

# **LA IMAGEN DISTORSIONADA. REALIDAD Y ESTEREOTIPO DEL IMAGINARIO ANDINO A TRAVÉS DEL CINE (1960-1980)<sup>1</sup>**

**Jorge Valdez Morgan**

Pontificia Universidad Católica del Perú

En este trabajo realizaré un análisis global del cine andino entre 1960 y 1980, tomando en cuenta sobre todo dos filmes paradigmáticos que abren y cierran este periodo. La hipótesis planteada es, que el cine andino entre 1960 y 1980 fue un cine con una fuerte carga política pero que a la vez apareció de manera tardía a sus respectivos procesos históricos, con lo que en vez de representar la vigencia de algún movimiento social más bien significó su liquidación (así no haya sido su objetivo inicial). A través de esas imágenes, la voz propia del poblador andino no tuvo tanta presencia como las voces externas, mestizas o criollas, políticas o culturales, que manipularon y estereotiparon al poblador andino y al mundo del ande con fines propios.

El periodo elegido se justifica, como fecha inicial gracias a la aparición de uno de los filmes más importantes de la historia del cine peruano, *Kukuli*,<sup>2</sup> proclamada como la primera película indigenista peruana. El cierre, cercano a otro importante filme sobre temática andina, *Kuntur Wachana*,<sup>3</sup> se extiende hasta 1980, momento en que se inician las acciones armadas del PCP-SL en Ayacucho, con lo cual el cine andino sufre una abrupta y larga interrupción de casi veinte años, coincidiendo con el periodo de la guerra interna. Durante esa larga interrupción, el poco cine ambientado en los andes, *Los Ronderos* de Marianne Eyde o *La boca del lobo* de Francisco Lombardi, por dar dos ejemplos, fueron acercamientos externos al mundo andino, ya sea de la capital o del extranjero, por representar una problemática destinada a un público también no andino, principalmente urbano costeño.

¿A qué nos referimos con “cine andino”? Utilizamos ese concepto para definir los filmes que cuentan con un tema central propio del mundo andino de su tiempo, cuyos realizadores (directores y guionistas) sean provincianos y cuyo público objetivo no sea únicamente el público costeño urbano. Vale la pena resaltar que no existió ni un solo filme que tuviera como público objetivo únicamente a pobladores

andinos o urbano provincianos, y aquí la razón es bastante obvia. El cine es una industria costosa, lo cual complica la producción de filmes sobre todo en cinematografías marginales, donde el financiamiento es aun más complicado y la falta de experiencia de los realizadores afecta sin duda no solo el acabado artístico sino también la posibilidad de proveerse de fondos para filmar, procesar y distribuir su película. En ese sentido todos los filmes de este periodo que fueron estrenados, tuvieron como plaza principal a la ciudad de Lima, pero no con ello decimos que estuvo dirigido únicamente a pobladores urbanos costños, pues Lima ya era para entonces, quizá siempre lo fue, un crisol de pueblos en la cual el Perú estaba bien representado.

Con esta definición, filmes estrenados como *Kukuli* (Nishiyama, 1961), *Jarawi* (Nishiyama, 1966), *Los perros hambrientos* (Figueroa, 1976), *Kuntur Wachana* (García, 1977) serían los únicos filmes andinos de todo este periodo. Filmes con historias o escenas ambientadas en los andes como *Taita Cristo* (Fernández Jurado, 1967), *El tesoro de Atahualpa* (Oroná, 1968), *Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra* (Arias, 1974), no son incluidos en esta clasificación pues la presencia del mundo andino en ellos es únicamente decorativa o como soporte de ciertas partes argumentales, mas no representan una problemática propia del mundo andino. Vale la pena mencionar que algunos filmes que sí hubieran entrado en la clasificación, como *Chiaraq'e, batalla ritual* (Figueroa, 1975), o *Expropiación* (Mario Robles Godoy, 1977), nunca fueron estrenados debido a censuras provenientes del gobierno militar (1968-1980), por razones distintas que podrían ejemplificar bastante bien los valores defendidos en cada uno de los periodos del mismo.

A grandes rasgos, tenemos solo cuatro largometrajes que pueden ser considerados como parte de un "cine andino", mientras que en general se estrenaron 34 filmes entre 1960 y 1980.<sup>4</sup> Esta cifra general nos lleva inmediatamente a un par de reflexiones. La primera es que la producción cinematográfica es costosa y los medios se concentran principalmente en las grandes ciudades, por no decir específicamente Lima. Por otra parte, el mercado de consumo principal de los filmes peruanos también está concentrado en la ciudad de Lima, por lo que la mayoría de directores, sean limeños, provincianos o extranjeros, han elegido temáticas ajenas al mundo andino, lo cual no quiere decir que la presencia de los Andes como soporte argumental o escenario geográfico no haya sido importante. La temática general de los filmes de la época, sin embargo, fue bastante variada, e incluyó filmes de acción, drama, comedia, de corte histórico, entre otros. También hubo filmes con escenas en la amazonía peruana, como *La muralla verde* (Robles Godoy, 1970). Aun así la cantidad de filmes andinos sea reducida, su presencia cobra importancia cuando se toma en cuenta el hecho que antes de 1960 no existió

este tipo de cine, y el cine andino que se realiza el día de hoy es muy diferente en cuanto el mundo andino también lo es.

### ***EL MUNDO ANDINO, LAS IMÁGENES Y EL CINE***

El mundo andino no ha sido ajeno a la representación visual. Los grabados, las pinturas, las litografías y las fotografías han representado y aun representan parte importante dentro del mundo de las ideas, fantasías y sentimientos del poblador andino. Deborah Poole acuña el término “mundo de imágenes” para englobar la complejidad y multiplicidad de las imágenes que poblaron los Andes, pero también en su relación con Europa.<sup>5</sup> Esta mención no es gratuita. La representación física de imágenes como la fotografía y el cine son productos que nacieron en la Europa post industrial del siglo XIX y que han arraigado de manera importante en espacios y realidades ajenas a su origen, y por supuesto en los andes peruanos. La necesidad de representar el mundo mediante una imagen fija o en movimiento va más allá del hecho de tener una instantánea de un recuerdo, como bien lo define Poole:

El ver y el representar son actos ‘materiales’, en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo. No ‘vemos’ simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos –y representamos– el mundo determina cómo es que actuamos frente a este y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es.<sup>6</sup>

La idea de la representación del mundo es tan válida para la imagen fija estudiada por Poole, como para el cine del presente estudio. La importancia de los imaginarios y representaciones cinematográficas han sido ampliamente estudiados por autores como Pierre Sorlin<sup>7</sup> o Marc Ferro<sup>8</sup>, y ya han sido definidas, junto al concepto de mentalidades, en un estudio anterior realizado por el autor:

(...) entendemos las mentalidades como un material conceptual, un conjunto de palabras, de expresiones, de referencias, de instrumentos intelectuales comunes a un grupo. Por otra parte manejamos los conceptos de imaginarios y representaciones, entendidas como el aspecto visual de las mentalidades. Es a través de los imaginarios representados en un largometraje que podemos inquirir sobre las mentalidades del mismo y de la sociedad a la cual pertenece.<sup>9</sup>

Las representaciones visuales del cine andino están sostenidas en un complejo sistema de mentalidades que sin duda excede la propia cultura andina, pues los

códigos manejados deben ser compartidos por los espectadores no andinos. Para ello los realizadores de *Kukuli* y *Kuntur Wachana* utilizaron recursos como la narración en *off* para explicarle a los no andinos lo que se estaba viendo en la pantalla, o la presencia de mestizos hispanohablantes que representan la conexión fuera del mundo andino campesino. Este punto lo ampliaremos más adelante cuando analicemos los filmes por separado.

Un punto en el cual el cine difiere a las imágenes fijas es en su diversidad. Poole menciona que la gran diversidad de imágenes encontrada en el mundo andino entre el siglo XIX y el XX contradice cualquier teoría de control de las mismas, bajo la figura de la vigilancia y el poder. La autora asegura que las imágenes encontradas son tan diversas que no pueden reducirse a un programa político o de clase, con lo cual no niega que estuvieran sujetas a seducciones de la ideología, pero junto a muchas otras asociaciones culturales y hasta personales.<sup>10</sup>

Consideramos que con el cine andino pasa todo lo contrario. Si bien un largometraje es mucho más complejo que una serie de fotografías y pinturas, el cine siempre ha sido un medio por el cual se transmiten y retroalimentan una serie de mentalidades o ideologías en el caso del cine de propaganda. Desde el cine de ciencia ficción hasta la comedia de teléfonos blancos durante el fascismo italiano, por poner dos ejemplos, han viajado por la pantalla gran cantidad de mensajes, no todos ellos subconscientes, que representan no lo que es el mundo, sino lo que hemos construido acerca de él. Nuestro mundo ideal o imperfecto, pero una representación al fin y al cabo. El cine andino de este periodo, aparecido en una etapa de fuertes cambios políticos que incluyó una evolución en la percepción oficial –proveniente del Estado- del mundo andino, no escapó a estas características. El cine andino fue controlado, y sí se pueden encontrar programas políticos o de clase en él. En este punto entra en consideración la poca producción cinematográfica y la existencia de sistemas de censura que corregían cualquier ‘exceso’ dentro de los mensajes mostrados.

Un último punto a mencionar son los circuitos de difusión de los filmes, ya no a nivel comercial sino a nivel cultural. Este punto es importante pues en los dos filmes a analizar no solo hay particulares detrás de la producción, sino que existe una base social y cultural propia del mundo andino. El Cine Club Cusco para el caso de *Kukuli*, uno de los movimientos de vanguardia cultural provinciana más importantes de todo el siglo XX, que excede en importancia a la “Escuela Cinematográfica del Cusco”, tomando el concepto de Georges Sadoul.<sup>11</sup> Para el caso de *Kuntur Wachana*, el grupo de referencia fue la Cooperativa Agraria de Producción José Zúñiga Letona, cuya historia es representada en el filme. Ambos

grupos quisieron representar su pasado cercano, con claras alusiones al presente del mundo andino, y eligieron el realismo como modo de representación, siguiendo la tradición de la fotografía decimonónica en la cual el valor o utilidad de la imagen está relacionada de manera directa con el referente al cual se refiere, en este caso con la realidad representada.

## **ANÁLISIS DE KUKULI**

Directores: Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa, César Villanueva.

Guionistas: Hernán Velarde, Luis Figueroa y César Villanueva.

Lugar y fecha de estreno: Lima, 27 de julio de 1961.

La gran mayoría de textos que han analizado este filme lo han situado sin mayores problemas dentro de la corriente indigenista cultural de mediados del siglo XX.<sup>12</sup> Sin embargo, nos parece un poco limitada esa aseveración, y preferimos ubicar al filme como producto directo del Cine Club Cusco, un movimiento cultural de vanguardia con más influencias nacionalistas cusqueñas y socialistas que indigenistas en general.

En 1955, el cineasta Manuel Chambi López fundó el Cine Club Cusco. Alrededor de este intento por difundir las principales obras del cine mundial se aglutinaron los que luego serían los directores del filme *Kukuli*. El movimiento cultural cuzqueño para entonces estaba muy bien desarrollado y existía un interés ávido por el cine, tomando en cuenta sobre todo que la ruta comercial por la cual empezaron a ser transportadas las películas a proyectar no era Lima, donde la censura impedía la proyección de grandes obras maestras del cine, sino Buenos Aires.<sup>13</sup> Gracias a ello, el Cine Club Cusco contó no solo con cine argentino y brasileño, sino que aprovechó la existencia de otros cine clubes, como el caso del Sistema Oficial de Difusión Radio Eléctrica de Uruguay, para proveerse de filmes en su mayoría europeos, lejos de los melodramas mexicanos o de los *western* norteamericanos de moda.<sup>14</sup>

Sin embargo, el cine club no solo funcionó como un difusor de cultura cinematográfica, también significó un espacio de debate en donde se proyectaban filmes censurados por su origen político. El distribuidor Luis Bolaños, cuzqueño muy ligado al cine club fue el principal proveedor de cine arte y gracias a él se pudo ver en el Cusco filmes nórdicos y soviéticos.<sup>15</sup> Si bien Chambi asegura que los integrantes del cine club y los espectadores pertenecían a todas las clases sociales cusqueñas,<sup>16</sup> es evidente que las preferencias por los filmes censurados o

censurables al menos dibuja una tendencia de simpatía por el socialismo en los organizadores.

Al poco tiempo de fundado, algunos miembros del cine club empezaron a realizar documentales y cortometrajes que luego eran proyectados localmente, sobre todo los trabajos de Manuel Chambi.<sup>17</sup>

Luego de varios años de acumular experiencia de filmación en zonas rurales y poblados cuzqueños, el grupo inicia el proyecto de realizar un largometraje que continuara con las líneas propuestas por el movimiento intelectual que sostenía al Cine Club Cusco. Es así que nace el proyecto de *Kukuli*, al menos en la teoría. A partir de entonces los realizadores Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva llevaron a cabo una serie de gestiones para conseguir financiamiento, inclusive Enrique Vallvé, Enrique Meir y Luis Arnillas formaron la productora Kero Films especialmente para este filme. El guión fue escrito por Hernán Velarde, escritor y periodista cuzqueño, Luis Figueroa y César Villanueva.

*Kukuli* fue filmado en las alturas de Cusco y en el pueblo de Paucartambo entre los meses de julio y octubre de 1960. Fue el primer largometraje peruano ambientado en su totalidad en los andes peruanos y en el que por vez primera los diálogos íntegros estaban en quechua. Además, fue el primer filme argumental peruano a colores. La mayoría de los actores principales eran amateur, tan solo el sacerdote interpretado por Emilio Galli, conocido actor de teatro de la época, tenía experiencia previa. Judith Figueroa y Víctor Chambi fueron elegidos por su conocimiento del quechua en el caso de la primera y sus rasgos físicos para el segundo.<sup>18</sup> El resto de actores, en su mayoría extras, fueron los mismos pobladores de Paucartambo que se interpretaban a sí mismos en la celebración.

Las imágenes que vamos a ver a continuación son los minutos finales de la película. La protagonista, *Kukuli* (Judith Figueroa), una joven andina que ha viajado de su pueblo natal a presenciar la fiesta de Paucartambo en el Cusco, ha conocido a un joven (Víctor Chambi) en el camino y ambos se enamoran. Luego de un largo periplo en el cual se muestran tanto paisajes como costumbres típicamente andinas, la pareja llega a Paucartambo donde participan en la fiesta. Es en ese momento que aparece un *ukuku*, el cual asesina a la pareja de *Kukuli* y rapta a la protagonista. La comunidad entonces reacciona y sale junto al sacerdote local en la búsqueda del *ukuku*.<sup>19</sup>

La escena elegida rompe con la naturalidad y paz del mundo andino proyectado en el resto del filme. Si bien se trata del clímax de la película, cuenta con cierta

independencia del resto, pues ya no cuenta con el narrador en *off* y las imágenes cobran más fuerza expresiva. Lo interesante de este fragmento es la representación de la comunidad campesina de Paucartambo como grupo social, cargado con una tradición que bebe de las dos vertientes que forman el mundo andino post-colonial: la andina prehispánica y la española occidental. Ello se ve por una parte en la fiesta, con bailes típicos y a la vez rindiendo culto a una imagen cristiana, en la vestimenta andino-colonial y en la presencia de sacerdote quien bendice a la comunidad antes de enfrentarse a un demonio del panteón andino, dando por sentado que este existe y que no se trata de una herejía.

Pero el real protagonista de la escena es la comunidad. Los valores que esta representa son la unión y la fuerza grupal como medio para conseguir el fin deseado, en este caso defender a las mujeres del *ukuku*. Las imágenes con las cuales se representa a la comunidad son en su mayoría planos abiertos, donde podemos ver gran cantidad de campesinos juntos, luchando y organizándose. Si bien acá se están manejando y explotando valores tales como el trabajo comunal y la fuerza andina, toda esta representación sucumbe ante otra mucho más fuerte, la de la tradición andina. Nos sería difícil situar esta escena en un espacio temporal fijo, bien podría estar ambientada en los años veinte, treinta o aun más atrás. Si tomamos en cuenta que el filme representa al mundo contemporáneo andino, es decir, el de inicios de la década de 1960, el peso de la tradición sobre otros procesos que se estaban llevando a cabo en los andes cuzqueños en esas épocas como la formación de sindicatos campesinos como el caso de Lauramarca, estudiado por José Luis Rénique,<sup>20</sup> y la demanda de distribuciones de tierras. Más aun, el movimiento campesino cuzqueño estaba altamente politizado, con presencia del Partido Comunista peruano (existente en el Cusco desde la década de 1930), y de sindicatos como la Federación de Trabajadores Campesinos (FTC), la Federación Departamental de Campesinos del Cusco (FDCC) y de personajes como Hugo Blanco.

La pregunta entonces es la siguiente. ¿Por qué un filme como *Kukuli*, filmado en 1960 sobre la supuesta realidad del mundo campesino de su tiempo, obvia elementos tan presentes como el trabajo sindical o los movimientos políticos campesinos? Si tomamos en cuenta que sus realizadores tenían cercanía con el socialismo más que con cualquier otra postura política, esta pregunta cobra más peso aun. La respuesta que propongo es que la realidad representada en *Kukuli* no censura la realidad del mundo andino, sino que representa una de las realidades existentes, sin negar las demás, simplemente las subordina. *Kukuli* es heredera de una tradición cultural con prioridades diferentes a un movimiento campesino politizado que poco valoraba el pasado histórico, heredero de los incas, del poblador cuzqueño. En ese sentido, el filme y sus realizadores no llegan a autocensurarse, sino nos muestran la

complejidad del mundo andino de la época, mundo que a su vez podía estar incubando un movimiento campesino de gran escala como el del valle de La Convención en 1962, y luchar contra sus demonios tradicionales, el *ukuku* que roba mujeres para asesinarlas.

Las imágenes de *Kukuli*, sin embargo, cada vez serán menos frecuentes en el cine andino. Etiquetada como la primera película indigenista, no significaría el inicio de un género o una corriente cinematográfica, más bien se impone como el fin de una época, de un modo de hacer política y de una visión del mundo andino que estaba cambiado a pasos agigantados. Es un testimonio sin duda, pero su imaginario del mundo andino ya no estaría sustentado en las mentalidades vigentes de los pobladores campesinos de la década de 1960 y siguientes. Necesidades más concretas, como la expropiación de tierras y luego la Reforma Agraria, cambiarían por completo el imaginario andino, al menos a través del cine.

### ***KUNTUR WACHANA***

Director y guionista: Federico García Hurtado.

Lugar y fecha de estreno: Lima, 22 de diciembre de 1977.

El periodista cuzqueño Federico García ya había filmado algunos cortometrajes antes de embarcarse en la realización de *Kuntur Wachana*, cuya traducción al castellano es “donde nacen los cóndores”. El filme nace de la iniciativa de la Cooperativa Huarán, formada por campesinos en el momento de la Reforma Agraria de 1969, y que lleva como nombre a uno de sus principales miembros, asesinado pocos años atrás, José Zúñiga Letona. La intención de los campesinos era la de contar su historia, la de la formación de su cooperativa, más no la de su herencia cultural. El guión fue elaborado a partir de testimonios orales de los campesinos, y en él se relatan las supuestas luchas campesinas de la región del Cuzco.<sup>21</sup>

El filme está ligado de manera directa a la primera fase del gobierno militar (1968-1975), y en él se ven una serie de mensajes ideológicos y políticos mucho más claros que en cualquier otro filme andino hasta la época. *Kuntur Wachana* es un filme de propaganda política, uno de los pocos que se han producido en el Perú. Su filmación se inició en 1975, cuando nada hacía presagiar el viraje posterior correspondiente a la segunda fase del gobierno militar (1975-1980). Es por ello que en el momento de su estreno, 1977, se le intentó censurar por considerársele contrario a los nuevos objetivos del gobierno, que buscaba reducir la intensidad de las reformas ante la crisis económica y el desgaste de los militares en el poder.

El carácter testimonial del filme está reforzado con la aparición de los campesinos de Huarán, es decir los descendientes de quienes realizaron las luchas campesinas desde 1958 (fecha en la que se ambienta el inicio del filme), lo cual le da un valor agregado al filme y establece la primera semejanza con *Kukuli*, donde el carácter realista también llevó a los realizadores a utilizar a pobladores de Paucartambo para las escenas de la fiesta y de la comunidad. Sin embargo, la semejanza en ese sentido entre esos dos grupos de pobladores andinos acaba allí. A continuación analizaremos una escena de *Kuntur Wachana*.

La escena se ubica a la mitad del filme. Los pobladores de dos comunidades vecinas se enfrentan cuando una de ellas, la que es organizada políticamente por mestizos, decide hacer una toma de tierras. La otra comunidad, que ha recibido esas mismas tierras por parte del hacendado en un intento por agudizar los conflictos comunales, sale a defenderlas. El enfrentamiento es inminente.

Lo primero que llama la atención de esta escena, sobre todo si la comparamos con la de *Kukuli*, es en el imaginario del poblador andino. La primera semejanza es que acá también se ha priorizado la presencia de la comunidad en conjunto, del trabajo grupal y de la unión comunal como medio último para lograr sus respectivos fines. En este punto específico, el imaginario del poblador andino, a nivel social y político, no ha cambiado entre *Kukuli* y *Kuntur Wachana*. Pero esta afirmación es incompleta si no resaltamos que el fin de la organización es diferente. El enemigo común, por decirlo de alguna manera, ya no es un demonio andino, sino un hacendado de carne y hueso, lo cual sí nos representa un cambio en las mentalidades, pero en la de los realizadores más que en las del propio poblador andino.

Un elemento que no se ve en la escena proyectada pero que está presente en el título y en varias otras escenas del filme –y que vale la pena resaltar– es la presencia de la cultura tradicional andina bajo la forma de la representación del cóndor como reencarnación de la fuerza de los líderes fallecidos durante las luchas campesinas. Este punto lo menciono pues sería injusto decir que *Kuntur Wachana*, en su intento por politizar al poblador campesino, lo despoja totalmente de su tradición andina. El cóndor en el filme tiene una fuerte carga simbólica, pero aparece subordinado a la lucha campesina, aparece como un referente mas no como un paradigma, y su ausencia en el momento del clímax del filme es total, a diferencia de *Kukuli*.

Otro elemento que se nos escapa en esta escena es el papel de la Iglesia. En *Kukuli* hemos visto al sacerdote a la cabeza de la comunidad, bendiciéndola y contribuyendo en el exorcismo de la escena final. Si bien el sacerdote es derrotado,

pues no es él el que vence al *ukuku* y sí la comunidad, su presencia es trascendental. En cambio, el sacerdote de *Kuntur Wachana* es aliado del hacendado, forma parte de su círculo de poder y de su condición racial, y defiende el *statu quo* manipulando la mente de los campesinos durante la liturgia. Es una de las presencias más negativas de un miembro de la Iglesia en el cine peruano, que sin duda hubiera sido objeto de censura en tiempos anteriores. Este imaginario acerca de la Iglesia ejemplifica bien un cambio de mentalidades tanto en la sociedad andina como en los círculos de poder del Estado.

Regresemos en la escena a las imágenes de los campesinos. Son totalmente diferentes, en su vestimenta, en su aspecto físico, en sus discursos (para empezar, cuentan con voz) a los de *Kukuli*. Son campesinos pobres, es la primera impresión. La segunda es que tienen una desarrollada cultura política transmitida por líderes mestizos foráneos que manejan las dos lenguas. Estos líderes representan a jóvenes miembros de partidos políticos cuyo único interés es el de educar políticamente a los campesinos ante la situación inminente de toma de tierras y reforma agraria. Sus enseñanzas son directas y simples, y son acatadas sin titubeos y sin mayores problemas por los campesinos, quienes pasan a heredar más que a aprender, una cultura política foránea.

Este fenómeno no es casual en el filme. El filme claramente intenta mostrar cómo existió tanto una organización primigenia de los propios campesinos pero que fracasó ante la fuerza del hacendado y de sus aliados (el sacerdote, el militar y el juez). La madurez política la consiguen con los líderes mestizos que no crean un movimiento, simplemente le dan forma. Finalmente, el complicado y accidentado proceso de tomas de tierras en la zona del Cusco fue, según el filme, un proceso interno, el cual el gobierno militar se limitó a refrendar con la Ley de Reforma Agraria en 1969. La legitimación de la reforma y de toda la “revolución militar” cae por su propio peso y tiene, según *Kuntur Wachana*, un referente real.

Sin embargo, como se ha visto en las escenas proyectadas, el argumento es muy simple, la resolución de conflictos es sumaria y la ausencia de otros conflictos es flagrante. Esta falta no es gratuita, pues ya hemos mencionado que se trata de un filme de propaganda que representa los ideales de la primera fase de la revolución. Pero esta autocensura también nos da algunos datos importantes. El primero es la ausencia de los aparatos del Estado en el proceso de toma de tierras y su posterior adjudicación. Rénique menciona que las antiguas federaciones campesinas cusqueñas se enfrentaron a los aparatos estatales, específicamente el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS) y el Ministerio de Agricultura, con la finalidad de profundizar la reforma.<sup>22</sup> Los problemas de corrupción aparecidos en

los años siguientes eran bien conocidos para la fecha de filmación de *Kuntur Wachana* (1975), más aun en su estreno. En ese sentido sí existe una autocensura en este filme, por más que presente una realidad más directa con respecto a los movimientos sociales de su época, que *Kukuli*. Este hecho no es extraño en los filmes de propaganda política.

Finalmente, *Kuntur Wachana*, aparecida tardíamente dentro del periodo al cual representa, tal cual *Kukuli*, también representa la liquidación de dicho proceso. El mundo andino, en rápida y constante transformación ya no solo por los movimientos campesinos originarios sino por las políticas y contra-políticas estatales de la década de 1970, ya no está representado en *Kuntur Wachana* para 1977. Los ideales de paz y unión entre campesinos andinos, moraleja del filme, se verá contrapuesta de manera violenta y brutal tan solo tres años después, en 1980, con el inicio del conflicto armado interno. El mundo andino estará, en los años siguientes, más lejos que nunca de esos ideales.

## CONCLUSIONES

El cine andino no fue predominante o siquiera numeroso entre 1960 y 1980. Sólo cuatro filmes que podemos definir como “andinos” se estrenaron entre esas fechas. Pero su escasez no resta importancia a su valor como documento histórico. Los temas tratados en los pocos filmes que se pueden ver bastan para encontrar rupturas y continuidades de procesos históricos que difícilmente se verían en otro documento escrito o visual.

## Notas

- 1 Este artículo es una versión preliminar y tentativa de una investigación más extensa sobre historia política regional surandina, que incluye otros registros visuales como la fotografía y los circuitos de distribución cinematográfica. El objetivo es introducir fuentes no tradicionales en el estudio del cambio y desarrollo de los imaginarios políticos producidos en el Cusco en la segunda mitad del siglo XX.
- 2 Dirigida por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva. Estrenada en 1961.
- 3 Dirigida por Federico García. Estrenada en 1977.
- 4 Bedoya, Ricardo. Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas. Lima: Universidad de Lima, 1997. p. 160-226.

## LA IMAGEN DISTORSIONADA. REALIDAD Y ESTEREOTIPO ...

- 5 *Poole, Deborah.* Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes. *Lima: SUR, 2000. p. 15.*
- 6 *Ibid. p. 15.*
- 7 *Sorlin, Pierre.* Sociología del cine. *México: FCE, 1985. p. 15-16.*
- 8 *Ferro, Marc.* Historia Contemporánea y cine. *Barcelona: Ariel, 1995. p. 39.*
- 9 *Valdez Morgan, Jorge.* Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política. *Tesis de Licenciatura en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. p. V.*
- 10 *Poole, Deborah.* Op cit. p. 15.
- 11 *Bedoya, Ricardo.* Op cit. p. 162.
- 12 *Tamayo Herrera, José.* Historia del indigenismo cuzqueño. Siglos XVI-XX. *Lima: INC, 1980, pág. 326-327.* También revisar lo libros de *Ricardo Bedoya, 100 años de cine en el Perú: una historia crítica. Lima: Universidad de Lima, 1995.* Por último, *José Carlos Huayhuaca reflexiona sobre dicho movimiento en: El enigma de la pantalla. Ensayos sobre cine. Lima: Universidad de Lima, 1989. Los mismos realizadores del filme lo ubican dentro del indigenismo cultural, ver: Giancarlo Carbone, El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios. Lima: Universidad de Lima, 1993.*
- 13 *Carbone, Giancarlo (ed.).* El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios. *Lima: Universidad de Lima, 1993, pág. 120.*
- 14 *Ibid. pág. 94.*
- 15 *Bedoya, Ricardo.* 100 años de cine en el Perú: una historia crítica. *Lima: Universidad de Lima, 1995, pág. 151.*
- 16 *Carbone, Giancarlo (ed.).* Op cit. pág. 94-95.
- 17 *Bedoya, Ricardo.* Op cit. pág. 144.
- 18 *Carbone, Giancarlo (ed.).* Op cit. pág. 124.
- 19 *Esta ponencia tuvo como parte fundamental de la misma la proyección de fragmentos de los dos filmes analizados. Recomendamos a los lectores a que vean ambos filmes, disponibles en el Centro de Documentación de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima. Agradezco de manera especial a Giancarlo Carbone y Ana Shimabukuro por brindarme acceso al CEDOC y proporcionarme el material fílmico para esta ponencia.*
- 20 *Rénique, José Luis.* Los sueños de la sierra. Cusco en el siglo XX. *Lima: CEPES, 1991. p. 197-203*
- 21 *Bedoya, Ricardo.* Un cine reencontrado. p. 221.
- 22 *Rénique, José Luis.* Op cit. p. 248.