

## **Los inicios del cine político peruano y el Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos (1970-1975)**

Por Mauricio Godoy \*

**Resumen:** El campo cinematográfico peruano durante el Gobierno Revolucionario del Gral. Velasco Alvarado (1968-1975) es considerado el germen del cine peruano actual. Dentro de las investigaciones alrededor de la producción de dicho periodo se incurre en dos grandes vacíos, por un lado se desconoce la producción realizada desde dentro del gobierno, ya sea con fines propagandísticos, sociales o artísticos, y por otro, se invisibiliza la presencia de un cine político peruano, el cual se comienza a gestar desde dentro de la producción del gobierno. Carlos Ferrand y el Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos inauguran el cine político en el país y, en escasos años de producción, dan cuenta de un importante corpus de obras, muchas de las cuales se encuentran perdidas. A través de entrevistas a sus integrantes y análisis de sus films restaurados presentamos a este importante grupo de cineastas y su visión del Perú en la década del setenta, mientras el gobierno va gestando el gran cambio de la historia reciente del país

**Palabras clave:** cine político peruano, Grupo Cine Liberación sin Rodeos, cine latinoamericano, SINAMOS, Velasco Alvarado.

## **The Beginnings of Peruvian Political Cinema and the Cine Liberación Sin Rodeos Group (1970–1975)**

**Abstract:** The Peruvian film industry during the Revolutionary Government of General Velasco Alvarado (1968-1975) is considered the seed of contemporary Peruvian cinema. Research into film production during this period reveals two significant gaps: on the one hand, little is known about the films produced by the government, whether for propaganda, social, or artistic purposes; on the other hand, the presence of Peruvian political cinema, which began to take shape within government production, has been overlooked. Carlos Ferrand and the Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos inaugurated political cinema in the country and, in just a few years of production, created a substantial body of work, much of which has been lost. Through interviews with its members and an analysis of their restored films, we present this critical group of filmmakers and their vision of Peru in the 1970s, a period when the government was implementing significant changes in the country's recent history.

**Key words:** Peruvian Political Cinema, Grupo Cine Liberación sin Rodeos, Latin American Cinema, SINAMOS, Velasco Alvarado.

### **Os primórdios do cinema político peruano e o Grupo de Cinema Liberação Sem Rodeios (1970–1975)**

**Resumo:** O cinema peruano durante o governo revolucionário do general Velasco Alvarado (1968-1975) é considerado o germe do cinema peruano atual. Nas pesquisas sobre a produção desse período, há duas grandes lacunas: por um lado, desconhece-se a produção realizada dentro do governo, seja com fins propagandísticos, sociais ou artísticos; por outro, invisibiliza-se a presença de um cinema político peruano, que começa a se gestar a partir da produção do governo. Carlos Ferrand e o Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos inauguram o cinema político no país e, em poucos anos de produção, são responsáveis por um importante corpus de produções, muitas das quais se perderam. Através de entrevistas com seus membros e análises de seus filmes restaurados, apresentamos este importante grupo de cineastas e sua visão do Peru na década de 1970, enquanto o governo gestava a grande mudança na história recente do país.

**Palavras-chave:** cinema político peruano, Grupo Cine Liberación sin Rodeos, cinema latino-americano, SINAMOS, Velasco Alvarado

**Fecha de recepción:** 16/7/2025

**Fecha de aceptación:** 06/10/25

El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFFAA), liderado durante su primer periodo por el general Juan Velasco Alvarado, significó un antes y un después en la historia política y social del Perú. Han pasado más de cinco décadas desde la toma del poder, pero las tensiones que activa “entre una clase dominante que busca desterrar todo recuerdo de ese periodo , enfrentada al imaginario que considera al gobierno de Velasco Alvarado como el mejor de la historia” (Sánchez, 2021:12), sigue presente y, en los últimos años, ha generado diversas producciones, tantos escritas como audiovisuales

en el Perú. De estas destacan las vinculadas a la lucha por la tierra, la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria y su difusión a través de instituciones del Estado, como el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) (Montoya, 2013; Roca-Rey, 2016; Rojas, 2019; Burenus, 2019; Sánchez, 2021; Mitrovic, Barros & Álvarez, 2022; Cant, 2023; Cabrera, 2023).

Pese al particular interés en revisitar lo acontecido en dicho periodo, la producción cinematográfica ha sido estudiada muy escuetamente, por lo general enfocándose en “evaluar los alcances del DL 19327 y en debatir sobre sus logros cuantitativos, en virtud del número de películas -cortos y largometrajes- filmadas y estrenadas” (Benavente, 202: 90-91), pero sin ahondar en su complejidad, en las temáticas abordadas, las formas de producción, el rol que cumplió el estado, los espacios de exhibición y el surgimiento de un cine político. Sin embargo, tal como lo menciona Godoy (2025), es el periodo cuando se inicia el nexo entre el cine político peruano y el Nuevo Cine Latinoamericano, gracias a la presencia y la producción de Santiago Álvarez en el Perú en 1970.

Actualmente, gracias a un Fondo de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CAP-2023) y junto a otros colegas, venimos investigando las organizaciones políticas y la cultura visual en el Perú entre 1968 y 1992 para abordar la complejidad del GRFFAA, el nexo entre las diversas tendencias políticas dentro del gobierno y el vínculo entre ellas y las diversas instituciones del estado que producen cortometrajes y noticieros. Dentro de este panorama, este artículo presenta un caso a destacar: la producción cinematográfica de Carlos Ferrand, el primer cineasta que trabajó para la GRFFAA, y la posterior conformación del Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos (LSR) en 1972, al cual perteneció Ferrand junto a otros jóvenes veinteañeros como él: Marcela Robles, Pedro Neira y Raúl Gallegos.

Para ello, hemos realizado diversas entrevistas con personas vinculadas a Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA) y a SINAMOS, destacando a tres de los cuatro miembros del Grupo LSR (Ferrand, Gallegos y Neira).<sup>1</sup> Posteriormente, hemos identificado el corpus de producciones realizadas, analizando los cuatro cortometrajes que a la fecha se han logrado recuperar de aquel periodo y presentando el contexto en el que se dan sus últimas dos producciones y la posterior separación del grupo. Es importante destacar que no se han podido analizar más producciones, ya que gran parte de ellas fue destruida durante la segunda etapa del GRFFAA (Benavente, 2021).<sup>2</sup> Pero antes de entrar a analizar dicha producción y la labor de LSR, presento el contexto político-social del Perú de aquellos años, el gobierno del General Juan Velasco Alvarado, las instituciones estatales vinculadas a la Reforma Agraria y la censura que se terminó instaurando en la cinematografía peruana.

### **La Reforma Agraria y la necesidad de la propaganda de Estado**

Para la década de los sesenta, la necesidad de una reforma agraria en el Perú era innegable. La agitación política que surge a finales de la década de los años cuarenta y que crece en los cincuenta, para los sesenta, había llegado a su cúspide. Los movimientos campesinos, el surgimiento de las guerrillas: Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y los timoratos intentos por aplicar una reforma agraria de los gobiernos de turno, terminaron con el golpe de Estado del Gral. Velasco Alvarado y la aplicación de la misma en 1969 mediante el decreto ley N.º 17716.

La ley de Reforma Agraria Peruana, promulgada el 24 de junio de 1969, pretendía sustituir la estructura agraria existente de latifundios y minifundios por

---

<sup>1</sup> Se buscó entrevistar a Marcela Robles, pero por temas personales de Robles no fue posible.

<sup>2</sup> El General Morales Bermúdez, siendo presidente del consejo de ministros del gobierno de Velasco, da un golpe de estado el 29 de agosto de 1975 desde la ciudad de Tacna, a este se le conoce como el Tacnazo.

“un sistema justo de propiedades, tenencia y explotación de la tierra, que contribuya al desarrollo social y económico de la Nación, mediante la creación de un ordenamiento agrario que garantice la justicia social en el campo y aumente la producción y la productividad del sector agropecuario”, como se menciona en el mismo decreto ley n° 17716. Título 1, artículo 1.<sup>3</sup>

Pero en un país tan diverso como el Perú, por su topografía, los contextos socioeconómicos, los sistemas agrícolas acordes a cada realidad, las diferencias culturales y/o del idioma, hicieron necesario no solo aprobar dicha ley sino crear una serie de organismos responsables de promoverla y aplicarla, como lo menciona Cant (2023: 20). Además, dicha autora resalta tres motivos por los cuales era de vital importancia promoverla para que dicha medida fuera conocida en todo el país.

- A. Hacer conscientes a los trabajadores de las haciendas de sus derechos, para que pudieran organizarse y resistir
- B. El gobierno quería difundir su visión de la reforma agraria, que debería ser dirigida por el Estado.
- C. El gobierno pretendía vincular su reforma agraria con una visión más amplia del cambio social [...basada en] ideas de colectivismo e identidad social (2023:20-21).

Entre finales de 1969 y mediados de 1971 la dependencia del gobierno responsable de difundir la reforma agraria fue la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA). Dicha institución estaba conformada por un grupo de periodistas y artistas peruanos, quienes, entusiasmados por el régimen y por iniciativa propia, crearon una serie de materiales y plataformas de difusión, tales como afiches, volantes, espectáculos de títeres, programas de radio, entre otros. Roca-Rey identifica este tipo de producción, diseñado para difundir

---

<sup>3</sup> Extraído de <https://leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/17716.pdf>

la reforma agraria como propaganda estatal, y destaca que, entre estos, el afiche es el medio de comunicación idóneo.

El afiche presentaba ciertas características que lo convertían en un medio de comunicación ideal: se trataba de un soporte de bajo costo, que podía ser producido y difundido de manera masiva, permitiendo que los artistas de la DDRA pudieran experimentar [...] sin que ello represent[ara] un riesgo financiero. Además, se [lo] podía introducir en zonas alejadas (2016 :27).

Roca-Rey (2017) plantea que el afiche peruano no puede pensarse fuera de las corrientes de cartelera política que surgen durante el siglo XX, desde la guerra civil española, el gobierno de Stalin, el de Mao Tse Tung o la revolución cubana. Este era un soporte que podía ser fácilmente entendido por la población; por su visualidad no era necesario saber leer. Dentro de la estrategia de difusión en el Perú, el cartelismo era idóneo para llegar a las diversas zonas del país, donde más de un tercio de la población era analfabeta (2016).

Kenez (1985) plantea que, junto con la cartelera, el cine también desempeña un papel importante en la difusión masiva de ideas revolucionarias desde principios del siglo XX. Dentro del cine soviético esto se aprecia en la producción de directores como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein o Esfir Shub, mientras en el caso cubano tenemos a Gutiérrez Alea, Cortázar, García Espinoza, Santiago Álvarez, entre otros. Dentro de este panorama, no es de extrañar que cuando a mediados de 1970 llega a la oficina de la DPDRA un joven Carlos Ferrand y se ofrece como cineasta de la Reforma Agraria, sea contratado rápidamente y se sume al proyecto que se venía gestando.

### La llegada del “sine-hasta”

Carlos Ferrand (1946) luego de estudiar en Lima, en la Escuela de Cine de Armando Robles Godoy (1968-1969), viaja a Europa para continuar sus estudios de cine en el Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion (INSAS), con sede en Bruselas, Bélgica (1969-1970). En Europa, el contexto político-social era tenso; había una mirada crítica a la sociedad de consumo, al capitalismo, al imperialismo, sobre todo desde el movimiento estudiantil. Ferrand comenta que, sumado a este contexto, sus compañeros de estudio, el catalán Pedro Neira y el chileno Pablo Perelman, estaban muy politizados, y es ahí que va consolidando una mirada crítica a la sociedad.<sup>4</sup>

En Perú, el Gral. Velasco Alvarado había dado un golpe de Estado en octubre de 1968 y venía aplicando una serie de medidas para promover el cambio social, para lo cual el rol de intelectuales y artistas civiles aliados del gobierno era validado. Con este contexto, Ferrand regresa al Perú para ofrecer sus servicios al gobierno, así que va a la oficina de DPDRA y se ofrece como cineasta,

Mira, yo fui a estudiar cine en Bélgica y regresé al Perú, creo que había habido un terremoto, y dije “voy a ayudar”, llegué y me presenté a la Reforma Agraria, y dije “yo soy cineasta, ¿y ustedes les interesa el cine?” Y Pedro Neira se acuerda que cuando sabían tan poco lo que era cineasta [...] que me hicieron un contrato, y habían escrito “sine hasta” con “sine” con S, y en dos palabras “hasta” con H. Sine - hasta. Así fue como, o sea eso me parece a mí que da una pauta muy precisa de la conciencia de lo que era esto.<sup>5</sup>

Ferrand comenta que por aquellos años se vivía un movimiento progresista, en el que todos parecían estar alineados. “En la oficina, donde trabajaba estaban

---

<sup>4</sup> Conversación personal con Carlos Ferrand realizada el 16 de noviembre del 2023.

<sup>5</sup> Conversación personal con Carlos Ferrand realizada el 5 de marzo del 2025.

todos de acuerdo, se celebraba el arte, el ensayo, la poesía, la interculturalidad”.<sup>6</sup> En dicha oficina trabajaban el artista y diseñador José Ruiz Durand, el escritor Tulio Mora, el escritor y poeta Mirko Lauer, el sociólogo, el escritor y periodista José Adolph, el antropólogo Stefano Varese, el exguerrillero Héctor Béjar, el poeta José Watanabe y el fotógrafo Manuel Michilot. A finales de 1970, entra Carlos Ferrand a la DPDRA como el “sine-hasta” de la Reforma Agraria.

El primer corto que yo hice fue, se llamaba *Casa de Madera*, que se perdió, fue en la [hacienda], en Casa Grande.<sup>7</sup> [...] Y yo hice un cortito sobre la gente que trabajaba en un villorrio ahí al medio, que eran prácticamente esclavos. Yo nunca en mi vida había visto gente tan pobre. Filmamos eso, hice fotos, de la gente, me acuerdo que hice la exposición de fotos en una chocita, con la gente, y las puse en los muros, y una señora mayor se quedó todo el día junto a su foto y la gente que entraba decía “esa soy yo”. Fue una experiencia enternecedora, maravillosa [...].<sup>8</sup>

En los primeros años se realizaron diversos viajes a la costa peruana, sobre todo al norte, para registrar las acciones que se venían realizando alrededor de la Reforma Agraria. Ferrand viajaba como responsable del registro cinematográfico y/o fotográfico. Por ejemplo, Ferrand recuerda haber viajado a la ciudad norteña de Laredo con Watanabe para tomar fotografías. En relación con el registro fílmico, realizado en 16 mm, recuerda haber realizado alrededor de 8 o 9 documentales entre diversas filmaciones que nunca se editaron. Entre los documentales finalizados se encuentran: *Casa de madera*, *Con la Reforma Agraria*, *El voto del analfabeto*, *Trabajo voluntario*, *Trabajo Popular Universitario*, *TPU*.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Conversación personal con Carlos Ferrand realizada el 16 de noviembre del 2023.

<sup>7</sup> Hacienda de la familia Gildemeister, ubicada en Sunchubamba, Cajamarca.

<sup>8</sup> Conversación personal con Carlos Ferrand realizada el 16 de noviembre del 2023.

<sup>9</sup> Lamentablemente no se ha encontrado copia de ninguna de dichas producciones.

A la par que Ferrand comienza a trabajar en DPDRA, registrando el pulso político del país, Salvador Allende llega al poder en Chile. Este cambio político en el país vecino provoca que los amigos que conoció en la Escuela de Cine, Perelman y Neira, motivados por los cambios que se vienen dando en nuestros países y pensando en aportar a ellos, inician un viaje desde Nueva York a Santiago por tierra, en una camioneta. En marzo de 1971, ambos llegan a Lima y Ferrand los recibe. Perelman continuará su viaje hacia Santiago, pero Neira decide quedarse y comienza a trabajar junto a Ferrand.<sup>10</sup>

Yo cumplí 21 años acá, entonces, fue en marzo del '71 [...], cuando yo llego a esta oficina de la Reforma Agraria me encuentro con, bueno, con un nivel intelectual bastante elevado, con una producción cultural, la de Jesús Ruiz Durán, bien bacán, con Carlos, con una cámara de 35, íbamos representando al gobierno militar. Por ejemplo, hubo la toma de la Sociedad Nacional Agraria, nosotros fuimos los testigos, los que grabamos la toma y todo, de ese gesto, y entonces, bueno, vivíamos en una euforia total, además con 18 o 20 años.<sup>11</sup>

A la par de su trabajo con Ferrand, Neira, formado como cineasta, comienza a trabajar en las nuevas producciones cinematográficas que se empiezan a realizar en el país, incentivadas por la promulgación de la nueva ley de cine N.º 19327. Así es como entra a trabajar en la producción del largometraje de ficción *Espejismo* (Armando Robles Godoy, 1972), producida por Procine S.A. Esta experiencia lo lleva a continuar trabajando en otros proyectos del productor Batiesky, como el largometraje de ficción *Cholo* (Bernardo Batiesky, 1972), e irá ganándose su confianza poco a poco. Este proceso permite que Procine S.A. produzca el primer cortometraje de lo que sería el Grupo Liberación Sin Rodeos, aunque aún no tuvieran ese nombre, el cortometraje *Delfín*, el cual analizamos a continuación.

<sup>10</sup> Cabe destacar que Neira en ningún momento fue contratado por la DPDRA, ya que no contaban con los papeles necesarios para ello, por lo que Ferrand compartía su sueldo con éste, y trabajaba como un colaborador suyo.

<sup>11</sup> Conversación personal con Pedro Neira realizada el 24 de junio de 2023.

### ***Delfín***

Este cortometraje es un retrato del artista Víctor Delfín, que lo acompaña mientras recorre diversos espacios del centro de Lima. En este habitar del espacio, por callejones, quintas y mercados, encuentra un conjunto de trozos de metal viejos o desechados. Es a partir de esta chatarra que surge su arte. Se nos muestra su taller: está soldando, creando y esculpiendo en hierro, mientras su voz nos habla de la migración, de su llegada a Lima y de las largas caminatas que realizaba cuando llegó a la capital. La música compuesta por Antonio Esteban le acompaña en su recorrido, marcando la pauta y el ritmo del montaje.

En este cortometraje, podemos destacar dos elementos disruptivos dentro de una apuesta por el retrato documental: por un lado, el montaje, que dialoga con el cine del realizador cubano Álvarez; y, por el otro, la ruptura de la cuarta pared, el develar al equipo de filmación y la subjetividad inherente en la representación del protagonista y su arte.

En relación con el montaje, Ferrand destaca la influencia del cine del cubano Álvarez, que conoce gracias a una retrospectiva de Cine Cubano realizada en el Perú entre julio y diciembre de 1970, hecho que podríamos identificar como el gesto germinal del vínculo cinematográfico entre ambos países (Godoy, 2025). Ferrand destaca que les interesaba realizar un montaje “anticapitalista, divertido, en donde la música tenga rabia”, además, destaca la insolencia y el lirismo del colectivo literario Hora Zero, dentro de su propuesta.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Conversación personal con Carlos Ferrand realizada el 5 de marzo del 2025.



Secuencia del film en la que apreciamos la claqueta, la cámara y la interacción entre el camarógrafo, Neira y Delfín, quien explica cómo filmar una escultura.

En relación con la revelación del proceso de creación, Neira menciona la influencia de Jonas Mekas, a quien pudo conocer durante su estadía en Nueva York.<sup>13</sup> En el cine-ensayo de Mekas, la subjetividad y la presencia del yo tienen gran importancia, de modo que, tal como lo indica Ferrand al referirse a *Delfín*, el cortometraje no esconde, sino que pone de manifiesto su hechura y visibiliza “el rastro de verdad dentro del film”.<sup>14</sup>

### Se conforma el Grupo

El rodaje de *Espejismo* no solo permitió que Neira conociera a Batiesky, sino también a Marcela Robles, con quien inició una relación sentimental. Los tres, incluido Ferrand, realizan este primer cortometraje, que será el germen de LSR.

Para mediados de 1972, Robles y Neira se van a vivir al Cusco, y comienzan a trabajar para SINAMOS Cusco, encargados de la realización de espectáculos de títeres. A la par, Gallegos conoce a Ferrand:

[...] con Carlos nos conocemos más o menos a mediados de... finales... no, a comienzos de 1972. Yo tirando dedo para ir a trabajar porque tenía un hijo que nació en el '71 en noviembre, y bueno estaba trabajando y estaba en la

<sup>13</sup> Conversación personal con Pedro Neira realizada el 24 de junio de 2023

<sup>14</sup> Conversación personal con Carlos Ferrand realizada el 5 de marzo del 2025.

universidad, estudiando cine, entonces Carlos pasa en su Volkswagen, me recoge y ahí conversamos, ¿no? Y él me pregunta: “qué haces”, y yo le digo: “bueno trabajo, pero también estudió cine”, y le preguntó: “¿y tú?”, “yo trabajo en cine”; me dice: “¿no?”. Entonces me quedé sorprendido de encontrar a alguien que estuviera trabajando en cine. Y bueno, supongo que yo hablaría bastante porque me interesaba eso, y me dijo que sí, que estaba, ya se había formado hacía poco la Oficina de Difusión de SINAMOS y él había pasado de Reforma Agraria a SINAMOS, ¿no? Entonces comencé a ir y entré a trabajar ahí a SINAMOS.<sup>15</sup>

La llegada de Gallegos coincide con la conformación de SINAMOS, que absorbe a la DPDRA. Gallegos indica que, luego de trabajar unos meses junto a Ferrand, reemplazando a Neira, se inicia el proyecto *Niños Cusco*, ya con los cuatro integrantes conformando el Grupo.

[Estando Marcela y Pedro] en Cusco es que nosotros le avisamos que hemos logrado el financiamiento para hacer el documental sobre niños, ¿no? Y ya, y nos vamos para allá para Cusco, y estando juntos, conversando acerca de... bueno de, no del guion, pero por lo menos de la idea de lo que podíamos hacer con estos niños, además los pusimos a hacer casting, por ejemplo, a ellos, a Pedro y a Marcela, con alguna organización que trabajaba con niños de la calle, ¿no? Entonces en ese sentido ellos también encontraron a los niños, a los cuatro niños. Luego llegamos y ya había fluidez en la conversación, entonces decidimos, o medio en broma, se escribe una nota, un obsequio para mí por mi cumpleaños, le dice, que decía “de parte del grupo de cine Liberación sin Rodeos”, y la cosa nos causó gracia, y quedó, ¿no? Quedó el nombre, lo conservamos, ¿no? Y de ahí seguimos planeando juntos todo el proceso de postproducción de *Niños*, y después este ya la idea de hacer *Visión de la selva*, y después ... *Javier Heraud* y después hicimos lo de... *Los no alineados*, ¿no? Hasta... hasta el '75, ¿no? Desde el '72 al '75, o sea estos tres años de

<sup>15</sup> Conversación personal con Raúl Gallegos realizada el 29 de junio del 2023.

actividad, más los compromisos que teníamos con SINAMOS, ¿no? De las tareas de cubrir reportajes, información, en fin, para ellos [...].<sup>16</sup>

A continuación, presentamos las cuatro producciones recuperadas del Grupo y una breve mención a los dos cortometrajes perdidos.

### **Sus cortometrajes en tres años de actividad**

#### **Niños Cusco**

El cortometraje acompaña a un grupo de cuatro niños que van del campo a la ciudad para estudiar y trabajar, enfrentándose a la dureza de los nuevos tiempos que se viven. El documental termina con el regreso de los niños a su comunidad, durante una fiesta con música y celebración.

El film, de forma clara, marca la mirada de los autores sobre el cambio que se venía dando en ese momento, lo que significó la reforma agraria y la educativa. Ahora los niños pueden completar sus estudios y progresar, pero, a la par, también nos presentan lo que implica irse a la ciudad y el sacrificio que conlleva trabajar en ella para lograr unos pocos soles. Dentro de esta representación aparece la figura del cargador, que probablemente es la imagen más potente y más utilizada por el mensaje que conlleva. El cargador es un cuerpo que no necesita educación, que por unas monedas reemplaza a un animal de carga, transportando lo que el patrón requiera, y por ello es la forma más sencilla de generar un ingreso económico. Este tropo, que se itera en gran parte del cine peruano y latinoamericano<sup>17</sup>, como menciona Quinteros (2019), también se encuentra en su siguiente documental, *Visión de la selva*.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Conversación personal con Raúl Gallegos realizada 29 de junio del 2023.

<sup>17</sup> El tropo del cargador lo encontramos en diversos documentales latinoamericanos emblemáticos como *Araya* (Margot Benacerraf, 1958), *Chircales* (Marta Rodríguez y Javier Silva, 1971) o *Los Hieleros del Chimborazo* (Gustavo e Igor Guayasamin, 1980).

<sup>18</sup> En el caso peruano identificamos un corpus de producciones, que representan la dureza del trabajo, tanto en los Andes como en la amazonía peruana: desde *El Cargador* (Luis Figueroa, 1975), *Radio Belén* (Gianfranco Anichinni, 1983), *Solo un cargador* (Juan Alejandro Ramírez, 2000) hasta *Odisea Amazónica* (Hermanos Sarmiento, 2019).

Creo que es importante destacar la creatividad de los realizadores para ejecutar diversos travelling y un movimiento de grúa, dadas las limitadas condiciones con las que contaban. Ferrand indica que para el movimiento de grúa, cuando el primer niño sale de su casa, alquilaron un andamio altísimo, pusieron una polea, amarraron una soga y sentaron a Gallegos, el más delgado del grupo, para que hiciera la cámara, mientras el resto del equipo jalaba la soga. En relación con el travelling de los niños corriendo al lado del río, Ferrand indica que, para ello, desinflaron las llantas de un carro para que el movimiento fuera más estable, sin exabruptos. Finalmente, para la escena de presentación de los niños, Ferrand comenta que ahí realizaron “el travelling de los pobres”. [...] Pones la cámara al centro. El camarógrafo se amarra una soga a la cintura y al chico a 3 o 4 m. Lo haces con focal larga para borrar la geografía del fondo. Y empiezas a dar vueltas en 360 grados. Esto da la ilusión de un travelling [...] Y la soga guarda el foco constante”.<sup>19</sup>



El uso de la grúa y el travelling en dos momentos del film.

Quizás lo más contradictorio dentro de la intencionalidad del proyecto es que el film, financiado por SINAMOS, es censurado por un general del gobierno, debido a la escena de un niño descalzo en la escuela. Por ello la película no pudo mostrarse en salas comerciales.

<sup>19</sup> Conversación personal con Carlos Ferrand realizada el 24 de junio de 2023.

### **Visión de la selva**

El narrador, Roger Rumrill, comienza presentándonos la tensión en torno a la selva peruana, su representación histórica, su imaginario, la explotación de las últimas décadas y la posibilidad de su desaparición si sus recursos no se extraen correctamente. Rumrill nos guía; para ello, nos presenta la realidad del habitante de la Amazonía: el hombre mestizo que abandona sus terrenos para ir a trabajar a los campos de petróleo, en la tala de árboles o en el mercado, como cargador. La mujer mestiza tan solo puede trabajar como vendedora en el mercado, mientras los indígenas, alejados de la vida urbana, siguen sufriendo el embate de la cultura occidental y el extractivismo. Se refuerza la idea de la necesaria intervención del Estado para mediar en la situación de la selva y que la situación cambie.

Este proyecto es gestionado por Stefano Varese, el gran promotor de la Ley de la Selva,<sup>20</sup> quien convence al Grupo de la necesidad de producir el cortometraje. Quizás por ello podemos identificar un esbozo de propaganda estatal en este film, ya que la voz de Rumrill cita al ministro de Energía y Minas destaca que la labor del Estado es imprescindible para que cambie la situación de la selva.

### **Una película sobre Javier Heraud**

Documental que busca dar cuenta de la memoria del joven poeta y guerrillero Javier Heraud, asesinado el 15 de mayo de 1963 en la selva peruana, intentando ingresar al Perú para iniciar la lucha armada.

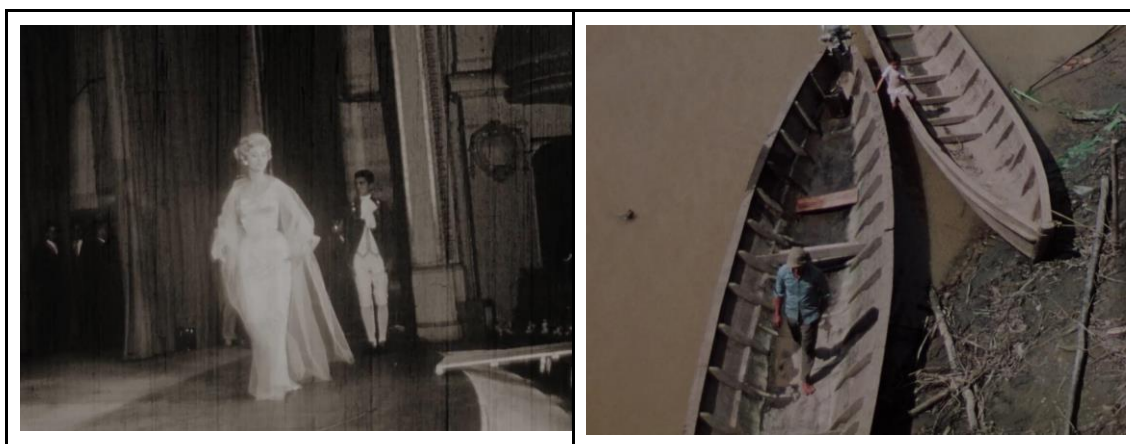
En esta producción vemos cómo se consolidan los elementos que LSR venía desarrollando en sus producciones anteriores. Se destaca la importancia de la música como elemento sensorial. La diferencia entre la música diseñada y la

---

<sup>20</sup> En junio de 1974 se promulgó la Ley de Comunidades Nativas del Perú, en donde se reconoció “el derecho colectivo de propiedad y uso de las tierras, territorios y recursos naturales renovables, para todas las comunidades indígenas de la Amazonía peruana” (Varese, 2011).

documental se percibe gracias a la propuesta experimental del artista Antonio Ruiz, quien improvisaba mientras veía el film, según comenta Ferrand.<sup>21</sup> La documental se encuentra in situ, de forma fortuita, al visitar la casa de Heraud y encontrar la muñeca musical que marca el inicio y el fin del documental.

Por otro lado, el montaje contrasta las realidades opuestas del Perú: la vida burguesa y la guerrilla, la ciudad y la selva, lo ostentoso y lo precario; ya es un país dividido que se desconoce. Además, se nos presenta el retrato de un persona con la cual se identificaba el Grupo: un joven artista con ideales de cambio social que optó por la guerrilla para lograrlo, así como ellos optaron por trabajar desde lo cinematográfico junto a un gobierno que venía ejecutando una serie de cambios sociales de vital importancia para acercar estas dos realidades del Perú.



Fotogramas del cortometraje que destacan el contraste entre la vida en la capital y la Amazonía peruana.

Otro elemento a destacar se da al mostrar el artificio de la puesta en escena. Al igual que en *Delfín*, los realizadores no buscan invisibilizar la hechura del film, la subjetividad inherente a la mirada y la realización del documental. Esto se aprecia en las entrevistas a los guerrilleros del ELN (Héctor Béjar y Alan Elías), en las que congelan la imagen para escuchar sobre ella, el detrás de cámara: su diálogo con ellos. Además, se observa el uso del archivo al extraer de

<sup>21</sup> Conversación personal con Carlos Ferrand realizada el 5 de marzo de 2025.

contexto las imágenes de diversos presidentes peruanos del siglo XX y a construir una nueva voz crítica sobre dichas imágenes, registradas originalmente como propaganda del gobierno de turno.

Esta película obtiene el derecho a la exhibición en primera instancia, pero luego es censurada y retirada de las salas. Se pensó que el film estaba perdido, pero en 2024 se ha recuperado.<sup>22</sup>

### **Las dos últimas producciones de LSR**

Hay dos producciones que me gustaría incluir, pese a que las copias se hayan perdido. Presento *Somos más de lo que se piensa* y *Los no alineados* a partir de un texto inédito, escrito por el Grupo.

En agosto de 1975 se iba a celebrar la Conferencia de Ministros de Relaciones Exteriores de los Países No Alineados. Esta actividad era una buena oportunidad para mostrar una imagen progresista y presentar el modelo de gobierno y los logros obtenidos durante siete años. El Ministerio de Relaciones Exteriores consideró que la realización de un documental sería la mejor manera de difundirlo, para ello se realizó una licitación a la cual se presentó LSR, entre otras empresas cinematográficas

Nos motivaba la oportunidad de esclarecer, a través del lenguaje cinematográfico, algunas de nuestras preocupaciones sobre la política internacional. La barba y el pelo largo, que a uno le crecían hacia arriba, al otro hacían el costado y al siguiente hacia abajo, no ayudaban a hacernos muchas ilusiones de lograr nuestro cometido. Competíamos con los dueños de empresas formales, con nombre en inglés, de logotipo sofisticado y de terno y corbata, pero eran épocas bastante peculiares. Después de exponer nuestras

---

<sup>22</sup> Cuando el film es censurado, el Grupo le da una copia al productor Batiesky el cual la guarda entre las latas de sus producciones. Su nieta, la cineasta Andrea Franco, la encontró en el archivo de su abuelo y es gracias a ella que se ha podido recuperar este film.

convicciones frente a un equipo de militares y asesores, parece que tocamos alguna fibra sensible y decidieron otorgarnos el encargo (Liberación Sin Rodeos, s.f.).

Acostumbrados a trabajar con escaso presupuesto, tanto fue lo obtenido que decidieron realizar dos cortos: *Somos más de lo que se piensa* y *Los no alineados*. El primero, con un mensaje directo, presenta términos y conceptos desde la voz y la perspectiva del poeta Leoncio Bueno. El segundo apuesta por algo más arriesgado, construyendo un discurso ideológicamente más complejo y descriptivo, partiendo de la historia de la dominación de los países coloniales, la explotación de los recursos naturales y el sometimiento de numerosos pueblos invadidos, hasta sus luchas por su liberación y las agresiones que perduran hasta el presente.

Lo peculiar de la situación, según comentan los miembros del Grupo, es que cuando comenzó la Conferencia, Velasco Alvarado era el presidente; al finalizar, lo era Morales Bermúdez, quien había dado un golpe de Estado el 29 de agosto. Así que cuando los cortometrajes estuvieron listos y los mostraron a los nuevos generales responsables, sintieron que el ambiente había cambiado.

Nos quedaba la duda de si iban a cumplir con exhibir estos documentales, ya que ese tipo de mensajes no les interesaba. Nos fueron presentando una serie de trabas. En una parte de la película había la fotografía de un grupo de mineros, quizás 10 o 12, posando simplemente frente a cámara. Uno de ellos llevaba sobre su casco una pegatina con la cara del Che Guevara. Nos dijeron que era inadmisibile; fuimos conminados a retirar aquella imagen. El problema que se nos presentaba estaba en que ya era una copia acabada, formaba parte de la película, sincronizada, no era cosa de cortar un pedazo, se sentiría el corte en el sonido y en la copia positiva. Decidimos retirar sobre el film, con herramientas afiladas, la cara sobre el casco. Considerando que son 24 cuadros por segundo y la toma duraba unos dos minutos, tuvimos que raspar

en la película de 35 mm, 2880 veces para sacar la carita del Che (Liberación Sin Rodeos, s.f.).

La llegada al poder de Morales Bermúdez significó el inicio del fin del Grupo y de la labor que SINAMOS venía ejerciendo (1971-1977). Las películas fueron prohibidas y se les enviaron diversas notificaciones en las que se les amenazaba con decomisarlas si intentaban exhibirlas. Así que los miembros del Grupo, al sentirse perseguidos y temer ser deportados, como les advertían sus amistades, deciden irse del país.

### **SINAMOS y las contradicciones institucionales**

En junio de 1971 se creó SINAMOS, un organismo que centralizó todo lo relacionado con la reforma agraria y absorbió varios departamentos, como el DPDRA, lo que supuso un cambio importante en su aproximación política y en las personas involucradas en el proyecto. Si bien esta nueva institución dio cuenta “de las innovaciones vanguardistas en el ámbito cultural” (García Liendo & Mitrovic, 2024:19), buscando el trabajo conjunto entre civiles y militares, impuso una línea de trabajo distinta y politizada, lo que terminó por romper esa libertad de trabajo que provenía de la DPDRA, y algunos de sus miembros terminaron abandonando SINAMOS. Ruiz Durand indica: “[...] aparece SINAMOS. Y allí todo se burocratiza. Meten un montón de gente, sociólogos, antropólogos. Y en la cabeza está Carlos Delgado, que impide todo tipo de movilización social [...]”. Ruiz Durand compara esta experiencia con lo que ocurrió cuando la revolución cubana les quitó la libertad creativa al exigir que un comité consultor aprobara las piezas. “[...] Ahora había que examinar todo. Entonces, a uno no le gustaba la carita; a otro le parecía que el brazo no era revolucionario o que el uniforme no correspondía. No aprobaron un solo afiche durante tres años porque todos eran problemáticos. Y los artistas se fueron. Y desaparecieron los afiches por esta estupidez burocrática de querer hacerlo mejor [...]”, termina Ruiz Durand, indicando que: “La burocratización es el

enemigo absoluto de la creatividad. [...] Eso [que pasó en Cuba] pasó en Sinamos también” (Ruiz Durand en Roca-Rey, 2016: 132).

Ferrand y Gallegos continuaron trabajando para SINAMOS hasta el golpe de Estado del Gral. Francisco Morales Bermúdez. Ferrand destaca que al inicio no se dio cuenta de forma inmediata del cambio, sino que, con el devenir del tiempo, iría viviendo estos cambios en la forma de operar, en la burocracia y en la censura que comenzaron a sufrir algunas de las producciones que realizaban. Como indica Bedoya, es a partir de 1973 que surgen “organismos oficiales encargados de administrar los medios de comunicación social, una tendencia represiva, censura de ciertas formas de expresión de ideas críticas” (1992: 198). El surgimiento de dichos organismos generó una tensión entre los artistas, librepensadores que habían estado trabajando en dependencias como la DPDRA, que ahora eran parte de SINAMOS ya que sus producciones artísticas debían pasar por el filtro de la Oficina Central de Información (OCI).

La OCI promociona, pero al mismo tiempo controla la producción cinematográfica nacional. Hasta ahora no ha dado las pautas para esa promoción y ese control. El resultado es la ambigüedad de criterios en las decisiones que toma la OCI [...] [La Junta de Supervigilancia de Películas y la Comisión de Promoción Cinematográfica] son organismos que dependen de la OCI. Cuando estos organismos rechazan o aceptan una película, sus razones, para uno y otro caso, permanecen ignoradas. Esto es resultado de que sus miembros no tienen que ver con el cine, no son especialistas (Liberación Sin Rodeos, 1975).

Varias producciones, tanto producidas desde el Estado como de forma independiente, fueron vetadas por las instituciones mencionadas al intentar su estreno en salas comerciales. El Grupo LSR fue el más afectado por la censura, que dilataba o vetaba definitivamente el estreno de un corto, como en el caso de *Niños Cusco* o de *Una película sobre Javier Heraud* (Bedoya 1992).

### **El cierre de SINAMOS y la disolución del Grupo**

Para mediados del 75, cuando Velasco Alvarado se encontraba en un delicado estado de salud, el Gral. Morales Bermúdez da un golpe de Estado. Este nuevo periodo militar significó el estancamiento de muchas de las medidas implementadas en los años previos. Dentro de este accionar, se cierra SINAMOS en 1977 y los miembros del LSR se van del país por recomendación de amistades.

[Luego del golpe de Morales Bermúdez] alguien nos dice: “tengan cuidado, porque van a ir por ustedes”. Y nosotros, me acuerdo vagamente, fuimos a en algún momento a ver a algún general X, y en algún momento el general salió porque lo llamaban de fuera, no sé qué, y vimos que en la encima de su escritorio tenía una carpeta que decía “grupo de cine Liberación Sin Rodeos”, entonces uno hizo la guardia por si venía o no venía, y vimos, tenían todo recortado, teníamos una, una página en La República a la semana hablábamos, éramos los comunistas, marihuaneros, homosexuales, todo lo que estaba dijéramos en contra de las creencias de Morales Bermúdez o del sector más derechista, éramos nosotros. [...] Entonces, nos vuelven a decir “váyanse porque les va...”, y ahí es que viene la égida del grupo. Raúl y Carlos se van a Holanda, yo me voy a primero a Colombia, tratando de quedarme cerca, pero tenía un hijo chico, no le gustó, le dio miedo, y luego Carlos de Holanda mueve su visa, se va a Canadá, Marcela Robles que estaba cercana también se quedó en Colombia [...].<sup>23</sup>

Para SINAMOS, este golpe no solo significó su cierre, sino también la quema de los documentos, archivos y films realizados durante aquellos años.

[En el gobierno de Morales Bermúdez] nombraron una comisión de liquidación del SINAMOS, filmaciones, encuestas, estudios; todo eso fue destruido, de tal manera que no quedase ni huella en la historia peruana de que había existido un experimento de ese tipo. De toda la parte artística, cinematográfica, quedan

---

<sup>23</sup> Conversación personal con Pedro Neira realizada el 24 de junio de 2023.

solo las copias que tuvieron los que las hicieron, pero nada más. Los documentales, las películas, también fueron incinerados. (Béjar en Benavente, 2019).

Ferrand recuerda que no hay copias de las 8 o 9 producciones realizadas entre 1971 y 1975. Tampoco hay copias de los diversos registros de actividades.<sup>24</sup> Parecía que la producción realizada por LSR corría la misma suerte, pero, por iniciativas personales, han aparecido algunas en los últimos años. De las 6 producciones identificadas, se han podido restaurar y digitalizar tres (*Niños Cusco*, *Visión de la selva* y *Una película sobre Javier Heraud*) y se ha encontrado una cuarta en formato analógico, de baja calidad (*Delfín*).

### Comentarios finales

Como ya indicamos en una publicación previa (Godoy, 2025), es en este periodo cuando se inicia el cine político peruano, ya que la presencia de Álvarez, con tres producciones cinematográficas en el Perú en 1970, es clave para el establecimiento del vínculo con Cuba y con el Nuevo Cine Latinoamericano. Esta influencia se aprecia en el trabajo de montaje de LSR, como destaca el mismo Ferrand.

Es importante mencionar la complejidad ideológica en el gobierno de Velasco Alvarado. La diversidad de visiones permite considerar los casos en los que el jefe de una institución aprueba la realización de un proyecto y luego otro miembro del Estado lo censura. Esta situación se manifiesta sobre todo a partir de 1973, cuando el estado de salud de Velasco hace que vaya perdiendo poder en el gobierno, y comienzan las tensiones internas en la búsqueda de un sucesor, que culminan con el golpe de Estado de Morales Bermúdez, que representa una de esas ideologías internas en pugna. Este aspecto se

---

<sup>24</sup> Gracias a un DVD realizado por Panamericana Televisión alrededor de la Reforma Agraria se intuye que el cortometraje *Casa de Madera* podría estar en el archivo de dicho canal de televisión, pero la comunicación con ellos, por temas ideológicos, parece inviable.

desarrollará con mayor profundidad en el libro que venimos escribiendo como parte de la investigación y del fondo obtenido.

Hace unos años realicé una investigación sobre lo autobiográfico y el giro subjetivo en el documental peruano y señalé que comenzó a manifestarse en la década de los ochenta. Gracias a la recuperación de las primeras producciones de LSR, podemos apreciar los primeros antecedentes de dicho giro en la década de los setenta, a través del uso de la puesta en escena, el diseño sonoro y la dramatización.<sup>25</sup>

Un tropo recurrente en el cine latinoamericano es la figura del cargador. En el caso peruano, como ya lo hemos mencionado, hay diversas producciones que lo evidencian. Su presencia desde las primeras del LSR, en las que se emplea de forma sistemática, tal como en producciones recientes, nos permite entender que la precariedad laboral y la desigualdad social continúan en proceso de cambio.

---

<sup>25</sup> Siguiendo a Catalá (2021), entendemos el giro subjetivo como el punto de inflexión entre el documental clásico, objetivo del siglo XX, con las nuevas tendencias y manifestaciones del documental del siglo XXI, se pone de manifiesto la subjetividad. A este nuevo documental Catalá le llama posdocumental.



Fotogramas de cargadores en el mercado del Cusco y en el de Belén (Iquitos).

Finalmente, debo mencionar que este texto ha sido posible, entre otros aspectos, gracias al interés reciente por la preservación del archivo fílmico peruano, que se ha puesto en boga gracias al estímulo de preservación que DAFO<sup>26</sup> viene ofreciendo desde el 2018. Y si bien ninguna de las películas mencionadas ha sido exhibida, debe reconocerse que el fondo acompaña el importante proceso de formación de especialistas, la creación de espacios de exhibición, curadurías, etc., en Perú.

<sup>26</sup> La Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) es una organización pública adscrita al Ministerio de Cultura del Perú encargada de diseñar, proponer, promover y ejecutar las políticas, planes, estrategias y normas para el desarrollo y promoción de la industria audiovisual, fonográfica y de los nuevos medios en el país.

## Listado

| Año       | Nombre                                                                                                                                | Responsable                               | Formato |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|---------|
| 1971-1972 | <i>Casa de madera</i>                                                                                                                 | DPDRA                                     | 16 mm   |
| 1971-1972 | <i>Con la reforma agraria</i>                                                                                                         | DPDRA o SINAMOS                           | 16 mm   |
| 1971-1972 | <i>Voto analfabeto</i>                                                                                                                | DPDRA o SINAMOS                           | 35 mm   |
| 1971-1972 | <i>Trabajo Voluntario</i>                                                                                                             | DPDRA o SINAMOS                           | 35 mm   |
| 1972      | <i>Trabajo Popular Universitario, TPU</i>                                                                                             | SINAMOS                                   | S/D     |
| 1973      | <i>Delfín</i> (Se estrenó salas)                                                                                                      | Procine S.A.                              | 35 mm   |
| 1973-1974 | Niños Cusco (no se autorizó su estreno)                                                                                               | LSR & SINAMOS                             | 35 mm   |
| 1973-1974 | Visión de la selva (Estreno fuera del circuito comercial)                                                                             | LSR                                       | 16 mm   |
| 1975      | <i>Una película sobre Javier Heraud</i> (autorizada para su estreno pero retirada de las salas por orden del Ministerio del Interior) | LSR                                       | 35 mm   |
| 1975-1976 | <i>Somos más de lo que se piensa</i> (autorizada para su estreno, pero retirado de las salas por motivos políticos)                   | Ministerio de Relaciones Exteriores & LSR | 35 mm   |

|           |                                           |                                           |       |
|-----------|-------------------------------------------|-------------------------------------------|-------|
| 1975-1976 | <i>No alineados</i> (sin estreno oficial) | Ministerio de Relaciones Exteriores & LSR | 35 mm |
|-----------|-------------------------------------------|-------------------------------------------|-------|

(\*) Cuadro elaborado a partir de las entrevistas realizadas y de la filmografía de Carlos Ferrand.

## Bibliografía

Benavente, Gonzalo (2021). "El cine peruano: antes y después de Velasco", en Miguel Sánchez (editor). *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Burenius, Charlotte (2019). *Huando. Testimonio de un fracaso. Habla el sindicalista Zózimo Torres*. Lima: IEP

Cabrera, Fabio (2023). *Sueños por la tierra. El gobierno militar, la reforma agraria y el conflicto por la hacienda Huando*. Lima: Instituto Riva Agüero.

Cant, Anna (2023). *Tierra sin patrones. Reforma agraria y cambio político durante el gobierno militar (1969-1975)*. Lima: IEP

Catalá, Josep María (2022). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Asociación Shangrila Textos Aparte.

Godoy, Mauricio (2025). "Santiago Álvarez, Nora de Izcue y los inicios del cine político peruano" en *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos.*, volumen 23, número 1.

Grupo Liberación sin rodeos (1975). "Entrevista: Un cine sin rodeos" en *Expreso*, 29 de abril de 1975.

\_\_\_\_\_(s.f.) "Somos más de lo que se piensa". Texto inédito.

Kenez, Peter (1985). *The birth of the propaganda state. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press.

García Liendo, Javier & Mijail Mitrovic (2024). *Intelectuales, política y producción cultural en el Perú de los 70*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Martínez, Malena (2019). Hugo Blanco. *Río Profundo*. Largometraje documental.

Mitrovic, Mijail, Manuel Barros & Raúl Álvarez (2022). *Un grito a la tierra. Arte y revolución de Chaski (Cusco, 1972-1974)*. Lima: IEP.

Montoya, Raúl (2013). *Tierra y política en Perú (1988-1980)*. Lima: Fondo Editorial Dirección Desconcentrada de Industrias Culturales y Artes.

Quinteros, Alonso (2019) "De la representatividad indigenista a la performatividad documental: Una aproximación al documental peruano" en *Revista Cine Documental*, número 19, pp.128-

155. Disponible en: <https://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/art6.pdf> (Acceso en: 10 de julio de 2025).

Roca-Rey, Christabelle (2016). *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: IFEA.

\_\_\_\_ (2017). "El afiche peruano de 1968 a 1975, entre continuidad y originalidad". Ponencia presentada en el III Congreso de Investigaciones en Arte y Diseño de la PUCP, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Rojas, Rolando (2019). *La revolución de los arrendires. Historia personal de la reforma agraria*. Lima: IEP.

Sánchez, Miguel (2021). *Mitologías velasquistas. Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Varese, Stefano (2011). "El dilema antropocéntrico. Notas sobre la economía política de la naturaleza en la cultura indígena" en *Quaderns* 27, pp. 97-122. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/download/258372/351474/0> (Acceso el 1 de julio de 2025).

\*Mauricio Godoy es Cineasta, Investigador-creador y Docente de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Su trabajo se desarrolla en contextos interdisciplinarios y colaborativos. Es coordinador del Grupo de Investigación-Creación en Estudios Visuales e Imagen en Movimiento (GEVI). Hace unos meses estrenó su tercer largometraje, *Buenos días, wiraqocha*. ORCID: 0000-0001-5202-8636. E-mail: [mauricio.godoy@pucp.edu.pe](mailto:mauricio.godoy@pucp.edu.pe)