



ISSN: 2452-5162

**HAAL**

Historia Agraria de América Latina

<https://doi.org/10.53077/haal.v4i01.155>

# A 50 años de la Reforma Agraria peruana en el cine. Aproximaciones metodológicas al regreso de las imágenes a la provincia de Paucartambo, Cusco durante la creación del documental “Buenos días, wiraqocha”

**Mauricio Godoy & Sara Guerrero**

**Mauricio Godoy Paredes** [<https://orcid.org/0000-0001-5202-8636>], Docente Investigador, Pontificia Universidad Católica del Perú. Cineasta. E-mail: [mauricio.godoy@pucp.edu.pe](mailto:mauricio.godoy@pucp.edu.pe)

**Sara Lucía Guerrero Arenas** [<https://orcid.org/0000-0002-1828-8060>], Antropóloga y maestrante en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú. Becaria IFEA (2021/2022). E-mail: [guerrero.sl@pucp.edu.pe](mailto:guerrero.sl@pucp.edu.pe)

**Recepción:** 11 marzo 2023 • **Aceptación:** 29 abril 2023

HAAL es publicada por el Centro de Estudios de Historia Agraria de América Latina – CEHAL (<https://www.cehal.cl>)



### **Resumen**

En 1971 el director sueco Jan Lindqvist realiza en la comunidad de Churo (Cusco, Perú) el documental testimonial *Agripino*, donde los campesinos de la localidad denuncian en primera persona los abusos a los que se han visto sometidos por el hacendado en un contexto de implementación de la Reforma Agraria. Luego de 50 años, la película regresa a la comunidad y, a partir de ello, decidimos hacer un nuevo filme en la misma zona: *Buenos días, wiraqocha*. ¿Qué impactos tuvo la ejecución de la Reforma Agraria en las personas que habitaron dicha comunidad?, ¿es posible construir, de forma conjunta, la representación de sus memorias en un documental?, ¿qué metodologías emplear para este nuevo proyecto?

**Palabras clave:** Reforma Agraria peruana, documental peruano, video elicitación, posdocumental, Saturnino Huillca.

## **Fifty years of the Peruvian agrarian reform on film. Methodological reflections on the return of images to the province of Paucartambo (Cusco) during the making of the documentary “Good morning, wiraqocha”**

### **Abstract**

In 1971, the Swedish director Jan Lindqvist filmed the documentary *Agripino* in the community of Churo (Cusco, Peru), in which the local peasants denounced in first person the abuses to which they had been subjected by the landlord during the implementation of the agrarian reform. After 50 years, the film returns to the community and, based on this, we decided to make a new film in the same region: *Good morning, wiraqocha*. What impact did the implementation of the agrarian reform have on the people who lived in this community? Is it possible to jointly build the representation of their memories in a documentary? What methodologies should be used for this new project?

**Keywords:** Peruvian agrarian reform, Peruvian documentary, post-documentary, video elicitation, Saturnino Huillca.

## **Introducción**

Entre las décadas de 1950 y 1970, América del Sur fue testigo de una serie de reformas agrarias que pretendían reivindicar la propiedad de la tierra hacia las poblaciones campesinas e indígenas. Ello conllevó a que una serie de manifestaciones culturales acompañaran dichos procesos y se vieran influenciadas por las luchas y demandas de los sindicatos y organizaciones de base que reclamaban por sus derechos en relación con los territorios. El cine fue una de estas manifestaciones donde se pudo reflejar la problemática que acontecía en aquel momento. Ya sea a través del cine de ficción elaborado desde países andinos como Perú o Bolivia, o mediante la realización de documentales con un tono testimonial, podemos identificar hoy, en retrospectiva, un corpus de producciones audiovisuales cinematográficas que representaron la relación de las comunidades campesinas e indígenas con sus entornos, y además, las implicancias de la reforma agraria en un contexto territorial específico.

Los movimientos campesinos peruanos de las décadas de los cincuenta y sesenta eclosionan con la toma de tierras en La Convención y Lares en 1962. El accionar de la Federación de Campesinos del Cusco, cuyo secretario era Hugo Blanco, fue el primero “en plantear una reforma agraria concreta [y] en organizar una Secretaría de Reforma Agraria” (Montoya, 2013, p. 246). Para evitar que este tipo de acciones se extiendan por el resto del país, el Estado Peruano decretó dos reformas agrarias, una en 1962 a través de la Junta Militar de Gobierno y otra en 1964 por parte del gobierno de Belaúnde Terry. La aplicación de estas no fue eficiente ni integral, por lo que al llegar al poder el General Juan Velasco Alvarado pone en práctica “un drástico y profundo programa de expropiaciones a partir de 1969” (Mayer, 2013, p.24).

Como menciona Caballero (1980, p. 71), “la reforma agraria de los militares constituye un intento de sustituir el viejo orden terrateniente de opresión y desarrollo del capitalismo agrario por otro más moderno y dinámico”. Para ello, se propone organizar nuevas bases para el desarrollo del capitalismo agrario y orientar el rol político y la participación del campesinado. A partir de Caballero (1980) destacamos algunas características del modelo aplicado: 1) la expropiación de las tierras a la gran y mediana burguesía agraria y a los gamonales, 2) la eliminación del mercado de tierras, al detener la compraventa y los arrendamientos, 3) se busca aplicar la colectivización cooperativa en lugar de la distribución familiar y 4) a partir de la reorganización agraria se busca incorporar administrativa y económicamente a las comunidades campesinas. Todo ello en un modelo de nuevo orden agrario, con control e intervención estatal.

La Reforma Agraria decretada por Velasco finaliza en 1981, cuando Belaúnde la declara oficialmente terminada. El impacto que tiene la ley sobre la tierra implica la transferencia, entre 1967 y 1981, de 9'395.531 hectáreas de manos de propietarios de haciendas y de grandes complejos agroindustriales a 612 Cooperativas Agrarias de Producción (CAPS), 58 Sociedades Agrícolas de Interés Social (SAIS), a 587 comunidades y a 1043 campesinos, logrando ser beneficiados un millón y medio de personas (Montoya, 2013).

Las producciones audiovisuales antes mencionadas fueron realizadas en simultáneo a la promulgación de estas reformas o en los siguientes 10 años, teniendo como protagonistas a las mismas poblaciones campesinas e indígenas, filmadas en los territorios en disputa y movilizadas, en gran parte, por ese ánimo de denuncia social y necesidad de cambio por parte de los y las cineastas, en lo que se denomina un *cine político* (Ruffinelli, 2005). Muchas de estas películas sirvieron con fines políticos, ya sea de propaganda o de difusión en otros espacios fuera del territorio latinoamericano, pero también como un instrumento pedagógico para comuneros, obreros y poblaciones indígenas. Si bien durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968 - 1975) se promovió la circulación del cine peruano mediante la Ley 19327 a través de una cuota de pantalla en los cines, no hubo un plan de distribución que incorporara a las comunidades rurales.<sup>1</sup> Es por ello que algunas de estas películas nunca pudieron ser vistas por sus protagonistas, prolongando su recepción y reacción a lo largo de los años. En ese sentido, el presente texto aborda un caso de recepción de estas imágenes 50 años después y cómo a partir de esta experiencia se vuelve a construir una nueva producción cinematográfica teniendo en cuenta una serie de cuestionamientos ligados al poder de la representación y la construcción de estas narrativas audiovisuales.

En julio de 2019, la comunidad campesina de Churo, ubicada en la cuenca de Huancapuncu, provincia de Paucartambo, región del Cusco asistió a la proyección del documental *Agripino* del director Jan Lindqvist, realizado en 1971, donde se da cuenta del testimonio de Agripino Tejada Castillo, un campesino quechuahablante, presidente de su comunidad en ese entonces. En el filme, Agripino denuncia, en representación de su comunidad, los abusos que sufrían por parte del hacendado Manuel Cornejo, pues hacia 1971 la comunidad de Churo se ubicaba dentro del sistema de haciendas y era parte del proceso de la reforma agraria impulsada por el presidente militar Juan Velasco Alvarado dos años antes, en 1969. El documental presenta cómo Agripino se ve obligado a viajar a Lima, la capital peruana, para tentar una cita con el presidente y denunciar que en su localidad la reforma aún no estaba siendo aplicada, por lo que su comunidad seguía bajo el yugo de los hacendados, quienes propiciaban violencia física sobre los comuneros y comuneras y los sometía a un régimen de explotación laboral exenta de pago. A lo largo del documental es posible ver el contexto político de la época, las desigualdades a las que se enfrentaban las poblaciones indígenas y el estado de desamparo en el que se encontraban. La proyección de *Agripino* en julio de 2019 fue la primera que se hiciera en Churo después de 48 años de haberse filmado aquellas imágenes en dicha localidad. Para muchas personas de la comunidad quechua era la primera vez que oían de aquel documental y para otras muchas, la primera vez que veían los rostros de familiares que ya no estaban con vida, pues no cuentan con fotografías impresas de décadas pasadas, debido a la falta de acceso a cámaras fotográficas.

*Agripino*, estrenado en 1976 en el *Festival de Oberhausen* no se había proyectado públicamente en el Perú hasta el 2019, cuando Lindqvist regresó a Sudamérica con la intención

---

<sup>1</sup> (4 de noviembre de 2022). *Entrevista con Violeta Nuñez, investigadora del cine peruano*. Zoom.

de devolver la película a la comunidad en donde lo filmó. Es así que en abril de 2019, somos nosotros quienes asumimos dicho compromiso, para lo cual iniciamos las coordinaciones para el regreso de Lindqvist a la comunidad, iniciativa que queda parcialmente trunca por temas de salud del director, por lo que son Mauricio Godoy y Marco Panatonic, cineasta cusqueño, los que organizan la primera proyección del filme. Luego de una primera visita contactamos con algunos familiares aún en vida de Agripino Tejada y coordinamos la primera proyección para toda la comunidad. Fue así que a partir de esa experiencia continuamos viajando para presentarlo de la mano de otros filmes realizados en la región del Cusco durante la década de 1970, los cuales coinciden en sus relatos sobre las luchas por la tenencia de la tierra y la participación de diversos líderes campesinos en los procesos políticos.

Ante la respuesta llena de curiosidad de la comunidad, y en medio de dicho proceso de devolución, surge orgánicamente la idea de hacer un nuevo filme, un filme que de cuenta de los cambios sociales que han afectado a los comuneros y su comunidad en estos años, las tensiones que sigue generando la tenencia de la tierra, el impacto que genera en la memoria de las personas nuestra presencia en la zona, la circulación de *Agripino* y el cómo afrontar desde la posmodernidad la representación del otro. Estas reflexiones llevaron a preguntarnos: ¿Qué impactos tuvo la ejecución de la Reforma Agraria en las personas que habitaron dicha comunidad?, ¿qué cambios se han producido en los descendientes de los comuneros que lucharon por el cambio?, ¿es posible construir, de forma conjunta, la representación de sus memorias en un documental? y ¿cómo sería ese proceso?, ¿debemos invisibilizarnos en el filme o poner de manifiesto nuestra presencia como catalizadores o detonantes de lo que sucede? Esta investigación tiene como principal preocupación la recepción de imágenes provenientes de la producción documental de la década de 1970, a aquellos territorios y comunidades de personas donde fueron filmadas y representadas, tomando como herramienta de investigación y representación la realización de un nuevo documental, donde como investigadores nos interpelamos nuestro rol.

A partir de estas preguntas y poniendo en tensión lo que entendemos por cine documental, sus límites, la búsqueda de objetividad y siguiendo lo que propone Càtala (2021, p. 13) con la necesidad de una “revolución formal y epistemológica” dentro del mismo, proponemos una *metodología intuitiva* de trabajo, utilizando varias herramientas de la etnografía sensorial, para la realización de esta nueva producción: *Buenos días, wiraqocha*. Como señala Pink, *el caminar junto a* se trata de una metodología audiovisual y etnográfica que permite entender la experiencia humana y además representarla (2007, 2009). Así, nos propusimos incorporar aquella dimensión fenomenológica de la etnografía para poder conocer este territorio y los personajes que lo habitan, en donde el ubicarnos en relación mente-cuerpo-entorno terminó siendo determinante, y sigue siéndolo, como parte del proceso de creación documental. Por tanto, la *metodología intuitiva* se deriva de la experiencia misma que como investigadores hemos tenido del campo etnográfico, adaptando las técnicas de investigación como entrevistas, video y foto elicitación, conversaciones informales, observaciones participantes o acompañamientos a las circunstancias que se nos presentaban en cada momento y de acuerdo al requerimiento de cada

situación, teniendo en cuenta nuestra relación en constante construcción con las personas y el territorio circundante. Así, el desarrollo metodológico fue tomando forma a partir de los diversos viajes que realizamos y las necesidades y problemáticas encontradas.

Dentro de este panorama, partimos de un corpus de películas filmadas en el territorio del Cusco en la década de 1970 que dialogaban entre sí, para más tarde encontrar en la elicitación de foto y video una técnica central en el devenir del proceso de investigación, ya que nos permitió identificar a las personas y familias que estuvieron presentes en las producciones de los años setenta, armar un árbol genealógico hasta nuestros días y poder conocer otras memorias sobre lo que se vivió por aquellos años. El acceso al pasado a través del filme -y los filmes-, sobretodo a partir de los fotogramas impresos que utilizamos, también nos permitió conectar de manera directa con los y las comuneras, con sus afectos alrededor de esos tiempos, sus historias familiares y evidenciar ese componente subjetivo e íntimo. Este proceso de acompañamiento, similar a lo propuesto por Pink (2007, 2009), ha sido fundamental como experiencia para el equipo de investigación pues nos ha permitido conocer y entender el contexto económico, social y cultural de estas comunidades quechuas, influenciando directamente la escritura del guion, el rodaje del filme y el montaje. Este proceso de desarrollo documental se puede entender como una forma de realización experimental, pero que incorpora la estrecha relación con la comunidad que se representa al incluir el ejercicio de validación constante sobre las distintas etapas de realización.

Para desarrollar la estrategia metodológica utilizada en la realización de *Buenos días, wiraqocha*, es pertinente empezar situando al documental *Agripino*, germen de este proyecto de investigación-realización, en un corpus de documentales sobre el problema del indígena y las luchas por las tierras filmados entre las décadas de 1960 y 1970 en la región andina. Luego, explicaremos tres momentos en el desarrollo del documental, haciendo énfasis en las diversas herramientas empleadas en cada una de sus etapas y evidenciando los procesos de reflexión que nos surgen como equipo de investigación a partir de lo que se nos presenta en el “campo”. Este proceso metodológico tiene inicio en la investigación para el desarrollo de la idea, la elaboración del guion, el diseño de producción, y finalmente, en el rodaje del documental, el cual tuvo lugar en agosto del 2022. En ese sentido, al momento de la escritura del presente texto, el documental contaba con un primer corte y se preveía aún continuar con una última fase de rodaje, siguiendo un proceso no lineal en el desarrollo del filme.

## **Un corpus de filmes producidos en territorio quechua durante los setentas**

El inicio de la segunda mitad del siglo XX para Sudamérica estuvo marcado por una serie de luchas al interior de cada nación y la emergencia de una serie de modelos políticos de izquierda. Para los casos de Bolivia y Perú, el lugar de las poblaciones indígenas siempre fue central para sus devenires políticos y sociales. El cine fue una de las tantas expresiones a través de las cuales es posible ver esos diálogos entre una clase social preocupada por darle voz a aquellos que no tenían una representación en el espacio público, y algunas políticas nacionales que vieron en los

soportes audiovisuales medios de propaganda y pedagogía política. Del otro lado, también es posible identificar colectivos como comunidades indígenas y campesinas que encontraron en el cine una forma de dar a conocer sus historias de vida, marcadas por la exclusión histórica, el despojo de sus territorios y la sobrevivencia en un régimen que les era, hasta ese momento, un tanto ajeno. Esta breve sección pretende introducir al lector a una selección de películas, entre ficciones y documentales, realizadas en territorio peruano, específicamente en la región del Cusco, en la década de 1970, que plasman estos testimonios de las comunidades y sujetos quechua en medio de un proceso de reforma agraria llevado a cabo por el gobierno militar de turno.

Uno de los primeros exponentes de esta forma de representación de la problemática del campesino del sur global es el boliviano Jorge Sanjinés, quien fue precursor en la realización de cine en lenguas quechua y aymara, además de buscar una forma narrativa y visual propia que reflejara la manera de entender el mundo de las poblaciones con las que trabajaba. Inicia con la película *Ukamau* (1966), nombre que heredaría el colectivo con el cual produciría sus filmes siguientes y obtendría su mayor reconocimiento con *La nación clandestina* (1989). Ahora bien, sus películas no abordaban directamente la relación de los quechuas y aymaras con su territorio, pero sí se propuso buscar una estética crítica y modos de representar que estuvieran acordes a las formas de ver el mundo de sus protagonistas. No obstante, es con *Jatum Auka* (1973), o *El enemigo principal*, que Sanjinés se aproxima a una serie de temáticas vinculadas al desarrollo de las guerrillas en Latinoamérica y la relación con las comunidades locales, desarrollando además un lenguaje didáctico con la finalidad de que los espectadores indígenas, campesinos y obreros sigan el argumento del filme (Pardo Vélez, 2018). Lo interesante de esta producción es que es filmada en Raqchi, una localidad del Cusco, durante el exilio de Sanjinés en Perú, y en la cual campesinos de la misma zona representan la historia de una comunidad abusada por un hacendado, la cual actúa frente al asesinato de uno de sus comuneros y al no encontrar justicia en el sistema estatal, encuentra apoyo en un grupo de guerrilleros que coinciden en el mismo espacio donde se desarrolla la historia, llevándolos a organizar un juicio popular. Además, la película cuenta con un narrador que va enfatizando los pasajes del filme. Este narrador es interpretado por Saturnino Huillca,<sup>2</sup> quien además colaboró en diferentes producciones de la época (Seguí 2016) y cuya constante presencia en el campo audiovisual es uno de los ejes que ha movilizado esta investigación.

---

<sup>2</sup> Saturnino Huillca es un líder campesino nacido en la comunidad quechua de Churo, la misma comunidad que es representada en el documental *Agripino*. Luchó en la década de 1960, fue fundador de los primeros sindicatos campesinos del Cusco y fue encarcelado en 1964 en la prisión de El Sepa, donde conocería a Hugo Blanco. Hacia 1972 fue presidente de la Federación Departamental de Campesinos “Tupac Amaru” del Cusco, secretario general de la Liga Agraria “Manuel Quispe” (Paucartambo, Cusco) y saltó a la esfera pública con el libro testimonial *Huillca. Habla un campesino* de Hugo Neira, el cual recibe el premio de Casa de Las Américas, Cuba. Huillca participó en una serie de películas, ya sean documentales, de ficción, o incluso reportajes, como ya lo señala Seguí. Algunas de las producciones donde hemos podido identificar la participación de Huillca son: *Runan Caycu* (Nora de Izcue, 1973); *Jatum Auk'a* (Jorge Sanjinés, 1974); *Si esas puertas no se abren* (Mario Arrieta y Marita Barea, 1975) y *Kuntur Wachana* (Federico García, 1977).

Por otro lado, los setenta para Latinoamérica constituyó una década plagada de acontecimientos políticos relevantes, lo cual atrajo la mirada de personas de otras latitudes interesadas en conocer lo que se estaba gestando y las revoluciones que sucedían en estos territorios. Uno de estos curiosos y fascinados por las revoluciones latinoamericanas fue Jan Lindqvist, cineasta sueco quien a inicios de esa década laboraba para la televisión pública de aquel país.<sup>3</sup> Lindqvist viaja a México, Perú, Bolivia, Guatemala, Chile y Uruguay entre 1969 y 1973 y filma *Bolivia después del Che* (1970), *La basura* (1970), *Agripino* (1971-1976) y *Tupamaros* (1972), además de reportajes en Chile durante el gobierno de Salvador Allende. Justamente es *Agripino*, largometraje filmado durante su estadía en Perú a fines de 1971, el cual detona la presente investigación y sobre el cual brindaremos algunos detalles. Bajo un modo de representación de cine participativo (Ardévol, 1996), *Agripino* relata la travesía de un campesino quechua desde su comunidad de origen, Churo, hasta la capital del Perú, Lima, con la misión de reunirse con el presidente, el General Velasco Alvarado, ya que la reforma agraria no estaba siendo aplicada en su comunidad, que a su vez estaba sufriendo una serie de abusos por parte del hacendado. El filme, en un claro tono testimonial, recoge estas vivencias relatadas en primera persona y en quechua por parte de comuneros y comuneras reunidos en una asamblea bajo la lluvia, conteniendo un valioso registro de las consecuencias del sistema de haciendas que hasta ese entonces imperaba en el país andino. Lindqvist retorna a Lima donde logra traducir los diálogos en quechua al español, los cuales constituyen un 90% de la película. Sin embargo, tardaría aún algunos años más en editarla y estrenarla en Europa. De acuerdo al director, pudo enviar una copia del filme hacia finales de la década de los setenta al periodista Félix Nakamura, quien hizo el sonido del documental y residía en aquel momento en Lima, para que pudiera mostrarla al público. Lamentablemente, según lo que Nakamura pudo transmitirle a Lindqvist, esta no fue bien recibida por una audiencia convencida de que la reforma agraria fue aplicada a cabalidad y de manera exitosa, señalando que lo que el filme relataba no era real e iba contra las reformas políticas reivindicativas de aquellos tiempos.<sup>4</sup> *Agripino* no se volvió a mostrar y su existencia se desvaneció de la memoria de los pocos que pudieron saber de ella, borrando las huellas posibles de seguir para las generaciones que vinieron más tarde.

En territorio peruano la producción de cine político también tuvo sus propios procesos y formas. Como menciona Cant (2021), el gobierno de Velasco no solo apoyó la producción cinematográfica en el país, gracias al decreto Ley de Promoción de la Industria Cinematográfica (Ley 19327), sino también tenía interés en patrocinar una iniciativa de comunicación masiva relacionada con temas rurales. El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) realizó y produjo diversos cortometrajes documentales que daban cuenta de las tensiones sociales, el pulso político del momento, y la labor que venía ejerciendo el gobierno. La producción

---

<sup>3</sup> A finales de la década de los sesentas la televisión pública sueca, Sveriges Television, tenía un interés en los procesos políticos y sociales que se vivían en el tercer mundo, por lo que envía a varios realizadores a diversas regiones a producir reportajes y documentales: a)Axel Lohman & Rudi Spee al África, b) Lennart Malmer & Ingela Romare a Vietnam y c) Jan Lindqvist, Maria Cederquist & Peter Torbiörnsson a Latinoamérica.

<sup>4</sup> (9 de febrero de 2021). Entrevista con Jan Landqvist. Director de *Agripino*. Zoom.

filmica, primero encabezada por Carlos Ferrand<sup>5</sup> y luego por Federico García y Pilar Roca, realizó desde noticieros de propaganda hasta producciones con tintes artísticos y experimentales, como *Tierra sin patronos* (1974).<sup>6</sup> SINAMOS además fue responsable de producir el mediodocumental *Runan Caycu* (Nora de Izcue, 1973) y el largometraje de ficción *Kuntur Wachana* (Federico García, 1977), ambas producciones protagonizadas por Saturnino Huillca, en donde se narra la lucha de este líder campesino antes de la llegada de Velasco al poder y la aplicación de la reforma agraria. Por un lado, *Runan Caycu* se deriva del libro testimonial *Huillca, habla un campesino peruano* (1974), editado por el periodista Hugo Neira, donde la directora Nora de Izcue también colaboró y decidió darle forma de un documental testimonial. En él, Huillca inicia dando su testimonio en primer plano y en quechua, una escena sin precedentes en el cine peruano. Usando material de archivo y registros audiovisuales de la visita de De Izcue a la comunidad de Ninamarca y otras de la cuenca de Huacapunco, el mediodocumental ofrece uno de los filmes más emblemáticos de la reforma agraria. Irónicamente, si bien fue producido por SINAMOS, también sería censurado y no fue exhibido en los cines peruanos de manera oficial.

Por otro lado, *Kuntur Wachana* se gesta como una película producida entre el cineasta Federico García Hurtado y los campesinos de la entonces Cooperativa de Huarán, en el Valle Sagrado del Cusco, quienes tenían la principal motivación de autorepresentar su historia en el cine. El guion fue realizado a partir de los testimonios de los campesinos quechuas y adaptado a modo de un documental ficcionado (docudrama) enteramente en quechua, además de ser protagonizado por la misma comunidad y algunos dirigentes emblemáticos de la zona. *Kuntur Wachana o Donde nacen los cóndores* relata la historia de organización y lucha campesina en el sur peruano, teñida de pugnas y tensiones entre los campesinos y los hacendados. En la película vemos cómo a partir del asesinato de uno de los líderes históricos, los campesinos organizados por jóvenes dirigentes se rebelan al hacendado y toman las tierras que les son suyas. Nuevamente, la película cuenta con la participación de Saturnino Huillca, quien se interpreta a sí mismo, sintetizando simbólicamente la lucha de los pueblos con la forma en que los campesinos quechuas entienden y aprehenden el mundo.

Así, *Jatum Auka*, *Agripino*, *Runan Caycu* y *Kuntur Wachana* localizan sus producciones y sus relatos en territorio quechua, debido a la larga historia que mantiene este espacio en relación a la lucha de sus tierras (Mayer, 2013). El rol de la organización campesina en ese entonces, y de alguna manera, el rol de Huillca en la narrativa del Gobierno de las Fuerzas Armadas, hizo que Cusco estuviera en el centro de las representaciones visuales que se gestaban en ese momento. Lo interesante de estas representaciones, además del territorio en común es la presencia de Huillca, ya sea como narrador, protagonista o de manera omnipresente en la producción de Lindqvist, pues esta es filmada en la comunidad de donde Huillca tuvo que huir por las amenazas

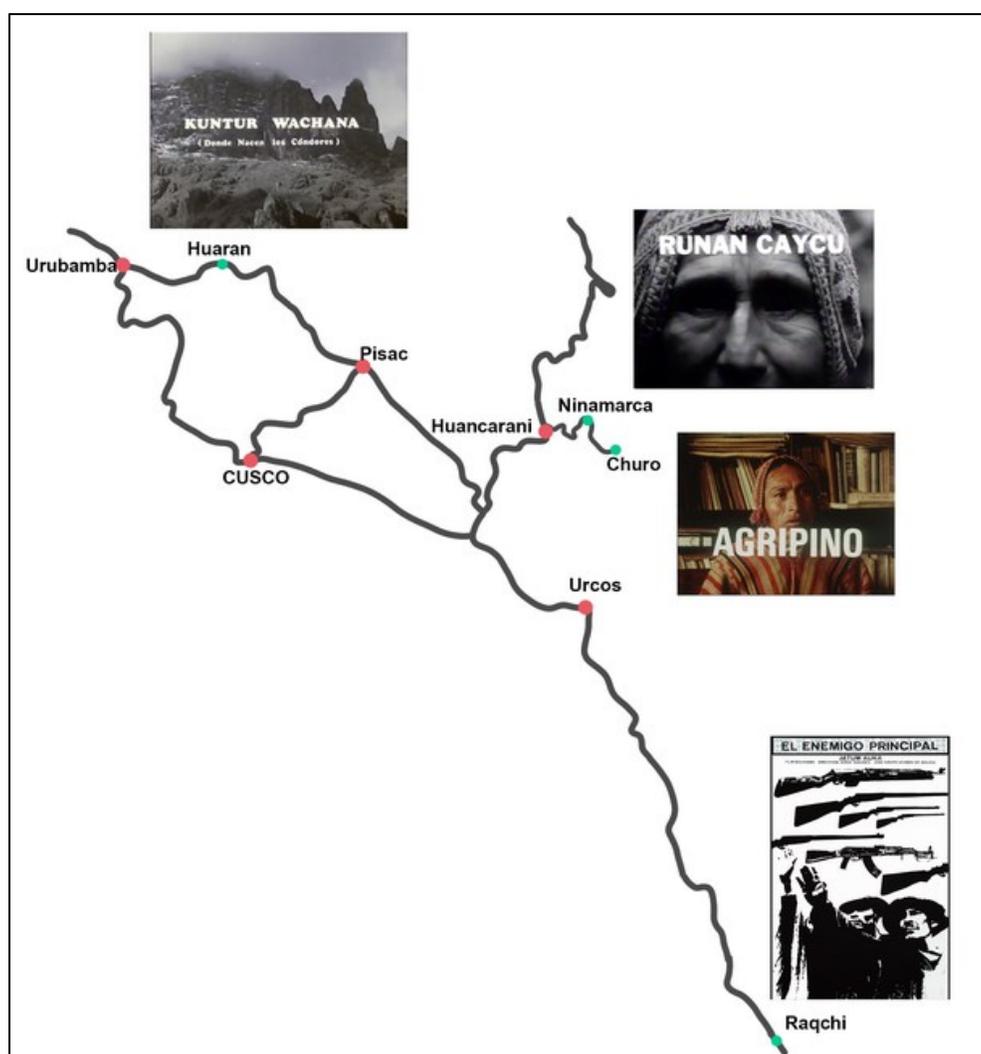
---

<sup>5</sup> Carlos Ferrand también fue miembro del *Grupo Liberación Sin Rodeos*, con el cual terminó produciendo algunos cortometrajes para SINAMOS, como es el cortometraje *Niños* (1974).

<sup>6</sup> El cortometraje se puede visionar en el siguiente link: [https://www.youtube.com/watch?v=-wGQkOq-Es0&ab\\_channel=AcervoLeistenschneider](https://www.youtube.com/watch?v=-wGQkOq-Es0&ab_channel=AcervoLeistenschneider)

del hacendado, historia que se repite hasta cierto modo con Agripino Tejada. De esta manera, la habilidad de Huillca para encarnar y personificar la lucha de los territorios quechua le valió esa presencia en aquellas producciones, además de que los directores y directoras de la época recurrieran a él para que participara en sus filmes. En la actualidad, la memoria alrededor de la figura de Saturnino Huillca tiene ciertas anclas, como la escuela de Huancarani que toma su nombre o la presencia de algunos descendientes con vida en la cuenca de Huacapunco. Sin embargo, es una memoria frágil para las nuevas generaciones, lo cual dio pie a generar una serie de herramientas que nos permitiera acceder a lo que las personas recuerdan o saben de aquellas luchas y aquellos dirigentes que sobresalieron durante esos años.

**Imagen 1.** Cartografía del corpus de filmes en territorio quechua.



*Fuente:* Elaboración propia.

## **Aproximaciones metodológicas para la construcción de Buenos días, wiraqocha**

Al iniciar el proceso de investigación para la realización del documental, fue relevante tomar las producciones ya identificadas en territorio cusqueño, de modo que despertara el interés de los y las residentes de la ciudad de Huancarani y las comunidades de la cuenca de Huacapunco. El filme *Agripino* tuvo un lugar central en este regreso de las imágenes como se explica a continuación. En esta sección desarrollamos el rol que tuvo la elicitación como metodología a emplear, cómo surgió su utilización en la investigación y cómo la hemos empleado en las diversas etapas del filme.

### **1. Las primeras proyecciones**

El 20 de julio de 2019 proyectamos el filme *Agripino* por primera vez en la comunidad de Churo en el Tambo.<sup>7</sup> Debido a la gran cantidad de asistentes, realizamos tres proyecciones. Desde el inicio los murmullos invadieron la sala, los espectadores estaban atentos a las locaciones que salían (Arequipa, Sicuani, Cusco, Huancarani y la comunidad de Churo), pero sobre todo a los testimonios de los comuneros y las comuneras de Churo, que denunciaban fuertemente al hacendado Manuel Cornejo. Sin embargo, nuestra mayor sorpresa se dio cuando varios colegas y comuneros sacaron sus *smartphone* y comenzaron a grabar la proyección. Esto se repitió en las siguientes funciones, incrementándose cada vez más el número de personas que grabaron la pantalla, incluso alguno logró grabar todo el filme.

---

<sup>7</sup> Los tambos son recintos construidos por el estado peruano en zonas del ámbito rural, los cuales cuentan con personal e infraestructura que facilita de forma gratuita a todas las entidades públicas y privadas, con el objetivo que brinden sus servicios en materias sociales y productivas a la población. Es la presencia efectiva del aparato estatal, a través del Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social del Perú, en estas comunidades alejadas de los centros urbanos.

**Imagen 2.** Jóvenes graban la pantalla mientras se proyecta *Agripino* (julio, 2019).



*Fuente:* Elaboración propia.

Esta experiencia nos hizo pensar en la materialidad del cine, en la necesidad de posesión de las imágenes, considerando que son personas que no contaban con cámaras fotográficas y que no cuentan con archivos visuales de sus familias.<sup>8</sup> Es por ello que, para el siguiente viaje, pensamos en realizar una foto elicitación. Se capturó alrededor de 50 fotogramas del filme, primeros planos y planos conjuntos de los comuneros. Se imprimieron en papel fotográfico, organizando una base de datos en donde se le asignaba un código a cada fotografía, para poder identificarlas luego. Las fotografías se colocaron en una pizarra e invitamos a las personas, mientras iban llegando al Tambo, a ver las fotos y preguntarles si reconocían a alguien. Realizamos dicha actividad mientras se iba llenando la sala.

---

<sup>8</sup> Deborah Poole (2000) encontró algo similar en su conocido trabajo sobre la economía visual en el mundo andino.



## 2. La pandemia y el regreso a la comunidad

Debido a la crisis sanitaria, fueron las redes sociales y las entrevistas virtuales la única forma de continuar con el proyecto. Así, recién en abril del 2021 pudimos regresar a la zona gracias a un mensaje por redes sociales que recibimos del nieto de Agripino, Juan Tejada, luego de identificar a su abuelo a través de un fotograma del filme que ilustraba un post de Facebook:

Hace un rato llego un msj x Facebook. Y era la foto de mi abuelo. Se me cayó lágrimas de mi abuelo. En todo el tiempo que estaba mal de su salud yo era su bastón siempre juntos con él. Hasta el último día de su vida estuve. Todo lo vi<sup>9</sup>.

Nos encontramos en Huancarani para ver junto a él la película, aplicando la video elicitación. Esto ayudó a que recordara alguna de las historias que su abuelo le contó, sobre todo los diversos pesares y penurias que tuvo que atravesar cuando se enfrentó al hacendado: no podía estar en casa, ver a sus hijos, siempre huyendo y durmiendo en la montaña, en una cueva. Además, mientras veía el filme Tejada fue identificando a algunos comuneros y comuneras de Churo, espacios que él conocía y hablándonos de los cambios que en la comunidad y la zona se han dado en la actualidad.

A partir de esta experiencia, la elicitación, tanto a través de la fotografía como de la posibilidad de ver el documental junto a la persona con las que queríamos, se convirtió el punto de partida para cualquier futura entrevista. Las siguientes elicitaciones las iniciamos viendo el documental y conversando con los entrevistados durante el visionado. Una vez finalizado el filme les mostrábamos un álbum con fotogramas de los personajes que aparecían en el filme, lo que nos permitía preguntarles por cada persona, por los espacios que aparecían en las fotos o situaciones que recordaban asociadas a las memorias que se iban detonando. Este proceso nos permitió detenernos en algún momento o persona, profundizar en cada uno y poder hablar con mayor detalle sobre ello.

Entre abril del 2021 y junio del 2022, se realizaron diversos viajes de investigación en donde aplicamos estas técnicas. A la par, organizamos proyecciones en auditorios y decidimos plegarnos a la dinámica de feria dominical en la ciudad de Huancarani, donde usualmente se toma la vía principal para vender todo tipo de productos, desde alimentos básicos, hasta ropa, artículos de segunda mano, música, entre otros. Para poder tener visibilidad e interactuar con las personas que transitaban por la feria -- muchas de ellas viajaban exclusivamente desde sus comunidades para abastecerse -- optamos por montar una carpa y valiéndonos de una laptop y fotografías pegadas en un fondo de plástico, empezamos a anunciar el proyecto en curso. En esta etapa es que decidimos incorporar el corpus de producciones que ya mencionamos previamente, en donde el interés de los comuneros y comuneras por saber más sobre Saturnino Huillca fue

---

<sup>9</sup> (19 de junio de 2021). Entrevista con Juan Tejada. Nieto de Agripino Tejada. Huancarani.

decisivo para su incorporación. El corpus de producciones que terminamos empleando para la elicitación, se ajustó a la zona y las personas a entrevistar.<sup>10</sup>

**Imagen 4.** La investigadora Sara Guerrero con el Comité de la Comunidad de Churo, encabezado por Francisco Huillca.



**Fuente:** Elaboración propia.

**Imagen 5.** Puesto del proyecto en la feria del domingo de Huancarani, donde mostrábamos las películas en una laptop y teníamos fotogramas de algunos rostros que aparecen en *Agripino*.



**Fuente:** Elaboración propia.

Durante las proyecciones en los auditorios y la feria, si bien logramos conocer algunas personas, no podíamos ahondar en las impresiones y comentarios de los comuneros, ya que era entre ellos que intercambiaban ideas y pareceres. Así que, luego de identificar a familiares de los protagonistas del filme o personas involucradas en lo representado les propusimos visitarles en sus casas y ver el filme junto con ellos y ellas. Fue así como conversamos con Mercedes Quispe, Alberto Qqecaño (a la que se sumó su esposa Aleja y su hijo Abraham), José Mendoza y los hijos de Saturnino, Carlos y Balbina Huillca (en donde estuvo presente la esposa de Carlos y sus hijas).

Con excepción de la proyección con los Huillca, la película visionada generalmente fue *Agripino* y nos sirvió como detonante para comenzar a hablar del tema; en el proceso cada uno y una de los entrevistados nos fue contando los recuerdos de aquel periodo, las cosas vividas o las historias que sus padres o familiares le contaban. Cuando era más de una persona la entrevistada, muchas veces conversaban entre ellos en quechua, en donde se nos perdían ideas e impresiones sobre lo visto, ya que en la mayoría de las situaciones no podíamos entender el

<sup>10</sup> El corpus de producciones que terminamos empleando para la elicitación, se ajustó a la zona y las personas a entrevistar: *Agripino* de Jan Lindqvist (1971), *Runan Caycu* de Nora de Izcue (1973), *Jatun Auk'a o El enemigo principal* de Jorge Sanjinés (1974), *Kuntur Wachana o Donde nacen los cóndores* de Federico García (1977), *Peru: The Revolution that never was o La revolución que no fue* de Peter Tiffin (1979). Se incluyó este último filme ya que también aparece Saturnino Huillca, sin embargo, no cuenta con una traducción al español.

idioma.<sup>11</sup> Sin embargo, cada una de estas entrevistas nos permitió conseguir información valiosa e ir perfilando los temas a tratar en el documental y la historias a contar, por ejemplo:

- A) Mercedes Quispe, nos contó sobre su mamá, Mauricia, la cual vendía sopa en la plaza de Huancarani, pero que desde que llegó ella a Huancarani vio la posibilidad de progresar, invertir y ganar dinero, al ser esta zona de tránsito, en donde muchas personas comenzaron a practicar el comercio. Con el esfuerzo y transcurrir de los años fueron comprando propiedades y ahora ella tiene una casa de cuatro pisos, en donde en la parte baja está su bodega. Además, destacó la diferencia en la visión comercial que hay entre los que migraron a Huancarani, siendo de otras partes del sur andino, con respecto de los comuneros y comuneras de la zona, que no tienen esa mentalidad. A partir de esta entrevista comenzó a surgir la idea de representar el emprendedurismo que comenzamos a identificar en Huancarani y que este tenga una presencia importante en el filme.<sup>12</sup>
- B) José Mendoza, al igual que la familia de Mercedes, no eran de la zona, sino que migraron y vieron la oportunidad de progresar a través del comercio. La casa de sus padres se convirtió en un sitio de descanso para los hacendados que esperaban el carro para ir al Cusco o el caballo para regresar a su hacienda, pero a la vez también sirvió de refugio para esconder a algunos campesinos perseguidos por el hacendado, como fue el caso de Saturnino Huillca, escena que posteriormente ha sido grabada para el filme recorriendo junto a Mendoza el espacio en donde su padre escondió a Huillca. Pero también, el visionado detonó en Mendoza una experiencia personal, este nos contó sobre la vez que luego de perderse mientras buscaba a su madre fuera de Huancarani, fue secuestrado y vendido a un hacendado, el cual lo explotó laboralmente hasta que logró escaparse con 16 años y regresar a casa de sus padres. Está escena fue llevada a la ficción en el guion y grabada para el filme.<sup>13</sup>
- C) Alberto Qqecaño, hijo de Paulina Martínez y Gregorio Qqecaño. Sus padres aparecen en el filme y su madre, Paulina, da uno de los testimonios más desgarradores, cuando narra que el hacendado al tratar de abusar de ella termina pegándole y rompiéndole los dientes. Al ver el filme, Alberto nos habló de su infancia en Churo, y como cuando fallece su padre, su madre le dice que debe irse de la comunidad a una ciudad, para trabajar y

---

<sup>11</sup> Conforme el proyecto fue avanzando fuimos incorporando al equipo personas quechuahablantes para mejorar nuestra comunicación con los comuneros y las comuneras, ya que a pesar de que algunas personas entienden y hablan castellano la proximidad y cercanía es culturalmente diferente. La presencia del cineasta Marco Panatonic, desde el inicio, luego de la activista social Guadalupe Cuba, que ofreció talleres de autoestima en las comunidades, y posteriormente del productor Amaru Cárdenas, como responsable de la dirección de arte en el filme, fue muy importante para estrechar lazos con los miembros de la comunidad y, que vaya desapareciendo la desconfianza hacia el proyecto, al saber por qué estábamos ahí y qué intenciones tenemos al hacer esta nueva película.

<sup>12</sup> (19 de junio de 2021). Entrevista con Mercedes Quispe. Comerciante y emprendedora. Huancarani.

<sup>13</sup> (17 de febrero de 2022). Entrevista con José Mendoza. Hijo de Estefa Cahuana, participante de *Agripino*. Cusco.

progresar en la vida. Alberto con 12 años se sube a un camión que lo deja en el Cusco y desde esa edad comienza a trabajar hasta conseguir tener un negocio de construcción, con una flota de 8 camiones. Además, nos habla de cómo hizo que sus hijas e hijos sean profesionales y estén triunfando en la vida. En la parte final del filme su esposa y su hijo Abraham se les une, hecho que permite que su esposa identifique a Alberto en el filme, un niño de 10 años que aún vivía en la comunidad. Alberto no se había reconocido a pesar de ver el filme varias veces.<sup>14</sup>

- D) Un caso aparte fue la experiencia con los Huillca, para ello realizamos una selección con todos los fragmentos en donde sale el padre de ellos. Producciones en inglés como *La revolución que nunca fue* o el filme de Sanjinés *El enemigo principal*, no eran del conocimiento de la familia, a diferencia de *Runan Caycu* y *Kuntur Wachana* que algunos de sus miembros sí las habían visto al encontrarse en *youtube*. Junto a Balbina y Carlos vimos estos fragmentos y fuimos conversando al respecto. Pero antes de ver juntos *Runan Caycu* invitamos a las hijas de Carlos y su esposa, y vimos juntos el filme. Esta experiencia nos permitió entender el sentir de la familia en relación a la memoria de su padre, llenar vacíos alrededor de la vida de Saturnino y entender las penurias que pasó la familia, además de ver cómo el migrar al Cusco hizo que Carlos tuviera que irse de la casa desde adolescente y comenzar a ganarse la vida trabajando en lo que pudiera, migrando de una ciudad a otra, buscando oportunidades laborales y acostumbrándose a la vida de la ciudad, mientras su hermana Balbina se quedó en la comunidad de Huacapunco, se casó y sigue con una vida enfocada en el campo y las costumbres de la comunidad.

---

<sup>14</sup> (5 de febrero de 2022). Entrevista con Alberto Qqecaño. Participante del filme *Agripino*. Huancarani.

**Imagen 6.** Balbina Huillca, Feli Farfán, Carlos Huillca y las hijas de Feli y Carlos.



*Fuente:* Elaboración propia.

La importancia que tuvo la elicitación como forma de investigación ha sido clave, tanto así que la decidimos incorporar en el rodaje del filme, es decir se propuso que se visibilice como parte de la escritura del guion, la puesta en escena, y así como estructura base para articular el montaje.

### 3. El rodaje

Con un guion estructurado y un storyboard referencial el 1 de agosto de 2022 se inició la etapa de rodaje del filme.<sup>15</sup> La propuesta de realización se dividió en tres ejes, los cuales son consecuencia de la investigación y metodología realizada:

#### *a) Lo testimonial*

En el proceso nos dimos cuenta de la necesidad de que los protagonistas de la historia sean vistos y escuchados, que tengan la posibilidad de narrar desde su voz la dureza de su vida durante los años de abuso y explotación que se vivieron en el país antes de la aplicación de la ley de reforma agraria. Para esto, con las personas que previamente se había conversado se planificó una entrevista, teniendo en cuenta las historias que nos habían compartido. Estas entrevistas constaban de dos momentos. El primero, en donde se les pregunta sobre sus recuerdos de aquellos años y el segundo, en donde el director se sienta junto a ellos y ven los fotogramas de las personas que participaron del filme *Agripino* o fragmentos de los filmes en los que participó

<sup>15</sup> Entre febrero y junio del 2022 se realizaron diversas grabaciones, como parte de la investigación y registro del proceso. Algunas de ellas han sido incluidas en el corte final del documental.

Saturnino Huillca, buscando generar un registro de la metodología empleada a lo largo de la investigación. Entrevistamos a Francisco Huillca, Eulogio Castillo y Eustaquio Jusca, de la comunidad de Churo, y Federico Quispe de Ninamarca y a Balbina Huillca, que actualmente vive en la comunidad de Huacapunco.

**Imagen 7.** Foto-elicitación a Eustaquio Jusca, realizada por Marco y Mauricio.



**Fuente:** Elaboración propia.

Tanto a Eulogio como a Eustaquio les mostramos los fotogramas del filme *Agripino*, logrando conseguir material valioso para el filme y conocer algunos aspectos aún desconocidos para nosotros. Por ejemplo, Eustaquio va mencionando los nombres de todas las personas que aparecen en las fotografías, permitiéndonos tener un material valioso que nos permite utilizarlo para conectarlo con otros momentos, como parte del armado del filme,<sup>16</sup> mientras Eulogio nos contó qué sucedió con Gregorio Qqecaño, padre de Alberto. Nosotros sabíamos que debido a un accidente murió joven y afectado psicológicamente, pero al ver el fotograma, Eulogio nos mencionó que Gregorio, mandón del hacendado Manuel Cornejo, había sido enviado a castigar físicamente a otro hombre, pero finalmente, en represalia, terminó siendo golpeado fuertemente y maldito por el comunero afectado, y por eso “murió volviéndose loco”, a su vez afectando la vida de Alberto, al tener que irse a la ciudad a buscar su fortuna, y del resto de su familia<sup>17</sup>.

Por otro lado, registramos el momento en el que les mostramos algunos fragmentos de los filmes protagonizados por Saturnino Huillca a su hija Balbina, y a su secretario Federico

<sup>16</sup> (4 de agosto de 2022). Entrevista con Eustaquio Jusca. Participante del filme *Agripino*. Churo.

<sup>17</sup> (5 de agosto de 2022). Entrevista con Eulogio Castillo. Primo de *Agripino* Tejada. Churo.

Quispe. Si bien habíamos visto con varias personas el filme *Runan Caycu* no logramos identificar algunos de los espacios que aparecen en el filme. Ver el filme con Quispe nos permitió confirmar que el filme se registró en diversos espacios de la región, como Cusco, la comunidad de Huatagrande, la comunidad de Huarán, la hacienda Angostura y la comunidad de Ninamarca, identificando al hijo menor de Saturnino en el filme y su casa en Ninamarca, la cual ya no existe.<sup>18</sup> En el mismo sentido, ver fragmentos de *El enemigo principal* con Balbina nos permitió contribuir dramáticamente al filme, reforzando visualmente los testimonios con una escena representada mediante la ficción que da cuenta de la extrema violencia por la que pasaban los comuneros y las comuneras por aquellos años, en donde acciones así no tenían consecuencias legales ni jurídicas para los hacendados y sus ayudantes. Por ejemplo, en la escena inicial del filme en mención, vemos como un hacendado mata y decapita a un comunero, “Así hacían los hacendados, no había justicia” dice Balbina, resignada ante la impunidad del acto.<sup>19</sup>

**Imagen 8.** Balbina Huillca viendo el filme *Kuntur Wachana*.



**Fuente:** Elaboración propia.

#### *b) La puesta en escena*

A partir de las historias que nos fueron narrando durante la investigación fue surgiendo la idea de incorporar secuencias de ficción que representen algunas de las historias que nos contaban. En esta decisión también influyó la complejidad e hibridez del documental en la actualidad y el

<sup>18</sup> (6 de agosto de 2022). Entrevista con Federico Quispe. Secretario de Saturnino Huillca. San Isidro de Ninamarca.

<sup>19</sup> (3 de agosto de 2022). Entrevista con Balbina Huillca. Hija de Saturnino Huillca. Huacapunco.

juego entre ficción y documental de las producciones realizadas en los años setenta, que tenemos como referentes. Es así como las historias que nos contaron José Mendoza, Alberto Qqecaño o Mercedes Quispe, antes mencionadas, las plasmamos en un guion, para luego involucrar a las comunidades en su reescritura, actuación y su posterior escenificación. Desde el mes de mayo comenzamos a anunciar a través de la radio y en la feria nuestra presencia e invitamos a quienes quisieran participar del casting que realizamos en el mes de Junio del 2022 en la plaza de Huancarani.

Se presentaron más de 30 personas en las dos fechas que organizamos, seleccionamos diez personajes principales para interpretar las cinco secuencias de ficción que escribimos y 20 personajes secundarios para interpretar a los comuneros y las comuneras en la secuencia de expulsión del hacendado, grabado en la hacienda de Huambutio.

**Imagen 9.** Casting en plaza mayor de Huancarani.



**Fuente:** Elaboración propia.

Luego de seleccionar a las personas que actuarían se realizó un trabajo de mesa con ellos y ellas, mostrándoles el guion, el storyboard y discutiendo sobre la escena, a partir de lo cual surgieron algunas sugerencias que terminaron definiendo y modificando las escenas a grabar. Un ejemplo de ello se dio en la escena del abuso sexual ambientada en la década de los sesenta, que la interpretaron el director Mauricio, como hacendado, y Esmeralda, una joven de 23 años de Huancarani, interpretando a una campesina. Luego de revisar el guion de la escena, la joven propuso sumar una escena posterior, en el que la campesina abusada huye corriendo luego del

estupro, va a buscar a su madre al río, a la cual le cuenta lo sucedido y recibe el consuelo de ella. Esta escena fue incluida en el guion y es parte del corte final del filme.

c) *El recurso del narrador en el testimonio andino: Huillca*

A partir del visionado de los filmes antes mencionados y los diversos diálogos que tuvimos con Carlos Huillca, el hijo de Saturnino, consideramos importante introducir una línea que dé cuenta del paso de su padre por los diversos espacios en los que vivió y en los que se filmaron las películas en las que participó. El acercamiento que tuvimos con Carlos, gracias a la metodología empleada y el proceso vivido, nos permitió involucrarlo más en el proyecto y poder contar con su presencia durante gran parte del rodaje, convirtiéndose en el narrador del filme, como lo fue su padre en *El enemigo principal* de Jorge Sanjinés.

Pero el interés de Carlos en la realización del filme va más allá del rol que pensamos para él como narrador. En las diversas conversaciones que tuvimos con él, constantemente Carlos pone de manifiesto la importancia del proyecto y su interés en que el filme se realice y se realice bien, le “debemos dedicar tiempo y esfuerzo para que este salga bien”.<sup>20</sup> El ver el storyboard y revisar el material filmado con él ha permitido tener una relación horizontal, en donde su opinión y sus propuestas sumaron a la estructura del filme. Estas escenas tienen un rol importante en la nueva estructura del filme, que como indicamos previamente sigue en proceso de experimentación y permanente validación con sus participantes, ya que contribuyen a dar cuenta de la complejidad que la representación y la subjetividad de la memoria tienen en la creación audiovisual.

## **A modo de conclusión**

El proceso de investigación que significó el desarrollo del documental *Buenos días, wiraqocha* implicó una serie de etapas que han contribuido en la forma y estructura del mismo. Desde un inicio, fue vital tener presente estas imágenes que han sido producidas en el mismo territorio donde nos encontrábamos 50 años después queriendo hacer otra película. Las películas donde Saturnino Huillca participó fueron un referente para entender la historia de estos pueblos y contrastar la representación audiovisual con las memorias que emergían en nuestras conversaciones. Así pues, que el eje del proyecto haya implicado regresar *Agripino* a su contexto de producción significó tener recepciones llenas de entusiasmo, curiosidad e incluso sospecha. Quizás no sea posible dimensionar las repercusiones que ha tenido para las comunidades de Churo, y otras representadas en el filme, ver su pasado y a los rostros de sus seres queridos, no obstante, confiamos en que el proceso de realización y su puesta en escena dentro del documental puedan dar cuenta de estas experiencias y reacciones.

A nivel reflexivo como investigadores y equipo de producción, la realización del documental estuvo marcada por una constante autoescucha sobre las decisiones que estábamos

---

<sup>20</sup> (24 de febrero de 2022). Entrevista con Carlos Huillca. Hijo de Saturnino Huillca. Cusco.

tomando y qué era lo mejor para el proyecto. En ese sentido, la distancia que sentíamos al inicio tuvo que ser afrontada desde la cercanía y una sensación de “estar ahí” (Pink, 2009). Por ello, entender nuestra investigación como una experiencia etnográfica, donde el cuerpo es la herramienta principal, fue fundamental. Mauricio decidió mudarse a la región del Cusco, de modo que pudiera estar en el mismo espacio, entender las lógicas propias de la zona, y tener un acceso más constante con el territorio quechua de Huancarani y la cuenca de Huacapunco. Esta permanencia en el espacio compartido implicó una sensación de acompañamiento en el proceso de regreso de las imágenes a sus territorios y comunidades, donde el caminar junto a estas implicaba alcanzar niveles afectivos y emocionales del cómo se procesan estas historias y memorias por sus propios protagonistas. En ese sentido, también fue central a nivel metodológico el poder conformar un equipo cuyos miembros sean quechuahablantes, pues la distancia lingüística también generaba una distancia que a veces se percibía como desconfianza o incomprensión de cómo ordenan la vida social en estos espacios.

Otro hallazgo a destacar como parte de la investigación realizada, y que amerita un estudio específico aparte, se da a través del impacto que generó el acceso a la educación como resultado de la reforma agraria. Los comuneros pasaron de contar con una primaria incompleta, en época de la hacienda, a ser profesionales universitarios o jóvenes emprendedores con negocios prósperos, tanto en Huancarani como en la ciudad del Cusco. La diferencia generacional que encontramos es marcada, las personas mayores aún mantienen ciertas tradiciones en su vínculo con la tierra y el trabajo de la misma, frente a los jóvenes enfocados en la mejora económica, el progreso social, rodeados de tecnología y, en muchos casos, alejándose del idioma quechua. Pero a pesar del acceso a la educación, estos jóvenes desconocen lo que significaron las haciendas y la lucha de los antepasados, incluso siendo irónico que gran parte de ellos estudiaron en la Institución Educativa Saturnino Huillca, en Huancarani, sin saber quién fue este y cuál fue su lucha.

En cuanto a producción y realización del documental, el nutrirse de metodologías vinculadas a la etnografía hizo posible que la toma de decisiones estuviera en relación con lo que iba surgiendo en el trabajo de campo y la investigación, lo que hemos denominado una *metodología intuitiva*. Por ejemplo, al inicio pensamos realizar las proyecciones de modo tradicional, en un espacio acondicionado, sin embargo, la lógica de las personas durante la feria era visitar los puestos y encontrarse con amistades o familiares de otras localidades cercanas a las suyas, por lo que tomamos la decisión de montar un puesto en la plaza central que nos sirviera para darnos a conocer. Otro ejemplo es que inicialmente la idea central era grabar en la comunidad de Churo, sin embargo ello fue transformándose hasta incorporar a más de una de las comunidades en dicha cuenca, como el mismo distrito de Huancarani, generando un mayor diálogo con el corpus de películas que se han realizado en estos territorios o que cuentan la historias de los mismos, entendiendo que las problemáticas que se han vivido no fueron exclusivas de algunas localidades, sino que estas historias representadas también han sido vividas de distintas formas en comunidades específicas.

Para el proceso de investigación y realización del documental *Buenos días, wiraqocha* fue central la técnica de la videoelicitación acompañada de entrevistas a profundidad y conversaciones informales con las personas relacionadas a las imágenes de este corpus de filmes sobre las luchas por la tierra en la región del Cusco entre la década de 1960 y 1970. Esta técnica permitió el regreso de las imágenes y su circulación en el presente, y el intercambio de ideas sobre ellas. Se revivió memorias familiares y historias de las comunidades, generando la resignificación de su pasado y posibilitando el trabajo en conjunto para crear, desde la subjetividad, nuevas imágenes y registros audiovisuales de los acontecimientos históricos que ocurrieron en la región. En donde el dilema ético de la representación del “otro” se encara a través de la experimentación en el uso de diversas metodologías, el utilizar los diversos recursos que la producción cinematográfica tiene, el reconocer lo artístico inherente a lo cinematográfico (y por consiguiente al documental) y el no confundir la construcción colectiva con ausencia de subjetividad de quien conduce un proyecto, son piezas esenciales para este proyecto y lo que se entiende en la actualidad por posdocumental.

## Referencias

- Ardévol, E. (1996) *Representación y cine etnográfico. Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 10, 125-168
- Caballero, J.M. (1980) *Agricultura, Reforma Agraria y Pobreza campesina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos
- Cant, A. (2021). *Land without masters. Agrarian reform and political change under Peru's military government*. Austin: University of Texas Press.
- Català, J.M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- De Izcue, N. (1973). *Runan Caycu* [Filme]. SINAMOS, ICAIC
- García, F. (1977) *Kuntur Wachana (o Donde nacen los cóndores)* [Filme]. Producciones Cinematográficas Huarán S.A.

- Hall, I. (2013). 'La reforma agraria, entre memoria y olvido (Andes sur peruanos)'. *Anthropologica*, (31), 101-125. [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-92122013000100005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122013000100005&lng=es&tlng=es).
- Lindqvist, J. (1976). *Agripino* [Filme]. Studio Ladan AB.
- Mayer, E. (2013) *Cuentos feos de la Reforma Agraria Peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos & Centro Peruano de Estudios Sociales.
- Montoya, R. (2013) *Tierra y Política en Perú (1888-1980)*. En honor de Hugo Blanco. Lima: Fondo Editorial Dirección Desconcentrada de Industrias Culturas y Artes. Ministerio de Cultura del Perú.
- Neira, H. (1974) *Huillca: Habla un campesino peruano*. La Habana: Casa de la Américas.
- Pardo Vélez, O. A. (2018). 'Aportes de Jorge Sanjinés al cine revolucionario'. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 17, 57-78.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual de mundo andino de imágenes*. Trad. de Maruja Martínez. Lima: SUR/Consejería en Proyectos.
- Pink, S. (2009) *Doing sensory ethnography*. London: Sage Publications Ltd.
- Pink, S. (2007) 'Walking with video'. *Visual Studies* 22:3, p- 240-252. doi:[10.1080/14725860701657142](https://doi.org/10.1080/14725860701657142)
- Ruffinelli, J. (2005). 'Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo xxi)'. En Cerdán, J. y Torreiro, C. (editores). (2005). *Documental y vanguardia*, pp. 285-347. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sanjinés, J. (1974) *Jatun Auk'a (El enemigo principal)* [Filme]. Grupo UKAMAU
- Seguí, I. (2016) 'Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano'. *Cine Documental* 13, 54-87. doi: [dx.doi.org/10.17613/1yzc-0z74](https://doi.org/10.17613/1yzc-0z74)