a las interpretaciones concluyentes, aspirantes a convertirse en principios fijos. "La estrategia que sigue toda esa gran corriente, es principalmente etnográfica: describir ese

mundo, antes que problematizarlo, ponerlo en cuestión o explicarlo.”. (1992: p.776)⁸⁴

Ya desde 1941, en las aulas de la Universidad San Antonio Abad del Cuzco, la orientación de los estudios andinistas o indigenistas, cambia hacia el Folclor, la Etnografía y la Arqueología , gracias a la enseñanza e influencia de profesores norteamericanos formados en las concepciones unitarias de estas ciencias.

Existen dos producciones periodísticas importantes de la época en relación a esta revolución de los estudios cusqueñistas: *Waman Puma* y *Tradición*, revistas dirigidas por los profesores ayacuchanos Víctor Navarro del Aguila y Efraín Morote Best, respectivamente. Estas recogen en sus publicaciones la esencia de la disciplina que imperaría en el lapso de 1943-1957, el folclor. Justamente Navarro del Águila funda la cátedra de Folclor en la San Antonio Abad y puso los cimientos de esta ciencia en el Cuzco en 1943. Por entonces Uriel García es Senador por el Cuzco y gestiona directamente la creación de dicha cátedra.

Al respecto de la revista *Tradición* y alrededor de la cual Morote Best organiza la Sociedad Peruana del Folclore, Tamayo Herrera expresa:

⁸⁴ José Tamayo Herrera. *Historia General del Cuzco*, tomo 3, Cuzco, 1992, p. 776.

Una primera " 'Tradición', ha sido la más importante revista de Ciencias Sociales, publicada en el Qosqo en todo el siglo. Aunque su orientación fundamental, fue el folclore, se ocupó asimismo, de temas arqueológicos, antropológicos, etnográficos y literarios. Hizo sentir la presencia de la ciencia cuzqueña a nivel del país y del extranjero. Fue la revista de mayor tiraje, de mayor circulación, y de vida más larga, entre tantas otras, dedicadas al mismo tema, que se han editado en el Qosqo en el siglo XX, y la única, que llegó a alcanzar, 21 entregas sucesivas." (1992: p.778)⁸⁵

Por consiguiente, podría decirse que los cineastas y documentalistas de la denominada 'Escuela del Cuzco', se encontraron enormemente influenciados por la efervescencia del folclor, como disciplina de las ciencias sociales, entre los círculos académicos y científicos cuzqueños. No solo era una forma vistosa de advertir sobre la existencia y la forma de vida de los indios peruanos, sino que corresponde a un punto de vista que tiene como partida el conocimiento descriptivo antes que etnológico de un mundo primitivo amenazado por la modernización.

1.3. La reivindicación del indígena.

Pero, ¿qué ideal se mantenía por debajo de esas imágenes que aparentan una mera descripción?, ¿acaso las preocupaciones por el folclor y etnográficas, dejaron de lado las evocaciones mesiánicas y milenaristas que llenaron los contenidos literarios de los primeros indigenistas peruanos?.

⁸⁵ Op. cit., p. 778.

Una primera faceta ya se había cumplido, a principios del siglo pasado, encargada de captar la atención nacional sobre el valor de esa cultura, que mayoritaria habita en las tres primeras décadas de ese siglo. La forma de volcar la mirada hacia la problemática indígena fue haciendo denuncia de la situación de destierro y humillación de la que eran víctimas los miembros de este pueblo indio, a través de un viso literario y poético.

En consecuencia, con estas primeras propuestas de reivindicación social del indígena o campesino, descritas anteriormente en algunas de sus variantes teóricas, en la década de 1950 y principios de los 60, el curso histórico reclama otro discurso progresista, uno contemporáneo, el de la lucha social.

Si bien el indigenismo de principios del siglo XX, el que se había dado principalmente en las letras, es un indigenismo contemplativo, romántico, poético, con pocas propuestas, maniqueísta y suspendido en el mundo ideal, más que en el de la acción; la fuerza progresista y de reivindicación que renace furiosamente en las décadas del 40 y 50, en esta última en especial, la que a consecuencia del terremoto se convierte en el inicio de la modernización y progreso para la ciudad cuzqueña, proceso que dura hasta la actualidad, aparece como un movimiento mucho más definido y decidido al cambio, tanto en el campo literario y de la pintura, como en el de la política. La figura del indígena ya no era una especie de personaje adorado y exaltado a pesar de la incomprensión y desconocimiento suyo, y al que se lo pensaba estancado en el

tiempo y apartado en el espacio. El indígena y más propiamente el campesino es actor de un cambio social, que se enfrenta a una modernidad en la contradicción de su realidad, en medio del conflicto que lo perjudica, y en plena conciencia de que se yerguen ansiosos por un cambio.

Es en este sentido que los nuevos indigenistas de la esfera intelectual cuzqueña profundizan los conocimientos sobre la cultura indígena, a través de la antropología, la etnología, la arqueología y otras ciencias con el fin de sustentar una búsqueda de identidad en la valoración de la cultura que fue y que sobrevive en condiciones de opresión.

“ (...) proyectaron espacios de reflexiones y concepciones científicas para explicar el porqué y el cómo del lento proceso evolutivo de las culturas nativas sobre los Andes, especialmente lo quechua en la zona del Qosqo”. (1993: p. 450)⁸⁶

No obstante, los documentales del Cine Club Cuzco, actualizan en sus imágenes “la vieja perspectiva indigenista”. Probablemente todavía existían en aquellos los sueños de la utopía andina, interpretados del quietismo que se transmite a través de los mismos, en los que el tiempo parece haberse estancado, ahí entre los cerros, donde habitan los indígenas intocables por el movimiento social de transformación que se vive. Pareciese que los cineastas cuzqueños, en el afán de rescatar la esencia de un pueblo, a través de elaboradas imágenes, quisieran expresar el anhelo de resistencia al cambio y

⁸⁶ Ángel Avendaño. *Historia de la Literatura del Qosqo*, Municipalidad del Cuzco, 1993, p. 450.

hacer perdurar el mundo indígena tal como lo concebía José María Arguedas o Luis E. Varcarcel, intacto, puro, no intoxicado de los elementos corruptores de la modernidad o de la occidentalidad.

Esta resistencia al tiempo y anhelo del pasado tiene una razón de ser. Es esperanza en un ajusticiamiento, como el milenarismo, que está a la espera del fin, el tiempo del juicio final. La esperanza que aparece entre líneas es la de una conversión de la realidad, la de la felicidad de los buenos, los explotados y humillados por la desdicha de los explotadores. En *Kukuli* el narrador presenta a Alako, la pareja de la protagonista, así:

“Hasta el molino del mestizo acude Alako, indio que perdió su tierra y en vez de huir a la puna, enfrentó el poblado. Carga 8 arrobas de grano ajeno, y así se gana el sustento. Su fuerza lo hace esperar, alguna vez, quién sabe”.⁸⁷

Se postula que los explotados triunfarán sobre las injusticias de los explotadores. La resistencia indígena es grande ante la fuerza invasora y opresora. Ellos están doblegados pero pronto las fuerzas de la resistencia se unirán para derrotar y castigar al enemigo. Existe una interpretación sobre la escena de asesinato del oso raptor en *Kukuli* que la califica como una demostración del poder que tiene la unión campesina o indígena, como una

⁸⁷ *Kukuli*. Fragmento narrado del film dirigido por Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa, Cuzco, 1961.

imagen que amenaza y evoca un final para la situación de servilismo e injusticias que el oso pasaría a encarnar.

Sin embargo, la denuncia social tiene una presencia muy tenue o levemente sugerida en la obra cinematográfica del Cine Club, y es que sus realizadores más allá de expresar en imágenes o con textos explícitos sus posiciones ideológicas, optaron por representar el sentimiento sincero que los motiva, esa profunda admiración que los lleva a construir universos apartados del resto del mundo, en los que se expone con adoración las costumbres y creencias de la vida indígena.

1.4. Un cine sin pretensiones políticas.

Es en esta mirada ingenua, romántica y construida casi por intuición, que los documentales y los filmes del Cine Club Cuzco, recibieron sus más severas críticas.

Para José Carlos Huayhuaca, cineasta y crítico de cine, existe un retroceso en la mirada del indio,

“(...) puesto que el indio volvió a ser visto como una figura romántica, como un ser exótico y *otro* al que uno admira o del que uno se apiada, pero al que se observa desde fuera, como un ‘tema’ más o menos colorido.” (1989: p. 47)⁸⁸

⁸⁸ José Carlos Huayhuaca. *El Enigma de la Pantalla*, Universidad de Lima, 1989, p. 47.

La figura de la Virgen del Carmen que se yergue lenta por entre los bailarines y los *sagras* en *Kukuli* (1960) o el grupo de *p'asñachas*⁸⁹ que danzan en ronda con sus polleras llamativas y en movimiento sedante, en *Estampas del Carnaval de Kanas* (1963); o el conjunto de campesinos que avanzan al unísono de su devoción, surcando la nieve en el ascenso a la roca donde se encuentra grabada la imagen del Señor de Q'oyllur Riti, en *Lucero de Nieve* (1957), son parte de esa mirada, que enmarca todo aquello como valores en sí, los que se sustentan en la expresividad de su sola existencia.

Ahora, vale indicar que esa mirada es sobre todo embellecedora, está llena de un romanticismo que otrora colmaba los libros con poesía y melodrama y que después de revelar la fuerza de un realismo mágico que envuelve sus creencias, o de las costumbres que los identifican, no profundizan un mayor conocimiento de lo aparente. Se convierten en escenas, por demás interesantes, que llevadas a la pantalla cinematográfica asombran al desconocimiento del urbano, a la inopia de su medio y que por consiguiente constituyen una información atractiva y colorida, mas no corresponde a un conjunto de informaciones del tipo de las ciencias sociales, vale decir, etnológico o antropológico. Si es cierto que toma temas netamente folclóricos, no supera en estos lo pintoresco y novedoso. Quizá, ese neo indigenismo reclamaba despintar el melodrama que crea una figura imperturbable en un

⁸⁹ P'asña, término quechua que significa muchacha, moza, mujer joven en edad de casarse

contexto que no cambia, y exigía afrontar, de una vez por todas, las urgencias reales.

Realzar los valores culturales indígenas a la vez que concienciar a los espectadores sobre la problemática social de estos, estableciendo propuestas a partir de una reflexión sobre el film, son objetivos escasamente vistos en la producción del Cine Club Cuzco. Sin embargo, existen insinuaciones superficiales, de maniqueísmo dramático.

“(...) ora el indio de mansedumbre infinita agachado a latigazos, ora erguido y de brazos agrestes rompiendo cadenas... es decir *slogans*, figuras retóricas que entran por una oreja y salen por la otra”. (1989: p.47)⁹⁰

Y es que el cine hecho por el Cine Club Cuzco no es para nada un cine político, sino simplemente un cine documental y como muchos lo han llamado, además, un cine estético. Así que si bien es cierto que no existen planteamientos sobre la problemática social, los documentales del Cine Club no son una mirada desde fuera, como lo señala Huayhuaca, sino que constituyen una especie de intromisión en sus festejos, en sus procesiones. Nunca más cerca de los cargadores del Santo Patrón Santiago en *Corpus Christi* (1956), nunca más cerca de los de los devotos que cargan hielo en su travesía por el Ausangate en *Q'oyllur Riti* (1957) o nunca más cerca de esas punas solitarias y la choza donde como muchos, una pareja de pastores de

avanzada edad, habitan solitarios, como los abuelos de Kukuli en *Kukuli* (1960).

El mundo indígena es captado desde una óptica muy diferente al cine político que se desarrolla después de la aparición del Cine Club Cuzco. Este es aprehendido en forma romántica, lleno de poesía y color, producto del embelesamiento que el mismo les produce a quienes lo filman, por demás vistoso, pero sincero y cercano. El documental muestra las manifestaciones de la superestructura de ese folclor que tanto ocupó el quehacer de la intelectualidad cuzqueña de entonces, trasladando su fascinación al espectador, el que con casi o nada de resistencia, se inserta en medio de las celebraciones y rituales, sin sentir la intermediación técnica y artística.

2. Tratamiento y puesta en escena.

2.1. El cuidado e importancia de la imagen.

La mayor preocupación por parte de los realizadores cuzqueños reside en la búsqueda de la perfección formal en cada una de las tomas, fotografiadas con sumo cuidado en la composición del encuadre estático, que pareciera querer congelar en el tiempo la obra perfecta de la naturaleza y que yace conviviendo en completa armonía con el pueblo campesino, la búsqueda de los colores fuertes, llamativos, señales de vigor, como símbolo de la vitalidad de un pueblo que lucha y se mantiene, los planos expresivos y ángulos que

⁹⁰ Ibid.

realzan las formas y sentimientos, listos para actuar independientemente de un todo argumental.

En *Kukuli* el afecto que sus realizadores sienten por el mundo que representan está explicado en el detalle de las texturas que caracterizan las manifestaciones culturales de este pueblo andino, al que se vuelcan.

“*Kukuli* sacó partido de la fotogenia del cielo del Cuzco, de su transparencia y belleza, pero también de la expresividad de los rostros de los padres de *Kukuli*, capaces de denunciar con sus gestos y posturas, las duras condiciones de la vida en esa serranía. La foto aprovecho el colorido de las polleras, registró las enaguas echadas al viento durante el baile de las campesinas y exaltó las cualidades plásticas y cromáticas de las festividades de Paucartambo.”. (1997: p. 162)⁹¹

En general la obra cinematográfica del Cine Club Cuzco, enmarca la grandiosidad de los paisajes andinos a través de encuadres muy trabajados que buscan en el contraste de los colores , en los perfiles creados por los contraluces, o en las representatividades de ciertos objetos, las composiciones de significados. Todas estas tomas expresan algo de forma muy explícita, y es de esta manera como estos realizadores manejan sus mensajes. La composición visual es la base de sus contenidos y propósitos.

En la mayoría de los documentales la voz del narrador se presenta en forma espaciada, interrumpida, no acompaña en todo momento a la

⁹¹ Ricardo Bedoya. *Un cine reencontrado*, Universidad de Lima, Lima, 1997, p. 162.

presentación de imágenes. En *Kukuli* los diálogos son pocos, y el narrador los suple en los momentos en que la dramatización da paso al documental. Las escenas intensas como la de amor o muerte son explicadas solo a través de imágenes.

Este valor de la imagen como medio, autosuficiente en la mayor parte de los documentales, para explicar una realidad, prescindiendo o anteponiéndose a la palabra en el propósito de describir, corresponde a la influencia que este cine recibe del cine soviético de los años 20 y 30, en especial del cine de su figura máxima, Serguéi Eisenstein.⁹² Esta influencia también se observa en la composición del encuadre con un alto valor estético y con la intención de resaltar el valor y la nobleza de sus héroes como también sus sufrimientos y dificultades.

Mediante la asociación de imágenes que crea significados, los cineastas cuzqueños construyen parte de sus narraciones fílmicas. Esta forma de montaje que contiene metáforas visuales de cierto cine soviético, muy marcadas, subrayadas. En *Kukuli*, es muy utilizado este montaje, como cuando la protagonista y Alako se encuentran en un arroyo y practican el amor

⁹² Serguéi Eisenstein (Riga 1898 – Moscú 1948). Director de cine soviético. Tuvo una importancia fundamental en la historia del cine, tanto por sus escritos teóricos como por sus frescos épicos, en los que combina la inspiración revolucionaria con la búsqueda de la estética: *La Huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), *¡Que viva México!* (1931, inacabada), *Alejandro Nevski* (1938), *Iván el terrible* (1942 – 1946).

inmediato, entendido como el momento en que estos se funden en una unión para siempre, en medio de la pasión tosca que los posee. Por imágenes asociativas, el arroyo discurre con fuerza y revuelve sus aguas al estrellarlas en el camino y se sugiere el dominio de la figura de Alako que avanza imparabile ante la imagen atemorizada de Kukuli. Las rodillas de él que buscan lugar entre las de ella, las manos de ambos que se apretujan y descansan después ya juntas. Luego vemos nuevamente el agua ahora empozada y cristalina. Finalmente, aparece la sólida raíz de un árbol que se distingue al fondo del riachuelo. Esta escena llena de metáforas es una de las más intensas del film. Sin embargo, se entorpece su final, cuando la pareja camina distanciándose de una cámara estática, cogidos de la mano, gesto de cariño que difícilmente se produce entre los campesinos.

2.2. La inmediatez documental

Según el documentalista Bill Nichols,⁹³ las imágenes adquieren distintas motivaciones que los espectadores procesan. Así, los paisajes, las danzas, la música, los rituales, las costumbres, que son los constantes protagonistas de los documentales y filmes realizados por 'La Escuela Cuzqueña', desde el punto de vista realista, son elementos que se encuentran presentes en la cultura indígena, son imágenes auténticas y compuestas de su visión del mundo.

⁹³ Bill Nichols es profesor de la San Francisco State University, es autor de un gran número de publicaciones sobre cine y cultura contemporánea. *Movies and Methods* (que ha ayudado a delimitar el campo de los estudios cinematográficos contemporáneos), *Nesweel: Documentary Filmmaking on*

Desde el punto de vista funcional estas imágenes sirven para confirmar la riqueza folclórica indígena, y desde el punto de vista intertextual, estas imágenes entran en la categoría de ejemplos de manifestaciones culturales, como símbolos de supervivencia de una cultura que se resiste a la extinción.

En medio de la exaltación y la poesía, el indio (generalización del grupo) se convierte en un elemento más de la plástica en el film, un elemento que sirve al total de atractivos visuales ofrecidos. Es en medio de esta anarquía de colores y formas que se transmite la magia recogida del contexto que se expone, produciendo esa sensación de 'estar ahí'. Se logra conservar la intimidad y autenticidad de lo que se muestra. El espectador, que es guiado por el ojo de los realizadores, pierde constantemente la conciencia del control que estos intermediarios ejercen en lo que se ve.

El trabajo documental que hacían los cineastas del Cien Club Cuzco, suponía una o dos personas en el lugar de rodaje, este detalle facilitó a que pasaran desapercibidos en el grupo sobre el que trabajaban. Esto contribuye en gran medida a l sentimiento de ausencia de intermediarios, a la apariencia de no controlar esa realidad objeto, y por lo tanto el resultado es un material desordenado, a veces inacabado, informe pero auténtico.

the American Left, Ideology and the Image (sobre la teoría y práctica del cien documental, uno de sus campos de acción favoritos).

2.3. La narración defectuosa.

Sin embargo, cuando los realizadores cuzqueños quisieron tratar la problemática social indígena y politizar su obra, tanto en el tratamiento y creación de personajes como en el desarrollo de la ficción, el maniqueísmo apareció logrando una sensación de incredulidad en el espectador. Cuando la aparente ausencia de control se rompe, y por el contrario se evidencia en el interior de una ficción narrativa, como en los casos de *Kukuli* y sobre todo de *Jarawi*, los resultados se ven comprometidos. Las situaciones de ficción que pretendían ser realistas se vuelven forzadas, sin sustento argumental.

“En ningún momento consiguen que el espectador traspase la inconexa y la trastabillante estructura de imágenes que han fabricado y que penetren en el ámbito del drama que se supone que habían fabricado ‘libremente’ sobre el texto de José María Arguedas. De esto último cabe decir que, por muy libre que se anuncie la versión de *Diamantes y Pedernales*, es realmente lamentable la degeneración que han sufrido sus personajes bajo la acción de la cámara.”. (1997: p. 171)⁹⁴

En *Jarawi* no fue posible explicar la argumentación, como se ha visto antes, la cinta sufrió algunos recortes, lo cual incide en este efecto que devino como en defecto de construcción.

En los casos de los dos largometrajes, la articulación entre la ficción narrativa y el documental no se logra. En el caso de *Kukuli*, el documental y la

⁹⁴ Oíga, 20 de mayo de 1966. Citado en Ricardo Bedoya. *Un cine reencontrado*, Universidad de Lima, Lima, 1997, p. 171.

leyenda como argumento no se articulan en un todo armonioso. Por un lado, los momentos documentales del film, distendidos y pausados, han de llevar un ritmo distinto al del desarrollo específico del relato legendario, lo que ocasiona, muchas veces, la pérdida de la continuidad argumental, el extravío de los protagonistas. Esta misma desarticulación es evidente en la defectuosa construcción temporal: los protagonistas aparecen en un espacio sin tiempo marcado; esto se debe a que la continuidad en el montaje del documental corresponde a una lógica secuencial diferente a la que se sigue en una ficción. La narración no toma en cuenta el tiempo fílmico como elemento que va a ayudar a la comprensión del desarrollo de esta.

En *Kukuli*, la dirección de tres realizadores hace comprensible los muchos desajustes, como la indecisa dirección de actores o la discontinuidad del ritmo, a lo que se suman otras dificultades técnicas de sonido y ciertos baches en la narración causados por el montaje. Más allá de esto y en la sincera entrega de sus realizadores, *Kukuli* y el resto de la obra documental del Cine Club Cuzco son una primera presentación desinteresada del cosmos indígena en la cinematografía peruana. Sus imágenes permiten, por primera vez al espectador ciudadano, visitarlo, de la mano de sus realizadores, y poder admirarlo con la misma intensidad del sentimiento que se traduce de los que la realizan.

En efecto, el tema andino, sea como sea que haya sido planteado, es innovador e importante en el cine peruano. Por primera vez son vistas en las

pantallas del cine nacional, imágenes del mundo andino. Interesante experiencia para los realizadores, quienes pudieron observar un sentimiento de identificación y emoción entre los espectadores, que en algunos casos fueron también indígenas.

VI. IMPORTANCIA Y TRASCENDENCIA DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DEL CINE CLUB CUZCO

Es necesario ubicar la obra cinematográfica del Cine Club Cuzco dentro de la historia del cine peruano y conocer la verdadera dimensión del aporte de esta en el desarrollo de un cine que en la actualidad es considerado casi un género.

1. Comienzos de la obra filmica peruana.

En 1910 se exhibe *Viaje al interior del Perú*, un documental que por un mayor metraje en comparación a algunos ya realizados, se convierte en la primera obra filmica peruana estrenada con difusión en la prensa y mostrada en varias sesiones al público. Producido por la empresa inglesa Peruvian Corporation, propietarios de las líneas férreas y ferrocarriles peruanos, este documental contiene en sus vistas los diversos paisajes que son parte del recorrido del ferrocarril central, la estación de Galera, La Oroya, Huancayo, las zonas mineras en Cerro de Pasco, Chanchamayo, y los ríos Perené y Mantaro en Junín. Documental que ilustra, entre escenas turísticas, los

alcances geográficos de las construcciones ferroviarias y que sería exhibido en Inglaterra.

A esta producción le preceden y siguen otros documentales de exploración geográfica, de labores institucionales, costumbristas, hasta 1913, año en que se exhibe el primer film de ficción, *Negocio al Agua*, producido por la Empresa del Cinema Teatro.

“La importancia de la Empresa del Cinema Teatro –más tarde convertida en la Empresa de Teatros y Cinemas– recorre la historia del cine en el Perú. Fue ella la que construyó la primera sala de material noble, el Cinema Teatro de la calle de Belén de Lima, y mantuvo durante dos décadas una posición dominante y de carácter oligopólico en el mercado fílmico nacional. Gracias a un circuito de salas edificadas a lo largo del país, consolidó su poder convirtiéndose en la principal sala importadora de películas. Muy pronto logró que las salas cinematográficas más cómodas y exclusivas de Lima, como la Excelsior o la sala Colón formaran parte de su circuito. (...) Impulsó también una amplia labor de películas documentales de reportaje (...)”. (1997: p. 17)⁹⁵

Este film estuvo escrito por Federico Blume y Corvacho,⁹⁶ quien crea un simple argumento para recrear los encantos y vistosidades de un grupo de jóvenes de la alta sociedad limeña, utilizando como locaciones las más ostentosas residencias barranquinas de la época, como la casa de los Osma, Aspíllaga y Sousa.

⁹⁵ Ricardo Bedoya, *Un cine reencontrado*, Universidad de Lima, Lima, 1997, p. 17.

2. Los primeros personajes andinos.

Ya en la década de 1920, la producción cinematográfica peruana silente mantiene un cierto ritmo, entre documentales, notas informativas sociales o institucionales y filmes de ficción, como *Camino de la Venganza* (1922), realizada conjuntamente por Narciso Rada, periodista y empresario, y Luis S. Ugarte, fundador de la Escuela de Bellas Artes. En este, se crean los primeros personajes andinos del cine peruano. La historia que se narra es la del explotador y el explotado. La primera figura corresponde, en el guión, a la de un norteamericano, de nombre MacDonald, administrador de una mina en la sierra, y la segunda figura corresponde al grupo de trabajadores indígenas que trabajan en la mina. El villano MacDonald es despedido de la mina por haber dado muerte a la esposa de uno de los trabajadores y este escapa a Lima secuestrando a una joven indígena, Juanacha, a quien inducirá a vivir en el desorden y desbordes de la vida suburbana. Sin embargo, la justicia llega, la muchachita serrana recuperará su dignidad y el esposo de la mujer asesinada en la mina, que ha perseguido a MacDonald hasta la capital, hará que este pague su culpa. Una realidad de abusos, que pretende hacerse evidente en un argumento y personajes fruto de una visión maniquea. La sumisión, la ingenuidad de la muchacha indígena junto con la capacidad de indignación y el valor que hace que un sometido se enfrente a adversarios, para vengar un asesinato. El oprimido se levanta y se enfrenta a los atropellos y los crímenes

⁹⁶ Federico Blume y Corvacho (Lima 1863 – 1963). Escritor y periodista. Autor del libreto de la ópera *Ollanta* y otras entre teatro y zarzuela.

cometidos. Parte del discurso indigenista de la segunda década de 1900 se basó en esta revancha histórica, solo que la figura del explotador no es representada por la del personaje urbano limeño, aunque sí se encuentra como contexto o entorno: es una ciudad corrompida mientras que el antagonista no es el sistema directamente, sino un aventurero extranjero que lucra aprovechándose de las condiciones de semi-esclavitud y da rienda suelta a la expresión de sus anti-valores. Es importante recordar que en 1920 y con el gobierno de Augusto B. Leguía, se reconocen las comunidades indígenas, como respuesta oficial al movimiento indigenista que reclamaba la reivindicación del pueblo oprimido, que era un tema de conciencia nacional.

“La intención central de los realizadores era lucir el contraste geográfico entre los paisajes de la mina y los de la ciudad, pero también dejar constancia de la rudeza y testarudez del hombre andino, capaz de desafiar todos los obstáculos lingüísticos, sociales y culturales, impuestos por la capital, percibida por entonces —años del gobierno de la Patria Nueva— como una urbe moderna y en crecimiento, pero también como un lugar propicio para la corrupción y el derrumbe de los valores morales.” (1997: p. 34)⁹⁷

Esta producción es el único antecedente registrado en la actividad filmica peruana de los inicios, de un film que incluya entre sus personajes principales a indígenas, acercándose, además, a los filmes de denuncia que se hicieran años más tarde.

⁹⁷ Op. cit., p. 34.

3. El cine de Santana y Amauta Films.

Las demás realizaciones, hasta la experiencia del grupo de documentalistas cuzqueños de la denominada Escuela cuzqueña, plantean, básicamente, el desenvolvimiento de una sociedad urbana, como las producciones realizadas por el chileno Alberto Santana, que llega a Lima, luego de una nutrida experiencia fílmica en su país. Se instala en Lima en 1929 y funda Patria Films. A través de esta realiza sus primeros 5 ó 6 filmes en el periodo silente, (la sexta película es *¿Cómo serán vuestros hijos?*, (1934), de la cual Santana dice ser director, sin embargo no hay documentos que lo acrediten). Estas producciones como: *Como Chaplin*, (1929); *Mientras Lima duerme*, (1930); *Alma Peruana*, (1930); *Las chicas del Jirón de la Unión*, (1930); *Yo perdí mi corazón en Lima*, (1933), muestran un deliberado uso del melodrama como el género de las películas. En ellos aprovecha los simples relatos, pero con una considerable carga moral, para exhibir una variedad de paisajes urbanos, entre lugares y personajes tipificados. Criticado en su época por la incredulidad que causaban sus escenarios y algunas caracterizaciones de los personajes (parte del trabajo de un director artístico de hoy), Santana marca las pautas cinematográfica del cine mudo peruano; de ánimo pujante y preocupado por *dar un paso más*, llega a realizar el primer largometraje de ficción con sonido, *Resaca*, (1934).

“Con *Resaca*, el cine peruano argumental entró en la era del sonido, aún cuando la cinta era parcialmente sonora. En realidad, el disco con el que se sincronizaba la proyección contenía canciones y fragmentos de diálogos que se escuchaban esporádicamente, pues la

trama de la película era explicada mediante rótulos a la manera del cine silente". (1997: p. 86)⁹⁸

También destaca, más tarde por su prolífica producción, la empresa Amauta Films, formada en 1937 por Francisco Diumenjo, argentino y propietario en Ecuador de la empresa Estudios y Laboratorios Cinematográficos Ecuatorianos, experto en la fabricación artesanal en equipos fotográficos y de sonido, junto a Ricardo Villarán, nacido en Pacasmayo, periodista y director teatral, es inversionista minoritario; y Manuel Trullen, español camarógrafo y experto en fotografía, y promotor junto a Alberto Santana de la realización de *Resaca*, ellos constituyen el soporte técnico de toda la obra de la Amauta Films. La real inversión económica estuvo a cargo de Felipe Varela La Rosa, empresario y agente de aduanas. A este equipo se une un año después, el chileno Sigifredo Salas para dirigir desde ese momento la mayor parte de las producciones.

Las realizaciones de la Amauta Films se encuentran alineadas entre el melodrama que se desenvuelve en una clase media burguesa, abundante de enredos familiares, al más puro estilo novelesco o de folletín y con personajes sufridos y víctimas de su destino, como en *Sangre de Selva*, (1937) o *La bailarina loca*, (1937), ambas dirigidas por Ricardo Villarán; y la comedia que recae en lo pintoresco del habla criollo, en el verbo y en el ritmo veloz de los parlamentos, con paisajes costumbristas e historias de haciendas, pero sobre

⁹⁸ Op. cit., p. 86.

todo con el componente musical, infaltable y distintivo de esta producción, como los filmes dirigidos por Sigifredo Salas, *Gallo de mi galpón*, (1938); *El guapo del pueblo*, (1938), *Palomillas del Rímac*, (1938). Esta última cinta fue una expresión del criollismo callejero en la ciudad limeña, representada por unos jóvenes *palomillas* que consiguen, gracias al azar mejorar económicamente el nivel y estilo de vida aunque la añoranza de lo anterior los mantiene unidos a sus costumbres y a sus amigos.

4. Producción provinciana.

Pero el único referente de una producción cinematográfica realizada fuera de la ciudad de Lima por un provinciano es el del periodista, músico y camarógrafo, Antonio Wong Rengifo en su obra silente, *Bajo el sol de Loreto*, (1936). Rengifo también realiza una serie de cortometrajes sobre la vida cultural y social de Iquitos, *Revista Loretana*, (1932).

“*Bajo el sol de Loreto* era una película silente, según lo revelan informaciones periodísticas que echan de menos la ‘sincronización’ sonora que hubiera aportado realismo a la representación. Narraba una historia al parecer muy simple, de la que no se conserva ningún resumen argumental. Sus protagonistas eran los caucheros de la zona y los nativos de la tribu de los aushiris (...).” (1997: p. 95)⁹⁹

⁹⁹ Op. cit., p. 95.

5. Producciones extranjeras en el Cuzco.

No obstante, algunos cuzqueños trabajaron en producciones extranjeras hechas en la ciudad imperial. En la década de 1950 se realizaron varios filmes norteamericanos en el Cuzco, como "Cocobolo". Inicialmente se llamaría *Daughter of the Sun God*. Esta producción para la televisión norteamericana, dirigida por Kenneth Hertz y con el guión de Ken Krippene, fue rodada en 1952 y estrenada en 1960. Aquí Eulogio Nishiyama, figura representativa de la Escuela de Cuzco, participó como camarógrafo. A raíz de este primer trabajo, Eulogio Nishiyama participa también en 1952 en la fotografía de 3 documentales, *Los indomables Morochucos*, *Los Shipibos* y *Los amarakaires*, dirigidas por Ken Krippene. Al año siguiente se inicia el rodaje de *El tesoro de los Incas*, una cinta de Jerry Hopper, producida por la Paramount Pictures y con Charlton Heston como protagonista. En esta producción, Eulogio Nishiyama se encargó de la fotografía fija, de las fotos slides sobre Machupicchu que en los Estudios de la *Paramount* le sirvieron de fondo a la actriz Ima Sumac.

En 1955 los italianos Enrico Grass y Mario Craveri¹⁰⁰ y bajo producción italiana, Lux Film de Roma, realizan el documental, *Imperio del Sol*, con un presupuesto que ascendió a los 8 millones de soles. Contó con la colaboración de Eulogio Nishiyama e inspirados en algunos de sus materiales

documentales, pero muy lejos de parecerseles, esta producción tuvo una considerable difusión internacional.

“Estrenada en el Perú en Junio de 1957, la cinta presentaba, a modo de mosaico, episodios de la vida de los campesinos del Ande peruano, pero también de los hombres de la amazonía y la costa. El acicalamiento fotográfico, vistoso cromatismo y buscada composición plástica de los encuadres fueron los elementos destinados a llamar la atención del espectador. A lo que se añadió el exotismo de las leyendas y mitos que el locutor narraba y el carácter entre ritual e ingenuo de los episodios de la vida andina recreados.”. (1997: p. 164)¹⁰¹

6. Cine Club Cuzco y la debacle del cine nacional.

Y es que en medio de una debacle de la producción nacional, en la década de 1950 (década en la que se realizan 3 largometrajes y solo 2 exhibidos) se realizan una serie de documentales, bajo el auspicio del Cine Club Cuzco, después de su fundación como segundo cine club del país, con la intención de dar a conocer a la audiencia la autenticidad de los pueblos indígenas, a través de sus costumbres. Luego en 1960, se realizó el primer largometraje a color, con diálogos en quechua y filmado en el formato de 16 mm y copiado luego a 35 mm, *Kukuli*. Esta película llevó a la pantalla cinematográfica una leyenda andina, delatando así el sentido de realismo mágico que cargan las creencias de los pobladores del ande y por otro lado este desarrollo dramático se mezcla

¹⁰⁰ Enrico Grass y Enzo Craveri, documentalistas italianos. Grass recorre muchos continentes para filmar paisajes exóticos, algunos como: en Uruguay, *Pupila al viento*, (1949) y *José Artigas, protector de los pueblos libres*, (1950); en las islas Sumatra y Borneo, *El continente Perdido*, (1955).

¹⁰¹ Op. cit., p. 164.

con el documental, para dar testimonio del modo de vida del campesino (del área de la provincia de Paucartambo en Cuzco, acaso representativa de muchos otros en la sierra peruana), a través de sus costumbres, faenas agrícolas y folclor. En la realización de este film resalta el cuidado formal minucioso de cada una de sus tomas, en el color, los planos, encuadres; resaltan también la música y las danzas. Luego se realiza un segundo largometraje en 1964 y estrenado en 1966, *Jarawi*, considerado aún dentro de la labor del Cine Club Cuzco, menos lograda que *Kukuli*. Tanto en la técnica como en el desarrollo dramático este film, basado en el relato de José María Arguedas, *Diamantes y Pedernales*, aborda en su temática, de forma mucho más directa, la realidad social del campesino.

Digamos que existe un antes y un después de *Kukuli*, porque es a partir de este film producido por Kero Films y realizada por los cuzqueños, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, que el mundo andino es descubierto, en lo que sería su más aproximada visión hasta ese momento en la historia del cine peruano; aproximación necesaria en un arte, que siendo mucho más popular que otros como la literatura y la pintura, se exigía para sí llevar la expresión de la realidad de una buena parte de la población peruana.

Muy a parte de sí *Kukuli* es la expresión de la realidad del campesino, con el problema social que eso implica ver, esta película lograda en conjunta

entrega de sus realizadores, vuelca por completo los horizontes temáticos, para posibles producciones nacionales, *Kukuli* es muestra de un cine nacional que deja de lado la imitación y aplicación de fórmulas comerciales como el melodrama urbano y la comedia criolla, tan desgastados en su calidad y originalidad.

Valiente intento de sus realizadores que sostienen la teoría de la construcción de identidad nacional basada en el reconocimiento y la reivindicación al que tienen derecho los miles de peruanos descendientes directos de un imperio que porta a la historia peruana su más grande motivo de orgullo, y que viven la problemática de la injusticia social, arrastrada desde la Colonia.

Después de las películas hechas por la Escuela del Cuzco, la temática indígena se convertiría en una parte habitual hecha hasta ese momento y dando lugar a un "cine campesino", en la contraparte el "cine urbano".

7. El cine campesino.

Son tres, básicamente, los realizadores que van a responder a lo iniciado en la obra producida entre 1955 y 1965 por el Cine Club Cuzco. Uno de ellos, Luis Figueroa, epígono del grupo nombrado, introduce como aspecto central de la trama la conflictiva relación entre los campesinos y hacendados de los andes peruanos. En su segundo largometraje, basado en la obra homónima de

Ciro Alegría, *Los Perros hambrientos*, (1976), narra la historia de un grupo de campesinos que por razón de los abusos y atropellos de los que son víctimas, no les queda otra opción que reaccionar, cometiendo algunos actos de vandalismo contra el capataz de la hacienda donde viven y trabajan. El hacendado toma distintas represalias contra ellos y termina por envenenarlos; del mismo modo, otro campesino hace frente a la sequía que aqueja sus tierras y junto con otros campesinos se dirigen a pedir ayuda al hacendado dueño de estas. Este se niega y ante esta actitud de indiferencia y crueldad los campesinos se le enfrentan, muriendo algunos de ellos. Los perros que también padecen de hambre son una prolongación del dolor de los campesinos.

Obra filmica que en su tratamiento delata la concepción aún idílica, vista en *Kukuli*, de la que es objeto el indio peruano y la naturaleza que lo rodea en el indigenismo de la década del 1920. Se apela al sentimiento, a la pena, al sufrimiento que causa en su forma las escenas ahí plasmadas. Ellos conjugan en su composición al llanto del niño, la furia del agresor que mata al muerto de hambre y los perros hambrientos. ¿El espectador podrá formar una opinión? O tan solo tomará partido de una posición que a través de la retórica emotiva de su argumento, lo complace hasta, casi, las lágrimas. No existe la reflexión que amerita el tratamiento de un problema real y más aún cuando en los objetivos fílmicos se plantea concienciar al espectador. El melodrama se antepone a lo que pretende ser realista.

Luis Figueroa también realiza: *Chiaraq'e, batalla ritual*, (1975), documental que a decir del crítico de cine Isaac León Frías queda en su línea como uno de los testimonios más descarnados que se hayan hecho nunca en el Perú acerca de una manifestación cultural particularmente cruenta; y *Yawar Fiesta*, con valor documental en el registro de este ritual donde el cóndor trepado encima del toro lo ataca y vence. La cinta proclama y aboga por el reconocimiento y respeto de una cultura, diferente a la considerada como "oficial", la misma que es ancestral y que fue fuertemente impactada e interrumpida en su desarrollo natural.

8. El cine y los conceptos políticos – sociales.

En segundo término se encuentra la obra del también cuzqueño, Federico García Hurtado de Mendoza.¹⁰² Este cineasta ha venido a desarrollar lo que es el cine político-social. García inicia su trabajo filmico bajo el impulso proselitista del SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social), institución que mantuvo una constante actividad durante la primera fase del gobierno militar hasta 1975, año final del gobierno del General Velasco Alvarado. Dentro de sus obras fílmicas están: *Kuntur Wachana*,

¹⁰² Federico García Hurtado de Mendoza (Cuzco, 1937). Realizador cinematográfico, que empezó su carrera filmica por encargo del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, con numerosos documentales. Entre 1975 y 1981 realiza sus tres largometrajes de temática andina, *Kuntur Wachana: donde nacen los cóndores* (1977), *Laulico* (1980), y *El caso Huaynay* (1981). Luego dirige *Melgar, el poeta insurgente* (1982), *Túpac Amaru* (1984), *El socio de Dios* (1986) y *La manzanita del diablo* (1990).

donde nacen los cóndores (1977), *Laulico* (1980) y *El caso Huaynay: testimonio de parte* (1981).

El carácter social de la obra de este director reside en los conceptos político-sociales en los que se basan sus argumentos que casi siempre apelan a la valorización de una cultura, de un pueblo, pero también ofrecen la solución al problema de forma panfletaria. García tiene la intención de dar a sus filmes, un carácter verista, a partir de la recreación en la cinta de dos hechos reales como son la formación de la cooperativa de Huarán en el Cuzco como resultado de un largo proceso de reforma agraria que en 1969 ve concretarse finalmente por acción de las Fuerzas Armadas en el gobierno. El largometraje *Kuntur Wachana. Donde nacen los cóndores*, cuenta con la participación de los comuneros de Huarán, los personajes que en la realidad formaron parte de la historia de esa lucha. La segunda historia verídica tomada para su argumento es la de la muerte de un abigeo abusivo en manos de un grupo de campesinos en *EL Caso Huaynay: testimonio de parte*; mantiene en ellas la mirada atenta y curiosa que testimonia sobre la vida cotidiana de este pueblo, sin embargo, en la construcción dramática se polarizan las partes en conflicto llegando a la manipulación.

Un avance de García es la concepción de sus personajes campesinos como protagonistas en el desarrollo y resolución de sus conflictos. Se pierde en gran parte la admiración que mantenía estática, imperturbable e intocable la figura del indígena. Sin embargo, no se llega al desarrollo de personaje o

caracterización propiamente individual, se sigue manteniendo al campesino como equivalente de su comunidad, y la fuerza que lo motiva, como una sobrenatural, proveniente de *la sangre que los une*. La causa que mueve a estos campesinos, por la forma tan poco encarnada en las caracterizaciones, se vuelve impersonal y convierte al grupo en tan solo eso, una masa indiferenciada. El modo de asociación campesino, la forma de organización comunal tan arraigada a su historia y psicología social, muy diferente al individualismo propio de un sistema capitalista, no lleva consigo ni justifica el que se exponga individuos sin identidad definida. El representar un comportamiento social de fuerza no supone la enajenación de personalidades.

El caso del personaje Matías Escobar, el abigeo linchado de *El caso Huaynay: testimonio de parte*, resulta uno de los más interesantes de los creados por García. Él es un hijo del conflicto y se convierte en el hijo pródigo, el personaje aculturado que comete los abusos en contra de sus congéneres campesinos, con tal de agradar a su patrón, el misti, negando su identidad. En el momento de la inevitable muerte, producto del castigo impuesto por el grupo de campesinos, reflexiona y entiende su equívoco. Esta toma de conciencia de último minuto, inverosímil, instantánea en el momento que ve la proximidad de su muerte, está allí para expresar, según el director, a manera de corolario, el significado de este personaje, que intenta ser misti pero que no es aceptado por estos y que al negar su origen se convierte en un paria de la sociedad, en un *manan mamalloc* y un *manan taytalloc*. Sin embargo, se

tergiversa la naturaleza del problema, para dar lugar en vez del testimonio, al maniqueísmo característico del folletín: el villano se vuelve bueno antes de morir y así concluye la historia, dando la razón a la ideología que mueve la trama.

9. Punto de vista analítico social.

En *La vida es una sola* (1993), realización de Marianne Eyde, existe un desarrollo dramático más claro y con personajes mejor definidos. El punto de vista analítico de la realizadora le permite desarrollar una trama consecuente. El compromiso está en lo verosímil, se deja ver el cambio que producen las fuerzas de la violencia en la pasividad de un pueblo, la división de la comunidad afectada por un conflicto social. Se narra la historia de una joven campesina que se relaciona sentimentalmente con un terrorista, sin saber la verdadera identidad de este. La comunidad campesina a la que pertenece está desorientada sin saber a quien responder, si a las exigencias de los militares que han llegado para combatir al grupo senderista o a la presión de los terroristas. Situación que comparte la protagonista y que la lleva a escapar de su poblado. Los protagonistas cobran vida para desenvolverse en la trama con consistencia, sin la fuerza sobrenatural que los empuje. Ante un conflicto real se presenta distintas alternativas, la "masa" se disgrega y da lugar a la caracterización humana de sus integrantes.

Marianne Eyde, noruega de nacimiento, se afincó en el Perú para realizar sus estudios universitarios en la carrera de Ciencias de la Comunicación. Eyde ha realizado, además de varios cortos, los largometrajes *Casire* (1979) y *Los ronderos* (1987), este último descrito por el crítico Ricardo Bedoya así:

“*Los ronderos* era un relato de marcado didactismo acerca del funcionamiento y organizaciones de autodefensa campesina en la sierra cajamarquina. En la línea de *Kuntur Wachana* y el *Caso Hucynay: Testimonio de parte*, aludió al pasado reciente, recreando hechos ocurridos en los Andes peruanos a fines de los años setenta. Y como en esas cintas, aquí también se trató el asunto de la justicia popular, practicada sin la mediación de los códigos.”. (1997: p. 276)

103

10. Otras cintas.

Se han realizado otras cintas que tienen como protagonistas a personajes originarios de los Andes como *Nemesio* (1969) de Oscar Kantor, caracterizando en su personaje principal, un indio recién bajado a la ciudad; *Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra* (1974) de Bernardo Arias, *Un clarín en la noche* (1983) de José Luis Rouillón, que siguen la trama del conflicto social, en las haciendas, en la misma línea de las ya vistas, sin mayor aporte expresivo y *Runan Caycu* (1973), un medimetraje dirigido por Nora de Izcue, que edita una cantidad valioso de material documental sobre los muchos enfrentamientos del movimiento campesino cuzqueño y la clase terrateniente a lo largo de la reforma agraria. Sin embargo como incluía inevitablemente

escenas de enfrentamientos militares contra los campesinos, *Runan Caycu*, se ve perjudicada por la censura de SINAMOS, institución que la promovía.

¹⁰³ Ricardo Bedoya. *Un cine reencontrado*, Universidad de Lima. Lima, 1997, p. 276.

CONCLUSIONES

1. El Cuzco de la década de los años cincuenta que ve aparecer el Cine Club Cuzco y su producción cinematográfica, es uno totalmente remecido. El terremoto de 1950 da inicio a la reconstrucción de la ciudad y a un cambio social, como parte de un proceso de modernización que esta ciudad vive. La reconstrucción hecha en la mayor parte del centro histórico de la ciudad, muchas veces la reformó, con construcciones aberrantes que alteran la armonía arquitectónica de esta ciudad. Así mismo, como producto de esta reconstrucción, se edifican los nuevos barrios residenciales al sur de la ciudad, que dan la oportunidad de mejorar el nivel de vida de una clase media urbana de profesionales, pequeños comerciantes, maestros, burócratas, que encuentran las facilidades económicas en los préstamos bancarios. Paralelamente, el campo vivía iguales reformas, el malestar del campesinado se iba haciendo manifiesto y se suceden las revueltas campesinas. Las organizaciones sindicales consolidan a paso lento el proceso que ya no daría vuelta atrás, el que en 1962 empezaría con la toma de los primeros predios.

El ascenso de esta nueva clase social va a coincidir con la popularización de la Universidad San Antonio Abad que abre sus puertas, producto de sus propias transformaciones, a los hijos de obreros, campesinos, pequeños comerciantes. Estos estudiantes reciben en las aulas el aliento de un grupo de intelectuales cuzqueños y ayacuchanos que incursionan en los estudios de las ciencias histórico – sociales, para continuar con rigor científico lo comenzado por los indigenistas de los años 20. A este nuevo grupo se les denomina como neo- indigenistas. El fin se encontraba en revalorar la cultura que nos antecede, después de un conocimiento científico que lo sustente, y así dejar de lado la admiración lírica expresada, casi totalmente, en la literatura de los primeros indigenistas. Este conocimiento científico se vuelve en instrumento indispensable para el impulso a un cambio social, para el cambio de la realidad de un pueblo oprimido y desvalorizado, en el que los habitantes serán sus propios actores de cambio.

La generación de 1950 se ve necesariamente influida por este movimiento neo indigenista, nacido en las ciencias sociales que interfiere en la vida política y en las artes; en esta última, escritores, pintores y cineastas son el producto de una etapa de toma de conciencia del entorno y la cultura popular.

2. A la iniciativa e inquietudes artísticas de un joven cuzqueño, Manuel Chambi, hijo del famoso fotógrafo Martín Chambi, se suman los ánimos regionalistas y de revaloración cultural, intensos entre los cuzqueños de los

años 50, que lo acompañan en la formación de un cine club cuzqueño, el segundo en el país, luego del Cine Club de Lima. Así, consolidado el Cine Club Cuzco, se propone como institución la promoción del cine como arte, en la exhibición de filmes no mercantiles, así como la discusión que califique su calidad, es decir el fomento del estudio cinematográfico, y el apoyo a las posibles producciones filmicas en el Cuzco. Forman parte de esta institución cultural, en su mayor parte, profesionales universitarios, actores sociales de los cambios por los que atraviesa la ciudad cuzqueña, como también pintores y fotógrafos.

3. Son tres los representantes principales de la producción cinematográfica del Cine Club Cuzco: Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa. Ellos introducen la temática andina en la cinematografía peruana a través de su folclor, la recreación de sus mitos y registro de sus ambientes y paisajes. Esta forma de abordar la nueva temática surge como influencia directa de un grupo de académicos y estudiosos de las ciencias sociales que por entonces se encontraban abocados al estudio de esta disciplina. El folclor ocupaba en las décadas de 1940 y 1950, la mayor preocupación de la intelectualidad cuzqueña. La obra documental, formato utilizado en la mayoría de sus realizaciones, fotografía una realidad sin pretensiones políticas ni científico – sociales. En estos se resalta el colorido que impregna la vida de un pueblo, sus danzas, su música, sus costumbres y creencias.

4. Los cineastas del Cine Club Cuzco le dedicaron buena parte de su trabajo filmico al cuidado formal de sus imágenes. Los encuadres, planos, ángulos y colores resaltan la inmensidad y majestuosidad de los paisajes andinos, consagran la relación de los indígenas con la naturaleza eterna y magnifican las manifestaciones folclóricas de algunos pueblos de la serranía cuzqueña. La visión del cine soviético de los años 20 ejerce una determinante influencia, tanto en la plástica de sus encuadres, en la composición de la imagen como en el montaje de secuencias para crear significados específicos.

5. *Kukuli* es el film que los caracteriza, pues es a partir de este, que el cine nacional, aún no definido, da un vuelco temático y se inicia la producción de un 'cine campesino' que, a diferencia del que se producía y realizaba en el Perú, trata por primera vez, el siempre latente problema del indígena y el problema del campesino. Cineastas, entre cuzqueños, limeños y extranjeros, forman parte de esta corriente cinematográfica que se ocupa de la realidad del Ande peruano y sus problemas sociales, entre ellos un epígono del Cine Club Cuzco, Luis Figueroa. Sin embargo, este 'cine campesino' no ha logrado, hasta el momento, desarrollar características propias, propuestas nuevas que estén exentas de los convencionalismos de otros cines, lo que podría determinar su poco éxito popular y la escasez de su producción.

6. El resquebrajamiento de la organicidad del Cine Club Cuzco como institución y la discontinuación de su obra, se debe al individualismo de sus

principales exponentes y a las dificultades económicas para hacer cine en el Perú. Aunque después de *Kukuli* se prosiguió con la realización de algunos documentales y la realización de *Jarawi*, es éste el punto en que los problemas de separación de esfuerzos, comienzan.

7. La labor cinematográfica de los cineastas del Cine Club Cuzco, realizada con total entrega ha dejado para la posteridad una obra que expresa la fascinación por lo propio.. Sinceras representaciones de las costumbres, creencias y ritos del pueblo indígena, mostradas a través de la mirada artística que resalta la belleza de sus colores, formas y movimientos.

BIBLIOGRAFIA

A parte de las referencias hemerográficas incluidas en el texto, se consultaron los siguientes libros:

AVENDAÑO, Ángel

Historia de la Literatura del Qosqo, Del tiempo Mítico al Siglo XX.

Municipalidad Del Cuzco, Cuzco, 1993.

Diccionario Enciclopédico del Qosqo, Municipalidad del Cuzco,

Cuzco, 1995.

BEDOYA, Ricardo .

Un cine reencontrado. Universidad de Lima, Lima, 1997.

BENAVENTE, Adelma [y] Carlos GUTIÉRREZ.

La Escuela Cuzqueña de Cine. Municipalidad del Cuzco, Cuzco, 1991.

CALVO, Rossano.

Crónicas urbanas y el cusqueñismo (1900 – 1955). Municipalidad Distrital de Santiago, Cuzco, 1996.

-----,

Cusco Sociedad y Cultura (siglos XIX – XX). 1era. Ed., 1991.

CARBONE, Giancarlo.

El cine en el Perú: 1950-1972 Testimonios. Universidad de Lima, Lima, 1993.

FLORES, Alberto.

Europa y el País de los Incas: La Utopía Andina. Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 1986.

GARCÍA, Uriel.

El nuevo indio. Editorial Universo S.A., Lima, 1973.

GARMENDIA, Roberto

El progreso del Cuzco 1900 – 1967, Cuzco, 1968.

HUAYHUACA, José Carlos.

El enigma de la pantalla. Universidad de Lima, Lima, 1989.

LOZANO, Balmes.

El cine peruano visto por críticos y realizadores. Cinemateca de Lima, Lima, 1989.

NICHOLS, Bill.

La representación de la realidad, Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós Comunicación Cine, Buenos Aires, 1997.

TAMAYO HERRERA, José.

Historia Social del Cuzco Republicano, Edición Mercantil, 1 era. Ed., Lima, 1978.

Historia General del Cuzco, tomo 3, Municipalidad del Cuzco, Cuzco, 1992.

Historia del Indigenismo cuzqueño, siglos XVI – XX, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980.

VARCÁRCEL, Luis.

Tempestad en los Andes. Editorial Universo, Lima, 1975.

Memorias Editadas por José Matos Mar, José Deustua C., José Luis Rénique, Instituto de Estudios Peruanos IEP, Lima, 1981.

VARGAS LLOSA, Mario.

La Utopía Arcaica José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1996.

ANEXO

FICHAS TECNICAS.

Corpus del Cuzco (1955).

Dirección: Manuel Chambi.

Producción: Manuel Chambi.

Duración: 10'.

Formato: 16 mm.

Color: Color.

Contenido: Documental sobre la procesión católica que se realiza anualmente en la Plaza de Armas del Cuzco.

Premio: Mención honrosa en la categoría Etnológica Folclórica en el III Festival de Cine Documental SODRE Montevideo Uruguay 1958.

Toros y Cóndor (1956).

Dirección: Manuel Chambi en colaboración con Eulogio Nishiyama.

Producción: Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama, Cine Club Cuzco.

Cámara: Eulogio Nishiyama.

Duración: 5'30''.

Formato: 16 mm.

Color: Color.

Contenido: Documental sobre las corridas de toros de la provincia de Paruro, Cuzco.

Premio: Mención honrosa en la categoría Etnológica Folclórica en el III Festival de Cine Documental SODRE Montevideo Uruguay 1958.

Mención honrosa en la categoría Etnológica Folclórica en el III Festival de Cine Documental SODRE Montevideo Uruguay 1958.

Carnaval de Kanas (1956).

Dirección: Manuel Chambi.

Cámara: Eulogio Nishiyama.

Producción: Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Andrés Alencastre, Cine Club Cuzco.

Formato: 16 mm.

Color: Color.

Tipo de sonido: Magnético

Contenido: Documental filmado en el poblado del Descanso, distrito de Kuntur Kanki, provincia de Canas, fiesta de carnaval a más de 4 000 metros de altura.

Comentarios:

“Creo que nada falta en la película de que hablo. Podréis ver en ella la hondura infinita del pueblo quechua, en su grandeza salvada, sobreviviente de siglos de inútil e impotente. Sobre le más alto techo del mundo, danzando con pasos y además míticos, aprendidos de la imagen de las montañas, del cernícalo y del cóndor, del picaflor y de la alpaca, del oso que vive en los bosques negruscos que bajan ya a la selva. Veréis hombres semejantes, en

rostro y porte, a los antiguos dioses que el hombre tuvo. No contaminados, no tocados por Occidente. Bárbaros, tiernos y vigorosos.¹⁰⁴

Las Piedras (1956).

Dirección: Manuel Chambi con la colaboración de Luis Figueroa.

Producción: Cine Club Cuzco.

Duración: 6'

Formato: 16 mm.

Color: Blanco y negro.

Tipo de película: Kodak Reversible.

Tipo de sonido: Magnético.

Basado en: Poemas de César Vallejo.

Lucero de Nieve (1957).

Dirección: Manuel Chambi

Producción: Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Víctor Chambi, Cine Club Cuzco.

Cámara: Eulogio Nishiyama.

Fotografía: Eulogio Nishiyama, Manuel Chambi y Víctor Chambi.

Música: de la amazonía peruana.

Duración: 20'.

Formato: 16 mm.

¹⁰⁴ José María Arguedas, el diario "El Comercio" de Lima, 17 de noviembre de 1957.

Color: Color.

Tipo de película: Kodachrome.

Tipo de sonido: Magnético.

Contenido: Documental sobre el Qoyllur Rit'i, tradición de peregrinaje por el nevado del Ausangate (5 000 msnm) hasta el lugar donde se encuentra, grabada en una piedra el rostro del Señor de esta fiesta.

Premios: Primer Premio al mejor documental en el Festival de Santa Margarita de Ligure. I Reseña de Cine Latinoamericano, Génova, Italia, 1960. "COPA DE PLATA – CIUDAD DE SANTA MARGARITA".

Noche y Alba (1957)

Dirección: Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa como asistente.

Producción: Glicerio Dávila, Cine Club Cuzco.

Cámara: Eulogio Nishiyama.

Duración: 15'.

Formato: 16 mm.

Color: Color.

Tipo de película: Kodachrome.

Tipo de sonido: Magnético.

Música: Armando Guevara Ochoa.

Contenido: Una operación a la vista (catarata) que se le realiza a una anciana, en la Clínica Cuzco, con la finalidad de mostrar que la ceguera tiene cura.

Chumbivilcas (1957).

Dirección: Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama.

Producción: Cine Club Cuzco.

Duración: 15'.

Formato: 16 mm.

Color: Color.

Contenido: Documental sobre la fiesta de Santo Tomás en Chumbivilcas – Cuzco.

Kukuli (1960)

Dirección: Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva.

Guión: Hernán Velarde.

Producción: Kero Films S.A., Cine Club Cuzco.

Intérpretes: Judith Figueroa, Víctor Chmabi, Emilio Galli, Lizardo Pérez, Felix Valeriano, Martina Champi, Mercedes Yupa, Simón Champi, pobladores de Paucartambo y habitantes de la Hacienda Mollamarca.

Fotografía: Eulogio Nishiyama, César Villanueva.

Duración: 80'.

Formato: 16 mm. (ampliado)

Tipo de película: Anscochrome.

Sonido: Luis Barreda Murillo.

Tipo de sonido: Optico.

Color: Color

Edición: Ricardo Nistal.

Laboratorio de montaje: Alex de Buenos Aires, Argentina.

Música: Armando Guevara Ochoa.

Texto en *off*: Sebastián Salazar Bondy.

Estreno: 27 de Julio de 1961, en el Le París (Lima).

Contenido: Una joven pastora desciende desde las alturas al pueblo de Paucartambo para asistir a la fiesta de la Virgen del Carmen. En este viaje conoce el amor e inicia su servinacuy. Un brujo les predice la muerte, la pareja asustada escapa y en la fiesta de Paucartambo, Kukuli, la joven pastora es víctima del oso raptor (personaje mítico de zona andina cuzqueña). El oso raptor da muerte a Alaku, pareja de Kukuli, llevándose a Kukuli, y el pueblo entero con el Cura por delante persiguen a la fiera con el fin de salvar a Kukuli. Lograr matar a la bestia pero, la pastorcita desaparece y se transforma en una llama blanca, al igual que su pareja, una llama negra, ambos animales se encuentran.

Premios: Mención especial en el Festival de Moscú, 1961, URRS. Diploma en el Festival Karlovy Vari, Checoeslovaquia, 1964.

Estampas del Carnaval de Kanas (Los Invencibles Kanas) (1963).

Dirección: Manuel Chambi.

Guión: Manuel Chambi, Andrés Alencastre.

Producción: Cine Club Cuzco.

Cámara: Eulogio Nishiyama.

Duración: 22'.

Formato: 16 mm.

Color: Color.

Tipo de sonido: Magnético.

Contenido: Nuevamente el poeta Andrés Alencastre fundador del pueblo El Descanso, en la provincia de Kanas, convoca a sus pobladores para festejar el carnaval, a más de 4 000 metros de altura en las punas de Layo.

Premios: Primer Premio del Festival de Cine Peruano, Casa de la Cultura del Perú. Lima 1965, con el trofeo Q'onopa de Oro.

Jarawi (1965)

Dirección: Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

Guión: César Villanueva, basado en "Diamantes y Pedernales" de José María Arguedas.

Producción: Kero Films S.A., Cine Club Cuzco.

Intérpretes: Teodoro Núñez Rebaza, Zoila Zevallos, César Zárate, Alicia Saco, Manuel Acosta, Jorge Chara.

Fotografía: Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

Duración: 82'.

Formato: 16 mm.

Tipo de película: Kodachrome.

Tipo de sonido: Optico.

Música: Armando Guevara Ochoa.

Estreno: 12 de mayo de 1966, Le París, Biarritz, Azul, Diamante, Odeón,
Badell. Lima.

Contenido:

“Un joven gamonal cuzqueño es amante de una campesina que le canta canciones de amor. Pero se enamora de una visitante limeña, suscitando los celos de su prometida andina. Ella busca reconquistarlo con la ayuda de la música de un arpista que luego de abandonar su caserío de origen se ha radicado en el pueblo de Chinchero en busca de mejores posibilidades de vida. El arpista se convierte en víctima de una inmolación que provoca la rebelión de los campesinos contra el gamonal.” (1997: p. 170)¹⁰⁵

A nueve años (1966).

Dirección: Luis Figueroa.

Guión: Efraín Morote Best y Luis Figueroa

Producción: Universidad San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

Cámara: Luis Figueroa.

Duración: 30’.

Formato: 16 mm.

Color: Color.

¹⁰⁵ Ricardo Bedoya. *Un cine reconstruido*, Universidad de Lima, Lima, 1997, p. 170.

Tipo de película: Verichrome.

Tipo de sonido: Optico.

Laboratorio de sonido: Alex de Buenos Aires.

Música: Típica de Ayacucho.

Edición: Juan Carlos Macías.

Laboratorio de montaje: Alex de Buenos Aires.

Contenido: Se utilizaron los locales de la Universidad de Huamanga y la hacienda Allpachaca en Ayacucho.