

REVELANDO LAS LUCHAS INDÍGENAS POR LA TIERRA EN EL CINE PERUANO: EL LEGADO DE *RUNAN CAYCU* (1973)

Nora de Izcue y Florencia Portocarrero en conversación

Nora de Izcue, primera mujer cineasta profesional en Perú y pionera del documental político y social. Su obra, centrada en la realidad nacional, recorre la Costa, los Andes y la Amazonía, y fue clave en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano. Correo electrónico: nora_izcue@yahoo.com

Florencia Portocarrero, curadora. Docente en la Maestría de Historia del Arte y Curaduría de la PUCP. Coeditora de *Unmaking to Make: Art as Decolonizing practice in Latin America, Future, Past and Present*. Correo electrónico: florenciportocarrero@gmail.com

- Estudiante del doctorado en Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Máster en Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Goldsmiths, Londres.
- Programa Curatorial de Appel, Ámsterdam.

Resumen

Esta conversación entre la cineasta Nora de Izcue y la curadora Florencia Portocarrero revisita *Runan Caycu* (1973), documental que marcó un hito en el cine político latinoamericano al representar la subjetividad indígena desde una perspectiva revolucionaria. A través del diálogo, se reconstruyen los orígenes del proyecto, la censura estatal de que fue objeto, su dimensión colaborativa y el rol de De Izcue como pionera en un campo históricamente masculino.

Palabras clave

Nora de Izcue, Nuevo Cine Latinoamericano, documental testimonial y colaborativo, subjetividad indígena

Revealing Indigenous Land Struggles in Peruvian Cinema: The Legacy of *Runan Caycu* (1973) A conversation between Nora de Izcue and Florencia Portocarrero

Abstract

This conversation between filmmaker Nora de Izcue and curator Florencia Portocarrero revisits *Runan Caycu* (1973), a documentary that became a landmark in Latin American political cinema for its revolutionary approach to representing Indigenous subjectivity. Through their dialogue, they reconstruct the origins of the project, the state censorship it faced, its collaborative dimension, and De Izcue's role as a pioneer in a historically male-dominated field.

Keyword

Nora de Izcue, The New Latinamerican Cinema, Testimonial and Collaborative Documentary, indigenous subjectivity

Fecha de envío: 16/07/2025

Fecha de aceptación: 04/08/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3832>

Cómo citar: Izcue, N., y Portocarrero, F. (2025). Revelando las luchas indígenas por la tierra en el cine peruano: el legado de *Runan Caycu* (1973). En *post(s)*, volumen 12 (pp. 196-215). USFQ PRESS.



I

En esta entrevista, la cineasta Nora de Izcue (Lima, 1934), la primera mujer en dirigir cine de forma profesional en Perú,¹ reflexiona sobre *Runan Caycu* (1973), un documental fundamental pero a menudo relegado en la historia del cine peruano. Traducida como *Somos humanos*, *Runan Caycu* no solo marcó el debut cinematográfico de De Izcue² sino que también constituye la primera película peruana protagonizada por el líder indígena Saturnino Huillca (hacienda Chhuru, Paucartambo, Cusco, 1893 – Ninamarca, provincia de Paucartambo, Cusco, 1987).³

No obstante, la relevancia de *Runan Caycu* va mucho más allá de estos hitos. A diferencia de gran parte del cine que la precedió —que, influenciado por el indigenismo, solía representar a los campesinos indígenas como objetos de estudio etnológico o como sujetos abatidos, herederos de una cultura ancestral detenida en el pasado—, la película de corte testimonial presentó a Huillca como un líder político contemporáneo y multifacético. De este modo, el documental ofrece una plataforma a Huillca, quien narra en primera persona y en quechua cómo su vida estuvo atravesada por la explotación de los hacendados, a quienes denuncia como aliados del imperialismo «yanqui». Alternando este testimonio con material de prensa, *Runan Caycu* constituye una crónica fílmica emblemática de las luchas indígenas por la recuperación de la tierra que precedieron a la Reforma Agraria de 1969, impulsada por el régimen de Velasco, también conocido como «Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas» (GRFA).

Ahora bien, la imagen revolucionaria que De Izcue construyó sobre Huillca —y que implicó una clara ruptura con los estereotipos indigenistas dominantes— no fue accidental. Por el contrario, fue posible gracias a una serie de alianzas —intelectuales, políticas, institucionales— que acompañaron el proceso de realización de la película. En primer lugar, la estrecha relación entre De Izcue y Huillca, basada en una metodología de trabajo colaborativa. En segundo lugar, los vínculos de la directora con el SINAMOS, el Sindicato Nacional para la Movilización Social, una entidad estatal de orientación progresista que buscó acercarse al campesinado durante el GRFA. En particular, fue clave el periodista Hugo Neira, quien acompañó e impulsó el proyecto desde su concepción. Y finalmente, el trabajo de posproducción realizado en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en La Habana, que permitió incorporar una perspectiva formal influida por los ideales del Nuevo Cine Latinoamericano. Estas alianzas confluyeron para hacer posible un verdadero «cambio de encuadre» que, reforzado por la decisión de abrir la película con un primer plano del rostro de Huillca, logró capturar la evolución de la conciencia política y de la organización indígena que se gestaba en el Cusco al menos desde comienzos de los años sesenta.

1 La participación de las mujeres en el cine peruano se remonta a la segunda década del siglo XX, cuando María Isabel Sánchez Concha de Pinilla escribió el guion de *Del manicomio al matrimonio*, considerada la primera contribución femenina al cine nacional. Posteriormente, cineastas como Nora de Izcue, María Barea, Mónica Brown, Ana María Pomareda, Marianne Eyde, Ana María Pérez, Marcela Robles, María Ruiz, Bertha Saldaña y Chiara Varese conformaron la primera generación de mujeres que incursionó activamente en la producción cinematográfica bajo el amparo de la Ley N.º 19327.

2 Antes de *Runan Caycu*, De Izcue dirigió tres filmes: *Monedas Malditas* (1967) y *Encuentro* (1968), ejercicios audiovisuales realizados en el contexto de sus estudios en el Taller de Cine de Armando Robles Godoy; y *Filmación* (1970), cortometraje que registró el «detrás de cámaras» de *La muralla verde*, película de Robles Godoy en la cual De Izcue trabajó como asistente de dirección.

3 Después de *Runan Caycu*, Saturnino Huillca actuó en otras tres películas: *Jatun Auk'a*, dirigida por Jorge Sanjinés en 1974; *Si esas puertas no se abren*, dirigida por Mario Arrieta y María Barea en 1975; y *Kuntur Wachana*, dirigida por Federico García en 1977.



Figura 1. Saturnino Huillca en la producción de *Runan Caycu*, 1973. Archivo de Nora de Izcue.

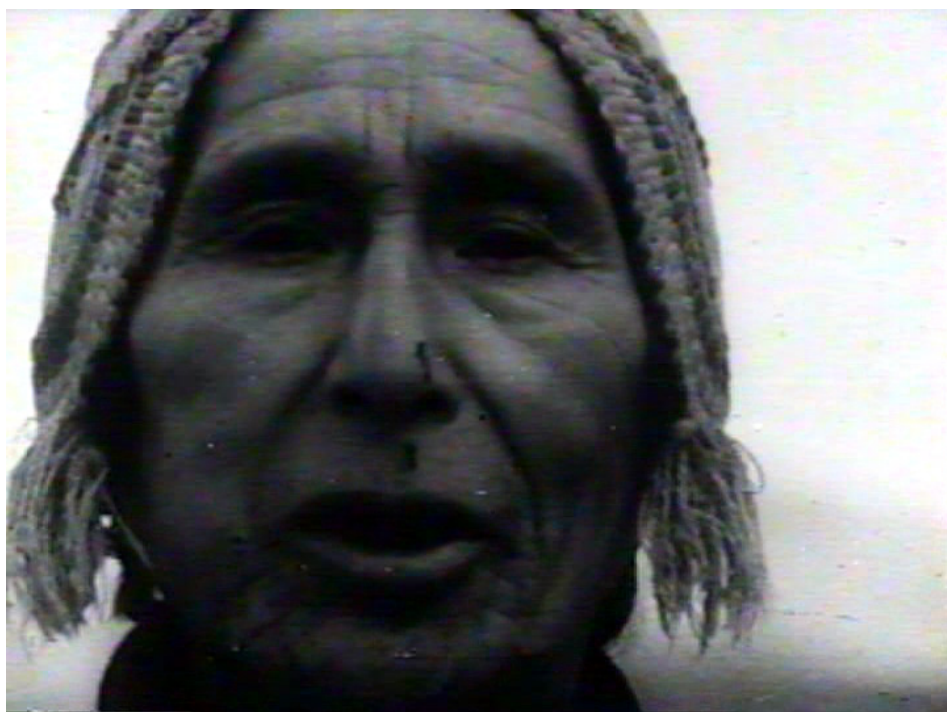


Figura 2. Fotograma de *Runan Caycu*, 1973.

II

Nora de Izcue formó parte de una generación de cineastas que se vieron beneficiados por la Ley del Cine 19327, emitida en 1972 durante el GRFA. El principal mecanismo de apoyo de esta ley fue la obligatoriedad de exhibición de películas peruanas en las salas nacionales, tradicionalmente dominadas por el cine de Hollywood. Dado que las oportunidades para el financiamiento y la recuperación de la inversión en largometrajes permanecieron siendo muy limitadas, muchos cineastas optaron por dedicarse al género documental, poniendo en circulación nuevas miradas sobre la realidad nacional.⁴ En el marco de este clima de apoyo al cine peruano, el Estado restableció relaciones diplomáticas con Cuba y durante un encuentro entre De Izcue, el director del SINAMOS Carlos Delgado y el nuevo embajador cubano, se acordó que el ICAIC co-produciría la película. Así, tras concluir la filmación de *Runan Caycu*, la directora se trasladó a La Habana durante tres meses para llevar a cabo la posproducción. Allí trabajó junto a Mirita Lores y Pepín Rodríguez, editores clave de la generación que sentó las bases estéticas y formales del cine político latinoamericano. Una vez finalizada la posproducción, el ICAIC animó a De Izcue a presentar la película en dos de los festivales de cine documental más prestigiosos de Europa: el Festival dei Popoli, en Florencia; y el Festival Internacional de Cine Documental y de Animación de Leipzig, en Alemania del Este.

De regreso en Perú, De Izcue viajó a Ninamarca para proyectar a Huilca una versión de la película en 16 milímetros y enteramente en quechua. Este gesto de devolución, celebrado por la comunidad, contrastó con la tajante desaprobación que provocó la versión final del documental entre los miembros del SINAMOS al descubrir que incluía una crítica explícita al rol represivo que las Fuerzas Armadas habían desempeñado durante los años previos a la Reforma Agraria. Aunque el régimen militar de Velasco se había aliado con el campesinado y veía en Huilca a un héroe de la revolución, no tenía ningún interés en hacer públicos los abusos cometidos por el Ejército en el pasado reciente. Como consecuencia, la película fue confiscada y censurada. Pese a ello, poco después *Runan Caycu* ganó la Paloma de Plata en el Festival de Leipzig, en su XVI edición, y continuó exhibiéndose a lo largo de los años, aunque de manera clandestina, en el circuito alternativo de sindicatos y cineclubes.

III

A pesar de la censura, *Runan Caycu* fue fundamental para la carrera cinematográfica de De Izcue. Tras una proyección del documental en México en 1976, fue invitada a unirse al Comité de Cineastas de América Latina, un grupo de directores comprometidos con el desarrollo del cine en la región, especialmente en contextos marcados por dictaduras. En 1985, con el apoyo de Fidel Castro, los miembros del Comité crearon la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y, al año siguiente, la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), dirigida por Gabriel García Márquez. De Izcue fue una de las pocas mujeres entre sus miembros fundadores.⁵

4 Ver más en: Núñez Gorriti, Violeta. (2017). *El cortometraje documental peruano 1972–1980*. España: Universidad de La Laguna. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7263194>

5 El interés por fomentar la organización gremial se evidenció también en Lima, donde De Izcue ocupó posiciones directivas en importantes instituciones del sector cinematográfico, como la presidencia de la Asociación de Cineastas del Perú, y la vicepresidencia y presidencia interina del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE). Además, ha sido una figura clave en la formación de nuevas generaciones de cineastas peruanos, gracias a sus veinticinco años de docencia en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima.

Pero quizás lo más importante de *Runan Caycu* es que permitió a De Izcue establecer una metodología de trabajo —basada en un profundo compromiso ético— que ha sostenido a lo largo de toda su trayectoria: «ser el medio a través del cual grupos humanos históricamente invisibilizados y sin acceso a los medios de comunicación pudieran expresarse».⁶ En sintonía con el enfoque de la cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha —quien propone «hablar cerca de» en lugar de «hablar acerca de» los otros—,⁷ De Izcue priorizó una conexión íntima con los sujetos y comunidades que retrató.⁸ Más aun, su comprensión del cine como herramienta política y emancipadora la llevó a distanciarse del «cine de autor» para adoptar una práctica colaborativa que se plasmó en una producción heterogénea —mayormente compuesta por mediometrajes— donde el documental alterna con la ficción, interpelando los «criterios de calidad» que dieron forma al canon cinematográfico en Perú.⁹



Figura 3. Carnet de la Asociación de Cineastas del Perú. Archivo de Nora de Izcue.

- 6 Esta es una afirmación recurrente en las declaraciones de De Izcue al momento de reflexionar acerca de su trabajo. De hecho, aparece también en esta entrevista
- 7 Trinh T. Minh-ha. (1985). «Speaking Nearby». En R. Stam y T. Miller (eds.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Nueva York: Routledge, pp. 108–117.
- 8 En esta línea de argumentación, resulta pertinente revisar el trabajo pionero de Isabel Seguí, historiadora del cine feminista y profesora del Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Saint Andrews (Escocia), quien, a través de sus investigaciones, ha promovido una revisión crítica y feminista de la manera en que se ha narrado la historia del cine político latinoamericano. Su investigación busca visibilizar la participación de las mujeres cineastas andinas y poner en valor la amplitud de sus aportes en los distintos ámbitos de la producción cinematográfica más allá de la dirección. Asimismo, Seguí ha reflexionado sobre la mediación de la voz de los sujetos subalternos por parte de cineastas de clase media. Para conocer más acerca de sus ideas sobre el cine de Nora de Izcue, recomiendo especialmente leer su texto en E. Balsom y H. Peleg (eds.), (2022, septiembre 27). *Feminist worldmaking and the moving image*. Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 91-110.
- 9 Ver más en: Middents, Jeffrey. (2009). *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover: Dartmouth College Press.



Figura 4. Nora de Izcue participó en la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, auspiciada por Fidel Castro en 1985. Archivo de Nora de Izcue.



Figura 5. Nora de Izcue junto a Gabriel García Márquez, quien fue director de La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Archivo de Nora de Izcue.

Transcurridos más de cincuenta años de su estreno, *Runan Caycu* está recibiendo un largamente postergado y merecido reconocimiento. Recientemente, la copia original de la película fue ubicada en la Cinemateca de Caracas por la antropóloga y documentalista norteamericana Christine Mladic, quien además ha impulsado su remasterización y subtitulación al inglés para facilitar su circulación internacional. Hoy el documental está disponible en el [canal de YouTube de De Izcue](#) y cuenta con miles de visualizaciones. Además, se presenta con cierta regularidad en festivales de cine en todo el país. Desde el presente, puede afirmarse que la película no solo dignificó a Huillica al subvertir estereotipos hegemónicos y dañinos históricamente asociados a las comunidades indígenas, sino que también marcó un punto de inflexión en los imaginarios sobre la subjetividad indígena. Por ello, se revela como una obra fundamental para pensar los procesos de transformación social que han definido al Perú en el siglo XX. A través de esta entrevista, Nora de Izcue —quien en 2025 cumplió 92 años y que, como directora, guionista y productora ejecutiva, es autora de veinte filmes—¹⁰ ofrece un testimonio invaluable sobre la realización de la película, su metodología de trabajo y su contribución pionera al cine latinoamericano.

IV

Florencia Portocarrero: Me interesa situar tu trabajo inicial en el marco de los años sesenta a nivel global. Hoy en día se habla del concepto de los *global sixties*, refiriéndose a una época de intensa efervescencia política, social y artística: desde Mayo del 68 en Francia hasta los ecos de la Revolución cubana en Latinoamérica, el auge del feminismo de la segunda ola, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, los procesos de independencia de los países africanos, entre otros movimientos que marcaron ese período. En el caso del Perú, este contexto coincidió con el régimen de Velasco, que reinterpreto este clima de época, cambiando para siempre el panorama social del país a través de medidas como la Reforma Agraria (1969) y la Reforma Educativa (1972). Lo primero que quisiera preguntarte es: ¿cómo digerías toda esta corriente de cambios y transformaciones? Luego, me interesa preguntarte ¿cuál fue tu vinculación con el gobierno de Velasco y específicamente con el SINAMOS?

Nora de Izcue: Para serte honesta, a comienzos de los años sesenta yo no tenía una posición política definida. Lo que sí tenía era una profunda implicación con el cine, lo cual, en sí mismo, ya era bastante revolucionario para la época; pues cuando comencé a estudiar cine, tenía treinta y dos años, era ama de casa y criaba cuatro hijos. El cine, para mí, lo cambió todo.

La época de Velasco fue muy emocionante. Claro, era militar, pero no se parecía en nada a las dictaduras que gobernaban en ese entonces buena parte de América Latina. Había una voluntad genuina de transformar el Perú a través de reformas orientadas a la justicia social. Yo me sumé, en cierta forma, a ese movimiento efervescente a través de mi cine. De hecho, trabajé con personas vinculadas directamente al régimen a través del SINAMOS. Eran intelectuales de primera línea, quienes se convirtieron en interlocutores de varias películas. Así nacieron *Runan Caycu* (1973), *Guitarras sin cuerdas* (1974) y *Te invito a jugar* (1976), tres obras que se inscriben plenamente en el espíritu transformador del velasquismo. Mi colaboración nació de

¹⁰ La obra cinematográfica de De Izcue está compuesta por tres largometrajes, once medimetrajes y seis cortometrajes

una convicción personal, desde el deseo de contribuir a ese proceso de cambio social a través de mi oficio cinematográfico.

Preparándome para nuestra conversación, estuve repasando fechas y haciendo memoria. Estudié cine en el Taller de Cine de Armando Robles Godoy entre 1967 y 1969, durante dos años. Luego, me asocié con Armando y juntos formamos una empresa en la que se filmaron los largometrajes *La muralla verde* (1970) y *Espejismo* (1972). Fui asistente de dirección en ambas películas.

Armando hacía «cine de autor», y yo había estudiado con él y trabajado tan de cerca que, en teoría, debería haber absorbido esa visión del cine. Pero no fue así. Desde el inicio, lo que realmente me interesó fue el documental, el retratar las distintas realidades del país.

Ese interés comenzó cuando el doctor Óscar Ríos, un psiquiatra peruano que enseñaba en una universidad en Canadá, me contrató para documentar los rituales de ayahuasca. Esto fue en 1971. Es decir, al intermedio de las películas que filmé con Armando. Perdón, me voy un poco por las ramas.



Figura 6. Registro del Taller de Cine de Armando Robles Godoy, 1967-1969.

Portocarrero: No te preocupes, entiendo que la experiencia con el doctor Óscar Ríos fue fundamental para tu trayectoria posterior.

De Izcue: Exactamente. Cuando el doctor Óscar Ríos me contrató, yo no lo conocía. Me pidió que filmara en Iquitos los rituales de ayahuasca, lo cual me llamó mucho la atención porque, en ese

momento, yo aún no era una cineasta profesional. Acababa de terminar mis estudios y apoyaba a Armando en sus proyectos. Me sorprendió recibir esa oferta desde Canadá, pero luego supe que un profesor de la academia, al ver que era una alumna destacada, me había recomendado.

Ese fue, se podría decir, mi primer trabajo profesional. Fui, filmé y documenté los rituales. Aunque el proyecto nunca llegó a completarse, esa experiencia marcó mi primer contacto con la Amazonía y me deslumbró todo lo relacionado con ella: su gente, sus rituales y sus mitologías. La cultura amazónica me atrapó por completo. A partir de ahí, me di cuenta de que el Perú contenía muchas realidades que yo desconocía por completo, y el cine sería mi medio para explorarlas más a fondo y darlas a conocer.

Portocarrero: ¿Y cómo surge la idea de hacer *Runan Caycu*?

De Izcue: Antes de involucrarme en el cine, cuando aún estaba casada y me dedicaba a ser ama de casa, asistí al Art Center en Miraflores junto a un grupo de señoras de la sociedad limeña. Íbamos a tomar cursos. Fue allí donde conocí al periodista Hugo Neira, quien nos daba clases —ya ni recuerdo exactamente de qué—. El Art Center tenía un excelente programa de estudios. Entre el grupo de profesores también estaban los escritores Enrique Solares y Manuel Scorza.

Tiempo después, Hugo Neira publicó *Cusco: Tierra y Muerte*. Cuando deshicé mi sociedad con Armando Robles Godoy, Hugo me buscó con su libro bajo el brazo y me habló, por primera vez, del líder indígena Saturnino Huilca. En el libro había varias menciones a su labor como dirigente campesino, que me impactaron mucho cuando las leí.

Poco después, Saturnino vino a Lima para gestionar asuntos relacionados con su comunidad. Al enterarnos, pensamos que sería increíble hacer una película sobre él. Hugo se encargó de investigar más. No pasó mucho tiempo antes de que Hugo regresara, entusiasmado, a mi casa con Saturnino. Tuvimos una conversación, con la ayuda de un traductor de quechua, y finalmente Saturnino aceptó formar parte del proyecto.

Portocarrero: ¿Saturnino no hablaba español?

De Izcue: Yo sospecho que Saturnino entendía todo lo que decíamos, e incluso que podría haber hablado español, pero se negaba a hacerlo como parte de una postura política. En todo caso, oficialmente él solo hablaba quechua. Felizmente, en ese entonces Hugo trabajaba en el SINAMOS y tenía los contactos y recursos para facilitar un traductor.

Una vez que Saturnino aceptó participar en la película, regresó a Ninamarca, su comunidad, que queda muy cerca de Paucartambo (Cusco). Mientras tanto, yo empecé a gestionar cómo financiar, organizar y llevar adelante el proyecto. Casi sin darme cuenta, comenzó el trabajo de producción de la película. Lo primero que hice fue viajar a Ninamarca, para conocer mejor la situación de Saturnino. Estuve con él allí y, luego, regresé a Lima. Al principio, me costaba los viajes yo misma, porque aún no tenía financiamiento.

Más adelante, me acompañó el camarógrafo Jorge Suárez, quien había sido mi compañero en el taller de Armando Robles Godoy. Después de varios viajes a Ninamarca, cuando ya teníamos más confianza, invité a Saturnino a venir a Lima y alojarse en mi casa. Estuvo aquí cerca de dos meses. Fue durante esa estancia que comenzamos a grabarlo. Hugo me enviaba al traductor, y durante horas conversábamos. Yo le hacía preguntas sobre toda su vida y registrábamos sus relatos. Estas conversaciones fueron la base sobre la cual se construyó la película.

Portocarrero: Qué interesante lo que me cuentas, porque me permite preguntarte sobre uno de los rasgos más distintivos de tu obra cinematográfica: su carácter testimonial. A lo largo de tu trayectoria, has logrado amplificar las voces de diversos individuos y colectivos históricamente invisibilizados en el país, como los campesinos indígenas, las mujeres afrodescendientes, las infancias migrantes. Quisiera preguntarte: ¿cómo funciona este proceso en tu trabajo y de qué manera complejiza la noción de autoría?

De Izcue: Es verdad que el testimonio les ha dado forma a muchas de mis películas, y que a lo largo de toda mi carrera me ha interesado ser un medio a través del cual otros grupos humanos, sin acceso a los medios de comunicación, pudieran expresarse. Pero dicho esto, siempre he partido de un guion muy trabajado. En el caso de *Runan Caycu*, el testimonio de Saturnino fue grabado con bastante anterioridad. Luego, para la película, fui seleccionando fragmentos para construir la línea dramática, eligiendo las partes que más me interpellaron. Incluso, más adelante, con base en el material que no se llegó a usar en el documental, Hugo Neira publicó *Habla un campesino*, libro que ganó el premio Casa de las Américas en la categoría de testimonio. No recuerdo exactamente si fue dos o tres años después que Hugo publicó el libro, pero sí sé que se hizo a partir de aquellas entrevistas largas a Saturnino en las que nos relató toda su vida.



Figura 7. Junto a Hugo Neira. Archivo de Nora de Izcue.

Portocarrero: ¿Y qué sentiste cuando Saturnino te contaba su vida?

De Izcue: Una mezcla de indignación por el sistema de las haciendas que mantenía a los campesinos en situación de semi esclavitud, y admiración por la resiliencia y lucha incansable de Saturnino. Ahora bien, te confieso que en ese entonces yo no conocía a profundidad el mundo andino. Paradójicamente, sí había explorado la Amazonía a través de las películas que había filmado allí, pero los Andes los descubrí con Saturnino. El mundo andino tiene una fuerza impresionante. No sé, es algo muy especial, muy difícil de poner en palabras... pero creo que, de alguna manera, logré transmitirlo en la película.

Saturnino había vivido una vida muy dura, pero tenía el corazón de un luchador. Recuerdo algo muy bonito: cuando fui a conocer Ninamarca, antes de filmar, coincidió con la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Fuimos juntos —Saturnino, Jorge Suárez y yo— y allí estaba también el director boliviano Jorge Sanjinés. Le presenté a Saturnino y, tiempo después, Jorge trabajó con él en una de sus películas. En ella, Saturnino dice unas palabras hermosas que siempre recuerdo: «La vida no es la cantidad de días que uno viva, sino la calidad de los días que uno vive». Esa frase me parece profundamente sabia. Es cierto, lo que realmente importa es la calidad de nuestros días. Y eso era Saturnino: cada día que vivía tenía intensidad, a pesar de todas las adversidades que había tenido que enfrentar.



Figura 8. Con Saturnino Huillca en Ninamarca. Archivo de Nora de Izcue.

Portocarrero: Personalmente creo que uno de los elementos más impactantes de *Runan Caycu* es el primer plano del rostro de Saturnino con el que se da inicio a la película. El primer plano es una técnica cinematográfica tradicionalmente asociada al estrellato, reservada para actores y actrices en el cine comercial o de autor. Sin embargo, como ha afirmado el crítico cultural José Chavarry,¹¹ en *Runan Caycu* se resignifica al ser utilizado para colocar el rostro racializado de un líder indígena como Saturnino en el centro del relato.

De Izcue: El inicio de la película con ese primer plano es hermoso, ¿no te parece? Yo creo además que el debate que inició *Runan Caycu* está vigente en el Perú contemporáneo, ¿no?

Portocarrero: Sí, coincido. Creo que se trata de una imagen que es, a la vez, profundamente política y dignificante. En ese sentido, creo que *Runan Caycu* es un parteaguas en la historia del arte local. A diferencia de muchas representaciones previas de personas indígenas —tanto en las artes visuales como en el cine— que los retrataban como «objetos de estudio», la película presenta a Saturnino como un sujeto político dinámico y contemporáneo. Este enfoque se refuerza no solo con tu decisión de usar un primer plano, sino también con la manera en que Saturnino cuenta su historia de vida y reivindica sus derechos de forma categórica. ¿Hubo una intención deliberada de darle a Saturnino este lugar dentro del lenguaje cinematográfico o fue una decisión que surgió de manera más intuitiva?

De Izcue: Mira, es bien curioso, porque la verdad es que ese primer plano se hizo después. Como te decía, había una cercanía muy grande con Saturnino: él había vivido en mi casa y yo había pasado tiempo en su comunidad. Pero terminamos el rodaje sin haber grabado ese primer plano. Tiempo después, vino a Perú Darcy Ribeiro, fundador de la universidad de Brasilia, a asesorar en la Reforma Educativa del gobierno. Yo le mostré el copión de la película y quedé fascinado. Me dijo: «Qué maravilla, pero ¿sabes lo que te falta? Un primer plano del rostro de Saturnino». Le di la razón de inmediato, pero justo en esos días yo tenía que viajar a Cuba, al ICAIC, para hacer la edición de la película, así que le encargué a Jorge Suárez que volviera a Ninamarca para que filmara distintos enfoques de la cara de Saturnino. Así que Jorge viajó a Ninamarca mientras yo iba a Cuba. Luego, él me envió el material y cuando lo recibí, revisé todos los primeros planos y escogí el que ha quedado inmortalizado en la película. Así que no puedo negar que la idea del primer plano fue también intuición de Darcy Ribeiro y la capacidad de Jorge, que era un camarógrafo excepcional.

Portocarrero: *Runan Caycu* se construye a partir de distintos materiales: el testimonio de Saturnino en quechua, subtítulo al castellano; imágenes en movimiento filmadas en Cusco; y finalmente, recortes de prensa y material de archivo televisivo que documentan los años de lucha por la «recuperación de tierras» en el Cusco y sus comunidades aledañas, así como el proceso político en los círculos de poder en la capital. Me interesa conocer más sobre este trabajo de montaje. ¿Cómo fue el proceso de investigación en Perú y la posproducción en Cuba? ¿Cómo se tomaron las decisiones sobre la estructura narrativa y la integración de estos materiales?

11 Ver más en: Chavarry, José R. (2019). *Working Lives: Artistic Solidarity in Revolutionary Peru (1960–1980)*. Tesis doctoral, City University of New York, CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3253.

De Izcue: Yo siempre he investigado mucho para mis películas, y *Runan Caycu* no fue la excepción. Como bien dices, en el filme hay mucho material de archivo. En esa época, Liliana Sunic era mi asistente, mi brazo derecho. Se pasó dos o tres meses en la Biblioteca Nacional, revisando titulares y noticias sobre las invasiones de tierras y los movimientos campesinos de los sesenta. Hizo una investigación exhaustiva y, gracias a su trabajo, recopilamos todas las noticias y titulares que aparecen en la película.

Además, fuimos al Canal 5 y buscamos en sus archivos. Ellos ni siquiera sabían lo que tenían guardado. Entre el material que encontramos, había escenas filmadas en la Federación de Campesinos del Cusco, que finalmente incluimos en la película. También recuperamos una entrevista con el alcalde, donde hablaba sobre las invasiones de tierras. Y luego estaban todas las fotos de las represiones, que fueron un material de archivo muy valioso. Pero conseguir todo esto fue un trabajo largo, de un año aproximadamente.

La edición en Cuba la trabajé con Milita Lores, que era una editora excepcional, con experiencia en grandes documentales e incluso largometrajes. Hizo un trabajo fantástico. También trabajé con Pepín Rodríguez en el equipo de animación y efectos especiales. El laboratorio de edición estaba en las afueras de La Habana, así que pedí una reunión con quienes iban a trabajar en la película para contarles de qué trataba. Quería que se involucraran de lleno en el proyecto, y lo logramos. Recuerdo que, cuando editábamos ciertas escenas, Pepín me decía: «Estoy escuchando los tambores, escucho los tambores de las invasiones». Fue un proceso muy intenso y enriquecedor.

Pero hay un detalle más que se relaciona con tu pregunta anterior y del que recién me acuerdo. A Cuba viajé con Eulogio Nishiyama, uno de los fundadores de la Escuela de Cine de Cusco (1955-1966), para que nos ayudara con la traducción del texto de Saturnino que estaba en quechua. Recuerdo que Eulogio llevó *Kukuli* (1961), su propia película, para mostrarla en el ICAIC. Allí tenían una costumbre muy bonita: cuando una película llegaba a su primera edición, reunían a los mejores directores para verla y dar su opinión. En esa sesión, primero proyectaron *Kukuli* y luego *Runan Caycu*. Eran dos películas completamente distintas en su representación del mundo indígena. Cuando terminó *Runan Caycu*, Jorge Fraga, uno de los grandes directores cubanos, se puso de pie y dijo: «Bueno, sobre la primera película, no tengo mucho que comentar... Pero después de ver la segunda, me pregunto: si esta es la primera película de Nora, ¿cómo serán las siguientes?».

Portocarrero: ¡Qué emocionante, Nora! ¿Y cómo se establece el vínculo con el ICAIC? Tengo entendido que, durante el gobierno de Velasco, se retomaron las relaciones diplomáticas con Cuba...

De Izcue: Mira, cuando comenzamos a hacer la película no logramos conseguir financiamiento externo, pero Hugo me dijo: «No importa, comencemos igual». Entonces, él me daba la cámara y los rollos, y Jorge Suárez y yo nos pagábamos nosotros mismos el pasaje a Ninamarca. Allí nos alojábamos donde podíamos, donde gente amiga, llevábamos bolsas de dormir y qué sé yo. Filmábamos, regresábamos a Lima, le dábamos el material a Hugo para que lo mandara a revelar, y así íbamos avanzando poquito a poquito. Pero llegó un punto en que le dije a Hugo que no podía ser que siguiéramos trabajando con las cámaras del SINAMOS y que ellos no supieran nada. Entonces, Hugo decidió contarle sobre el proyecto a Carlos Delgado, que estaba en una posición de poder ahí.

Cuando Hugo habló con Carlos, casi se muere y me mandó a llamar. «¿Cómo es posible que hayan comenzado a hacer esto y no hayan dicho nada?». O sea, estaba bastante molesto. Pero

más pronto que tarde se le fue la molestia, se entusiasmó con el asunto y comenzó a apoyarnos. Al final, él nos compraba los pasajes, nos conseguía el alojamiento en la villa militar del Cusco... es decir, se involucró totalmente con la película. Un buen día nos invitó a una cena con el embajador de Cuba y tan solo en una conversación acordamos la cooperación con el ICAIC. Era una cosa muy relevante para el Perú, porque era la primera coproducción oficial peruana-cubana.

Para mí, tomar contacto con el mundo del cine cubano fue una experiencia fundamental. Sin embargo, lo que realmente marcó un punto de inflexión ocurrió después, cuando *Runan Caycu* ya estaba terminada y me invitaron a un encuentro de cine latinoamericano en México (1976): fue ahí donde conocí a gran parte del Comité de Cineastas de América Latina. No a todos, pero sí a muchos de sus integrantes. Ese encuentro significó un acercamiento más profundo al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y consolidó mi vínculo con el cine de la región.

Portocarrero: Es impresionante que con tanta expectativa, esfuerzo y coincidencias tan promisorias, *Runan Caycu* terminara siendo censurada por el mismo SINAMOS. ¿Me cuentas más acerca de la censura? Me pregunto si al menos contaron con el apoyo de Carlos Delgado...

De Izcue: Carlos Delgado apoyó la película mientras estaba en proceso de filmación, pero ya no cuando estuvo terminada. Gracias a dios tuve la suerte de que la edición se realizara en Cuba, lo que me permitió trabajar con absoluta libertad y estructurarla como creía que debía ser. Sin embargo, la película incluía material de archivo muy fuerte, imágenes de matanzas y represión militar que resultaban impactantes. Cuando regresé a Lima, hubo una proyección en una pequeña sala de SINAMOS. Asistieron los directivos y altos cargos de la institución.

Portocarrero: ¿Tú estabas ahí?

De Izcue: Sí, estaba presente. Recuerdo que, al terminar la proyección, se quedaron en silencio, completamente rígidos. Se les erizó la piel. Lo primero que me dijo Carlos Delgado fue: «Nadie te pidió que hicieras una película sobre la represión». Lo que no les gustó fue que se mostrara a militares reprimiendo.

Portocarrero: ¿Te esperabas la censura?

De Izcue: No, para nada. Pensé que, aunque la película mostraba militares reprimiendo, los de ahora eran distintos, porque eran revolucionarios, entonces habían cambiado... Pero parece que no era tan así.

Como fuere, prohibieron *Runan Caycu* y bloquearon su circulación. Felizmente, antes de volver a Perú, no sé cómo pero me atreví a mandar la película a dos festivales: uno en Florencia, el Festival dei Popoli, que no era competitivo pero seleccionaba filmes de interés; y al Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig. Pronto, la prensa hizo eco de su presentación en los festivales.

Primero apareció en el festival en Florencia, donde se publicó una nota sobre la presencia de una película peruana. Poco después, Carlos Delgado me llamó indignado: «¿Cómo es posible que la hayas presentado en festivales?». Le respondí que no solo estaba en uno, sino en otro más. Me exigió que la retirara, pero le dije: «Si la saco, será un escándalo aun mayor. Si quieres más escándalo, la retiro; si no, mejor lo dejamos así».

Pocos días después, salió la noticia: «Película peruana gana premio en Leipzig». A partir de ese momento, ya no pudieron hacer nada. Pero la censura sí impidió su circulación en el país. Desde entonces, la película solo pudo proyectarse en cineclubs de manera clandestina, y en sindicatos y asociaciones campesinas.

La verdad es que no hubo mucha difusión del documental dentro del circuito cinematográfico, sino más bien en espacios populares y sindicales. En esa época, había muy poca gente haciendo cine en el Perú. Era la era de los noticieros, y los largometrajes eran escasos.

Además, SINAMOS se quedó con las copias de la película. Había una versión íntegra en quechua, filmada en 16 mm, que se quedó en Cusco. Nunca supe qué pasó con ella, porque la manejaba el SINAMOS de Cusco. Por otro lado, cuando el SINAMOS cerró, Nelson Coronel, que había trabajado en el proyecto, me trajo una copia en 35 mm y me dijo: «Creo que esto debes tenerlo tú». Esa es la copia que terminé vendiendo a la Cinemateca de Venezuela, pensando que ahí estaría más segura.

Portocarrero: ¿Esa es la copia que encontró Christine Mladic, la directora que está haciendo una película sobre tu vida, y que es la base de la versión remasterizada de *Runan Caycu*?

De Izcue: Sí, esa misma. Pero lo que más satisfacción me dio fue que, antes de que prohibieran la película, logré llevarla a Ninamarca para que la vieran Saturnino y su comunidad. Hicimos el viaje con un proyector y un grupo electrógeno para hacerla funcionar. Armamos la pantalla y pasamos la versión íntegra en quechua. Fue una proyección muy especial. Y fue en ese viaje cuando ocurrió algo terrible, lo de los cuadros. ¿Te conté?

Portocarrero: No.

De Izcue: Cuando fuimos a proyectar la película en Ninamarca, pasamos por una situación muy tensa. Ninamarca estaba en la cima de un cerro, y para llegar había que dejar el carro en otro cerro, donde había una hacienda —creo que se llamaba Wata—. Allí había una casa hacienda donde estacionamos el vehículo, y desde ahí se tenía que bajar a pie un cerro y luego subir otro hasta llegar a Ninamarca.

En esa ocasión llevé a mi hija mayor, que tenía unos doce o trece años. Todo transcurrió bien hasta la proyección, pero al regresar a la hacienda, nos encontramos con un enorme árbol caído que bloqueaba completamente el camino. Nos preguntamos qué había pasado, por qué nos impedían el paso.

Entonces nos enteramos de la razón: mientras habíamos estado filmando en la zona, habían desaparecido unos cuadros coloniales de la capilla de la Hacienda Wata. Al parecer, alguien había corrido el rumor de que nosotros éramos los responsables del robo.

Nos explicaron que, tras la Reforma Agraria, la hacienda había sido expropiada junto con la capilla y sus cuadros. Sin embargo, el antiguo dueño había hecho un trato con el antiguo mayordomo para recuperar las pinturas, aprovechando que había gente «extraña» en la zona —es decir, nosotros filmando en Ninamarca— para que el robo pasara desapercibido y nos echaran la culpa.

Lo peor fue que incluso arrestaron a Saturnino y lo metieron preso en Paucartambo. Jorge Suárez y yo estábamos atrapados en el camino con el árbol bloqueando la salida, sin saber qué hacer. Recuerdo que en ese momento pensé que nos iban a linchar, y yo estaba con mi hija, que era solo una niña.

Afortunadamente, logramos avisarle a Saturnino, quien, desde la cárcel, mandó a sus amigos de Ninamarca a auxiliarnos. Toda la comunidad vino a ayudarnos, retiraron el tronco y nos escoltaron para que pudiéramos salir. Fue una experiencia realmente angustiante. Pero no terminó ahí. Más adelante, Jorge Suárez y yo fuimos llamados a declarar en el juzgado de Paucartambo para rendir cuentas por la supuesta desaparición de los cuadros. Hasta allá tuvimos que ir por esa acusación absurda. Creo que te estoy mezclando muchas cosas...

Tabla1. Filmografía completa de Nora de Izcue.

1968	<i>Encuentro</i> , cortometraje de ficción.
1970	<i>Filmación</i> , cortometraje documental.
1973	<i>Runan Caycu</i> , medimetraje documental.
1974	<i>Guitarra sin Cuerdas</i> , medimetraje de ficción.
1976	<i>Te invito a jugar</i> , cortometraje documental.
1978	<i>Canción al viejo Fisga que acecha en los lagos amazónicos</i> , cortometraje documental.
	<i>El Juansito</i> , cortometraje de ficción.
1979	<i>Las Pirañas</i> , medimetraje documental.
1982	<i>El viento del Ayahuasca</i> , largometraje de ficción.
1986	<i>Pobladoras de cerros y arenales</i> , medimetraje documental.
1987	<i>Como una sola mano</i> , medimetraje documental.
1990	<i>Color de Mujer</i> , medimetraje documental.
1991	<i>Para vivir mañana todavía</i> , medimetraje documental.
1993	<i>Como si naciera un niño nuevo</i> , cortometraje documental.
1995	<i>Niña o Mujer</i> , medimetraje documental para UNICEF.
	<i>Educadores de calle</i> , medimetraje documental para UNICEF.
1998	<i>Elena Izcue</i> , la armonía silenciosa, medimetraje documental.
2004	<i>El viento de todas partes</i> , largometraje documental.
2007	<i>Edgar Morin en el Perú</i> , medimetraje documental.
2013	<i>Responso para un abrazo. Tras la huella de un poeta</i> , largometraje documental.

Portocarrero: No, para nada, Nora, es interesantísimo escucharte. Ahora, quería preguntarte ¿qué caminos sientes que *Runan Caycu* abrió en tu trabajo posterior?

De Izcue: *Runan Caycu* fue fundamental porque, por un lado, me integró al movimiento cinematográfico latinoamericano, y eso marcó profundamente la línea de mi trabajo posterior. En aquel tiempo, las personas que integraban el comité de cineastas eran de primera línea, gente muy vinculada con la realidad de sus países y con los movimientos sociales. Muchos venían de contextos de dictaduras, como en Brasil o Argentina. En ese momento, gran parte del trabajo

del comité era defender a los cineastas perseguidos por esos regímenes.

Nosotros en Perú no vivíamos una dictadura como las de esos países —aunque Velasco fue militar, no ejerció un gobierno represivo en el mismo sentido—. Pero formar parte de ese entorno me acercó más a la dimensión política y social del cine.

Hasta hoy, considero que uno de los aspectos más valiosos de mi vida es ese vínculo con mis colegas del comité. De hecho, la próxima semana tengo una reunión por Zoom con los miembros que aún quedamos del consejo de fundadores.

Cuando terminaron las dictaduras, el comité se replanteó su misión. Ya no se trataba solo de la defensa política de los cineastas perseguidos, sino de ampliar su trabajo hacia la formación y promoción de nuevos realizadores. Fue entonces cuando decidimos transformarlo en una fundación, que justo ahora está cumpliendo 39 años.



Figura 9. Florencia Portocarrero junto a Nora de Izcue. Fotografía de Melissa Zapata.

En síntesis, *Runan Caycu* fue la película que me abrió las puertas al cine latinoamericano. Ahora, en cuanto a la cultura andina, en cierto modo no volví a ella porque ya había otros cineastas trabajando en torno a ella. Por eso, terminada la película decidí dirigir mi mirada hacia la Amazonía, un territorio que, en ese momento, permanecía prácticamente inexplorado en el cine.

Portocarrero: Quisiera plantearte una pregunta de carácter más personal. ¿Consideras que los temas socialmente «polémicos» que abordaste en tus películas, así como la perspectiva crítica desde la que los trataste, acarrearón alguna forma de sanción social que haya tenido repercusiones en tu vida personal o en tus relaciones interpersonales?

De Izcue: Sí, por lo menos durante las primeras dos décadas de mi carrera perdí contacto con toda mi vida anterior. Sin embargo, en cuanto se hizo evidente que lo de la dirección de cine iba en serio y se reflejaba en cargos importantes y reconocimientos, comencé a recuperar ciertas amistades.



Figura 10. Archivo de Nora de Izcue.

Portocarrero: Finalmente, durante mucho tiempo fuiste la única mujer en el cine peruano, ¿verdad? ¿Crees que el hecho de ser mujer marcó tu trayectoria y tu cine de alguna manera? Lo pregunto porque tengo la impresión de que nunca te has reivindicado como feminista.

De Izcue: No, nunca fui militante feminista. Trabajé en proyectos sobre mujeres cuando hice películas para UNICEF y colaboré con grupos de ciudadanas autoorganizadas en ONG e incluso con autoridades mujeres, pero nunca formé parte de un movimiento feminista. Es cierto que durante muchos años fui la única mujer haciendo cine en el Perú, pero desde el taller de Armando Robles Godoy me tocó asumir la dirección del grupo en la película que hicimos como tesis, y nunca sentí discriminación por mi género. En realidad, había tan pocos cineastas que para todos era igual de difícil hacer cine, hombres o mujeres.

Mira, *Runan Caycu*, por ejemplo, es una película que bien podría haber sido hecha por un hombre también. ¿Dónde encuentras tú eso que podríamos llamar una mirada femenina?

Portocarrero: Yo tampoco creo que exista una mirada esencial o inherentemente femenina pero, por lo que me has contado y lo que he leído sobre tu trabajo, sí creo que se distingue por su dimensión colaborativa con los sujetos que representa. Tú misma lo mencionabas al inicio de esta conversación, cuando comparabas tu interés en el documental con el enfoque más autoral de Armando Roble Godoy, quien fue tu mentor.

De Izcue: Sí, eso es cierto. Creo que mi manera de acercarme a las personas, a mis protagonistas, era distinta. Con cada uno de ellos establecí una relación muy cercana, basada en el afecto y la confianza. Para retratar a los personajes de mis películas, siempre pasé por largos procesos de investigación. Con Saturnino, por ejemplo, los momentos que compartimos en Ninamarca y las veces que se quedó en mi casa sin duda forjaron una conexión especial.

Y así ha sido con cada una de mis películas. Antes solía bromear diciendo que con cada proyecto adoptaba una nueva familia. He construido lazos muy estrechos con las personas que he filmado. Siempre he intentado acercarme a la dimensión más humana y emocional de cada uno de ellos. Además, sentía un profundo respeto y admiración por su historia y su lucha. Saturnino, con su resistencia incansable, era una figura de enorme fuerza. Cecilia Cartagena, en el Guayabo, sacó adelante a todos sus hijos sola. Incluso los maestros de ayahuasca, con su visión de la sanación, tenían un compromiso profundo con sus comunidades.

Recuerdo que cuando me hicieron un homenaje en la cuarta edición del Festival de Cine Peruano CINESUYU (Cusco), el mismo año en que también reconocieron a Jorge Vignati y Gianfranco Annichini, ocurrió algo que me conmovió mucho. La persona que me entregó el premio dijo en su discurso que yo tenía los ojos en el corazón. Y creo que esa frase, que pone el foco en el afecto, resume perfectamente mi manera de aproximarme al cine y a las personas con las que he trabajado. **post(s)**