



Capítulo 53



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

El indio arguediano en la adaptación cinematográfica de *Yawar Fiesta*

MALENA MARTÍNEZ CABRERA



Uno de los desafíos directrices de José María Arguedas era replantear la imagen del indio establecida en la literatura peruana, aquella que lo presentaba como un indio corrupto, salvaje y malo, o como ignorante, pasivo y culpable del atraso del país, y expresar su convicción de que «el poder del Perú [...] sobre todo estaba en el campo y en las comunidades [...]» (Arguedas, 2004 [1965], pp. 523-524).

Arguedas logró mostrar en la literatura a un indio peruano desde dentro y en su complejidad, sin banalizarlo ni instrumentalizarlo. ¿Pero cuán sólido o frágil es un constructo literario? ¿Cuán irreversible es este avance arguediano para el imaginario artístico? ¿Basta con tomar su obra y adaptarla para continuar en su camino? El análisis de la adaptación cinematográfica de *Yawar Fiesta* hecha por Luis Figueroa Yábar (1982) ayuda a entender que no es la mera mención del indio lo que contribuye a su reivindicación, sino el conjunto de recursos literarios o artísticos que se usa para (re)construir su imagen.

En primer término, me parece necesario aclarar que el mismo Luis Figueroa no comparte el calificativo de indigenista que se le

ha atribuido a su obra. Y creo que tiene razón. En su *Yawar Fiesta* veremos claramente que, aunque presenta al pueblo indígena en la pantalla (en un país que no pondera su representación en los medios), no cuenta la historia privilegiando la perspectiva del indio. Figueroa (2004) se denomina a sí mismo «cineasta andino», con lo que se refiere a formar parte de una sociedad y cultura mestizas que sabe aceptar y asimilar tanto su parte hispana como su fuerte influencia indígena.

Yawar Fiesta, la obra de Arguedas que eligió para llevar al cine, da cuenta justamente del conflicto que produce en los señores de la sociedad andina tal identificación. En el pueblo de Puquio siempre se ha celebrado la corrida de toros a la manera india, como una real fiesta de sangre, en la que esta suele ser humana: la indígena. Pero cuando llega una circular del gobierno prohibiéndola para proponer una corrida «civilizada», se desencadena en los señores una renegociación de pertenencias culturales que hace que los mismos tengan que aceptar la circular para no ser identificados con la indiana/barbarie. Figueroa condena y ridiculiza, incluso de manera moralizante, la hipocresía de los señores que no aceptan su hibridación cultural ni su gusto por la corrida tradicional y que solo miran hacia Lima. Al rediseñar a estos personajes para la puesta en escena cinematográfica reduce al mínimo sus ambivalencias, así como los conflictos internos que les produce la circular, y los divide simplemente entre los que la apoyan y los que no.

Esta delimitación de los personajes en tanto entidades psicológicas, hecha para clarificar sus funciones en el juego de antagonías del drama, es una característica que atravesará toda la adaptación. En general, los actores siguen comportamientos codificados para confirmar las jerarquías y la lógica de los conflictos que se quiere mostrar de la manera más unívoca posible. Tal reducción de la conformación psicológica de los personajes da lugar a los *tipos* (el hacendado prepotente y agresivo, el indígena y humilde maltratado, el héroe, etcétera) que suelen ser previsibles y son muy usados en el cine con objetivos políticos o de denuncia para que el mensaje sea aprehendido con claridad por las masas a las que se quiere llegar.

¿Y qué lugar le ha tocado entonces al personaje del pueblo indígena en esta adaptación? Analizaremos dos niveles: el guión, primer resultado del trabajo de selección de la información procedente de la novela; y la puesta en escena, etapa que incluye el trabajo con los actores y que puede añadir significados o modificar lo definido en el guión.

1. El guión

A nivel de guión, la diferencia más saltante con respecto a la obra literaria es la supresión de la información referida al mundo indígena. Observamos una comprensión general del número de personajes y por consiguiente de la magnitud de los hechos épicos, así como una eliminación de estratos sociales intermedios y variaciones en la caracterización del pueblo quechua.

Perspectiva del narrador

La focalización en ambas obras, literaria y fílmica, es omnisciente. Sin embargo, si antes se narraba mucho más desde la perspectiva de los indígenas y cholos, en el film esa mirada interior ha disminuido drásticamente. Por ejemplo, ya desde la primera página, Arguedas describía explícitamente algo que solo los serranos podían hacer debido a su particular geografía: ver a su pueblo desde lejos. Destacaba el amor especial de los indios a su ganado y a los toros y daba a conocer el sentimiento que desencadenaba en ellos la observación del entorno natural frente a la impermeabilidad de los *mistis* con su limitada visión materialista.

En la película los hechos que se cuentan están más referidos a los *mistis* o a don Pancho. Si se observa alguna escena desde un punto de vista subjetivo este es el del subprefecto, a quien todos los señores tratan de agradar. Don Pancho, que en el film es un mestizo importante, ha adquirido un nivel muy protagónico con respecto al que tiene en la novela. Ha quedado como el único simpatizante de los indios y consecuente abanderado de la corrida. Se ha convertido en el héroe, sustituyendo en este rol a la comunidad.

Supresión de información

Mientras José María Arguedas había considerado imprescindible usar cinco de once capítulos para ofrecernos el trasfondo histórico y socioeconómico del pueblo, descifrar la topografía de Puquio, describir la vida de las comunidades, explayarse pormenorizadamente en los lugares, grupos o dinámicas que debían llevar a un entendimiento más profundo de los personajes y su entorno, en la película accedemos directamente a la anécdota o trama de la novela.

Arguedas relataba detalladamente lo siguiente:

- El origen de la distribución espacial y social del pueblo de Puquio (capítulo I). Así clarificaba la relación sociológica y psicológica entre los habitantes (*mistis*, *chalos*, indios). Descrito exhaustivamente el pueblo de Puquio, se constituía en la novela en un espacio dramático bien definido. En la película pierde protagonismo; es solo un trasfondo geográfico y estético.
- Se informaba sobre los antecedentes históricos y económicos de Puquio, sobre las relaciones comerciales de los señores con Lima, cuya mayor demanda de carne de res había motivado los despojos y la apropiación del ganado en Puquio, tras lo cual se habían iniciado las primeras corrientes migratorias de las víctimas hacia la costa (capítulo II).
- Se relataba la construcción de la carretera hacia Nazca (y, por consiguiente, hacia Lima) por los indios de Puquio, hecho iniciado por ímpetu propio, nacido de su rivalidad con otros pueblos; se narra la organización, el entusiasta trabajo en conjunto seguido de sus celebraciones, las cuales desaparecen cuando tienen que trabajar obligados o por sueldo.
- Se ilustraba el proceso de migración de miles de lucaninos a la capital a través de la nueva carretera. Y la evolución del Centro Unión Lucanas de inmigrantes provincianos, club deportivo donde los paisanos se reunían y reflexionaban sobre el abuso de los hacendados contra los indios (capítulo VII).
- Se describían las peculiaridades de los cuatro *ayllus* de Puquio de acuerdo a sus especialidades; unos eran maestros artesanos, los otros danzantes, los otros capeadores, etcétera. Se tenía la impresión de acceder a un *ayllu* en acción en la normalidad de su propio mundo, es decir, no en su relación de subordinación hacia los *mistis*, las autoridades, los gamonales o la iglesia (capítulo IV).
- Se describía la música y el poder perturbador del sonido de los cornos no solo sobre indios, sino sobre todos los vecinos de Puquio (capítulo III). Con esta descripción Arguedas expresaba la fuerte asimilación del componente indígena en la conformación psicológica de todos los habitantes.

La primera depuración consistió entonces en la eliminación de esa instancia transculturadora explicativa siempre presente en la obra arguediana, encargada de hacer conocer al lector occidental y urbano algunos presupuestos básicos para entender el mundo andino, en especial el indígena.

Supresión de personajes

- Seguramente por razones de economía en la producción cinematográfica se eliminó a muchos personajes indios. Tampoco hay ya cuatro comunidades en el film, sino solo dos. Pero la carencia esencial es que no se destaca que eran *ayllus* rivales y que quien pide el toro Misitu a don Julián para la corrida es el *ayllu* K'ayau, mientras que los Koñani lo quieren pero para protegerlo. La mención a K'ayau o Koñani es tan aislada y su diferenciación visual tan débil que simplemente no se percibe. Es decir, se homogeniza al máximo el personaje del indio.
- En la película el *ayllu* de los Koñani es casi siempre representado por el personaje de Kokchi, especie de brujo, que comporta la única individualización del grupo indígena. Pero este personaje está despojado de su grupo y parece actuar siempre por voluntad y cuenta propia, como cuando lleva solo la ofrenda al cerro, acto que en la novela era colectivo y que tenía su contraparte en la ofrenda del *ayllu* rival. En la novela incluso se explicaba que el brujo del *ayllu* rival hubiera querido ir solo por el Misitu, pero que sus *varayoks* no aceptaron porque debía ser una empresa colectiva.
- En la novela también se presentaba a los corneteros rivales y a sus respectivos *ayllus* y se daba nombres propios al arpista (Nicanor Rojas), al violinista (Jacinto Pedraza), a los danzantes (Taita «Untu» y Tankayllu), al capeador («Honrao» Rojas) y a otros (capítulo III). La película jamás se detiene en ninguna caracterización de estos personajes de fondo.
- Por otro lado, mientras Arguedas había abandonado a nivel social la dicotomía *mistis*-indios presente en su primer relato, «Agua», y había pasado a retratar una capital de provincia para revelar la sociedad andina en todos sus estratos y ganar complejidad, Luis Figueroa reconoce explícitamente que le interesaba subrayar la dicotomía y el choque de culturas¹ y simplifica a todos los personajes en aras de clarificar el conflicto.

¹ «Creo que la versión cinematográfica de *Yawar Fiesta* ha podido recoger e interpretar la esencia de esa dualidad que Arguedas presenta en su novela. En la película hemos subrayado el choque de dos culturas que se expresa en la novela y ese aspecto trágico de la fusión de esas dos culturas se ha alegorizado a través del símbolo de la corrida del toro y el cóndor» (Figueroa, 1985).

- El conflicto y las contradicciones entre señores, indios, iglesia y gobierno central quedan plasmados sin duda. Sin embargo, el rediseño de los personajes y otros cambios han terminado reduciendo las polisemias del texto literario al buscar controlar y delimitar el sentido de cada acto.
- Se anula el estrato intermedio de los mestizos y de otros personajes marginales que daban cuenta de una expandida movilización social y a cuya subjetividad grupal a veces se tenía acceso en la novela: se les veía expectando hechos como el arresto de don Pancho (capítulo V), reunidos en la plaza o en el jirón Bolívar, siempre desde lejos por miedo a la autoridad. O se tenía noticia de su alegría íntima tras el enfrentamiento de Escobar al poderoso don Julián (capítulo X).
- En la película, la relación cultural y amistosa entre comuneros y estudiantes se debilita fuertemente. En la novela estos personajes provenían del pueblo indígena. Se identificaban como antiguos miembros de los *ayllus* y eran reconocidos. En el film tal familiaridad ya no se deja notar; más bien se marcan las distancias. No se explicita ya su bilingüismo íntimo ni su doble extracción cultural ni su relación con la asociación de inmigrantes, sino que se presenta a los jóvenes como estudiantes de izquierda que no comparten en absoluto el pensamiento mítico del pueblo. Figueroa (1985) explica que con este deslinde quería reflejar el cambio en el partido comunista con Eudocio Ravínez a la cabeza, quien consideraba estos rituales y las manifestaciones mitológicas propias de la cultura andina como una suerte de herejía. Queda claro que en el film estos personajes son representados en base a su rol político en la historia, sin atender a su extracción sociocultural.
- El papel del transculturador era el de un intérprete entre dos culturas y, como sabemos, parte de esta tarea fue encontrar un lenguaje y estilo apropiados que retrataran en castellano el mundo íntimo que Arguedas había conocido y experimentado en lengua quechua. En la película se emplea directamente esta lengua cuando el personaje lo amerita (lo que fue además un acto reivindicativo, pues aunque lo hablaban casi cuatro millones de peruanos era idioma oficial solo en el papel). Pero más allá de su uso en los diálogos, la lucha expresiva lingüística del autor ha desaparecido de plano. Figueroa no cuenta sobre un mundo que haya experimentado desde la perspectiva del indio, sino que lo hace desde la perspectiva del mestizo. Tampoco es su intención crear un lenguaje que se convierta en un puente entre dos culturas, sino que quiere más bien mostrar sus oposiciones.

Consecuencia

Las supresiones enumeradas, así como otras posteriores, afectan la caracterización misma del pueblo quechua, del «alma de la comunidad» que Arguedas había intentado exhibir.

En la novela el indio es un personaje colectivo que se afirma a través de su pertenencia al *ayllu* y a su rivalidad con otros. El juego preciso entre individuaciones y colectividad producía una vitalidad y concreción necesarias para caracterizar al grupo. En la película al indio se le presenta en comunidad pero no hay individuaciones, con la consecuencia de que se despersonaliza y desdibuja al grupo. Se ofrece una visión exterior del mismo, porque no se cuenta nada desde su perspectiva, ni oral ni visualmente. Los indios no proyectan su individualidad en la comunidad como en la novela, sino que se disuelven en el anonimato².

La representación del poder del pueblo quechua

Con respecto a la capacidad épica del personaje indígena, recordemos que con *Yawar Fiesta* Arguedas se había propuesto, aunque a partir de un acto simbólico como la caza del mítico toro, «revelar la capacidad heroica del pueblo quechua», pues tenía convicción de que «el poder del Perú sobre todo estaba en el campo y estaba en las comunidades [...]» (2004 [1965], pp. 523-524).

Claramente por motivo de los limitados recursos de producción, la empresa numerosa de la caza del mítico toro no se pudo reproducir en su magnitud, fuerza e intensidad. No obstante, se ha logrado mantener el aura épica de la hazaña. Lo que el film lamentablemente ha invisibilizado es la clara mención que hacía Arguedas de las acciones épicas indias complementarias, más concretas: su lucha por el agua y su reacción ante el robo de ganado, la construcción de la carretera que lleva hacia Lima (mencionada solo dos veces por los señores de manera fugaz e ilustrada con una foto del camino) y la descripción de las corrientes migratorias de los puquianos hacia la ciudad donde logran surgir y conformar su Centro Unión Lucanas. Así, no ha podido evitar presentarlos solo en su limitado rol de víctimas.

² Esto se expresa también a nivel visual en la elección de los planos. Los personajes quechuas son vistos y oídos por lo general en grupo, en planos de conjunto o planos generales; en cambio, a otros personajes se les da voz y planos individuales para expresarse.

Lo que ha quedado entonces es la acción autónoma de los indios en el plano simbólico, ritual (con el consiguiente riesgo de haber incluso reforzado posibles prejuicios del espectador de que aquel vive en un mundo primitivo mágico y es capaz de dar la vida por ritos salvajes e inexplicables). El indio pierde, por lo tanto, protagonismo como ente capaz de acciones autónomas y efectivas para insertarse en el mundo que lo rodea, en la «modernidad».

En efecto, si enumeramos sus apariciones en el film, los indios parecen no vivir más que en su mundo ritual de preparativos para la corrida. Los vemos exclusivamente durante las siguientes acciones: oyendo el relato del origen del Misitu, pidiendo el toro a don Julián, ofrendando para proteger o para cazar al toro, esperando los resultados de la reunión sobre la corrida, hablando con el cura sobre la placita a construir, cazando al toro, trasladándolo al pueblo y arribando en filas desde los cerros para la corrida.

Castells-Talens (2003), estudioso de medios de comunicación civiles indígenas, advierte que querer dar presencia a elementos subvalorados o reprimidos por la cultura oficial, pero sin romper con los estereotipos que se esperan de ellos, sin mostrarlos o entenderlos como seres normales, conlleva el riesgo de que la denuncia a su favor los oculte.

No estamos seguros de que Luis Figueroa otorgue una visión libre de estereotipos ni que el indio sea revelado como un ser «normal», de vida y costumbres «normales». La visión que se recibe es la del indio como un ser extraño. No obstante, Luis Figueroa emplazaba ante el espectador la imagen del elemento reprimido en la nacionalidad y favorecía así la conciencia sobre la existencia de un ser con una concepción peculiar del mundo que nadie conocía (pero sobre el que todos querían decidir).

2. La puesta en escena

El solo hecho de incluir al pueblo quechua en la película contribuye a hacerlo visible en el medio cinematográfico, pero a la vez contribuye a modelar la imagen que se consagrará de él en el imaginario artístico audiovisual. En este caso, los *ayllus* de la década de los treinta están representados por *ayllus* de los ochenta, pero paradójicamente el mismo grupo indígena quechua sale perdiendo con la introducción de intérpretes «auténticos» no profesionales. No es atinado dejar la responsabilidad de la representación al elemento documental, puesto que la ficción debe asumir

por sí misma la reconstrucción de las características, los valores y la idiosincrasia del pueblo que pretende mostrar. En la película *Yawar Fiesta* parece asumirse que la identidad de la vida real garantiza la conformación del personaje, pero más bien se generará una contradicción entre lo que la película quiere mostrar y lo que termina documentando: la rigidez y falta de confianza del pueblo quechua en medio del aparato de filmación.

- A menudo se presenta a los indígenas muy pasivamente, sin emociones, sin palabras, sin reacciones, estáticos, como si estuvieran allí solo para cumplir o «marcar» su presencia, como simple utilería simbólica. Esa pasividad o impavidez se aprecia cuando están oyendo el relato del nacimiento del toro o cuando se enteran de que don Julián les ha regalado al Misitu, cuando el subprefecto les ordena advertir al resto de no entrar al coso, cuando oyen su propia música cantada por don Pancho e incluso al oír un alegato en su defensa.
- Dentro de sus casas no se entienden las relaciones o parentescos que los unen, ni se sabe si sus reuniones son formales o espontáneas.
- Su rigidez es también facial. Sus rostros son ajenos e inexpresivos, salvo en ocasiones, como si su estado natural fuera la seriedad. Si hay una toma de un indio que sonrío se trata de mujeres (dos jovencitas en la tienda, dos mujeres en la corrida) o de niños (unas niñas en la misa, un niño en la corrida). Las risas que se oyen durante el alegato de don Pancho en su tienda son todas voces en *off* añadidas con posterioridad. Su parquedad no está presentada como rasgo de personalidad —tiene larguísima data el motivo de «el indio estoico y parco»—, sino que salta como carencia expresiva. No conocemos sus pensamientos. Murmuran en masa o callan y mastican su coca. El único objetivo que parece moverlos es la corrida. Hay una variada galería de rostros indios, pero todos anónimos.

Representación alegórica

En la película existe sin embargo otro nivel de representación del hombre quechua, con un valor más alegórico. Junto al registro realista, duro, extremadamente lineal y unívoco a veces, el segundo es alegórico, simbólico, estilizado, casi idealizante, pleno de connotaciones. Así tenemos al incansable y ubicuo danzante, al indio ofrendante frente a los picos nevados, al cornista en la cima de la montaña, al grupo de gente bajando en fila por los delgados caminos del cerro.

Estéticamente, la grandeza de la naturaleza es colocada del lado de los indios, cohesionándolos con ella: montañas, picos nevados, lagos, cielos con nubes enormes. Es una forma plástica de enaltecer al indio, presentarlo unido a las fuerzas naturales y telúricas específicas de los Andes, porque, como analiza Deborah Poole (2000) al estudiar los productos visuales de los indigenistas, es lo que muestra su oposición a la costa, de cuyas tendencias ideológicas se distancian.

Figuroa, quien gozaba de una fuerte formación plástica, intenta compensar o reemplazar los elementos omitidos de la novela original y las carencias expresivas de la puesta en escena actoral con la idealización visual y pictórica.

Ciertamente, su búsqueda de equivalencias o sustituciones de los contenidos del libro a través de elementos plásticos y cinematográficos (donde no depende ni se ciñe a la palabra como en el resto de la adaptación) tiene resultados mucho más expresivos, sugerentes y significativos. Por ejemplo, las superposiciones en la introducción y en el epílogo, y el episodio en que reconstruye los despojos.

Podemos concluir diciendo que en la versión cinematográfica de *Yawar Fiesta* al indio peruano de los Andes se le ofrece una ventana para ser visto, pero no una tribuna para que se exprese por sí mismo. Como vimos, los mensajes reivindicativos que oímos, el reclamo al respeto de su dignidad cultural y humana, no provienen de ellos mismos sino de don Pancho y de los estudiantes izquierdistas, y han sido pensados y formulados en castellano. Pero, además, vimos que el indio mismo no puede presentarse a pesar de representarse a sí mismo, de ser un signo referido a sí mismo. Al final, el espectador no logra acceder a su mundo.

Balmes Lozano (1989) recuerda que los directores que tratan sobre el indio, como Federico García, Manuel Chambi y Luis Figuroa, tienen dos visiones culturales distintas y contradictorias —sin que ello sea ningún defecto—, y aconseja que el análisis no se detenga en los planos o ángulos, sino en un grado más profundo de expresividad para poder captar cómo la heterogeneidad de la identidad del director se revela muchas veces en la misma constitución de la obra. Es eso lo que hemos querido hacer aquí.

Conclusión

Opino que el interés central de Luis Figuroa ha sido mostrar «lo indígena» en tanto elemento fundamental de la identidad mestiza andina y, a su vez, denunciar la hipocresía de los señores dentro y fuera del film al no aceptar su hibridación

cultural. Es decir, no ha buscado expresar una visión interna del indio porque buscaba su valor simbólico para reflexionar sobre esa identidad.

Relación con el lector

Figueroa ha querido «demostrar» y «denunciar» a través de su largometraje, para lo cual se ha valido en general del recurso de la simplificación. Para Arguedas no se trataba de acusar y denunciar a secas, pues pretendía «influir» positivamente en el lector, mostrando la realidad desconocida, la dignidad del pueblo indio con ejemplos y descripciones concretas. Incluso su relación con su receptor era de otra naturaleza, pues demandaba un lector activo a quien la información paradójica le exigía razonar, observar, sopesar hasta el final de la lectura para sacar sus propias conclusiones (por ejemplo, sobre quiénes estaban realmente a favor del indio y qué entendía cada cual por protegerlo).

Jorge Sanjinés (1988), padre del cine indigenista latinoamericano, exige la misma interactividad a las obras cinematográficas. En su artículo «Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario» afirma que la comunicación en el arte revolucionario debe perseguir el desarrollo de la reflexión en vez de aplacar el pensamiento y someter las voluntades como lo hacen los medios de comunicación del imperialismo. El mensaje de denuncia debería, pues, buscar una forma expresiva que lo refleje coherentemente, que contenga en sí claramente lo que predica.

Sin menoscabar la belleza plástica, fotográfica y la riqueza escenográfica de la película, podemos decir que la incompatibilidad forma-contenido ha sido un punto débil de la adaptación.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1993 [1941]). *Yawar Fiesta*. Lima: Horizonte.
- Castells i Talens, Antoni (2003). Cine indígena y resistencia cultural. *Revista Latinoamericana de comunicación CHASQUI*, 84, 50-57.
- Lozano, Balmes (comp.) (1989). *El cine peruano visto por críticos y realizadores*. Lima: Cinemateca de Lima.
- Pinilla, Carmen María (comp.) (2004). *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Poole, Deborah (2000). Los nuevos indios. En *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino* (pp. 207-242). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

Sanjinés, Jorge (1988). Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario: 1978. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (I, pp. 117-120). México D. F. : Dirección General de Publicaciones y Medios ; Secretaría de Educación Pública; Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana.

Figueroa, Luis (1984). «Defensa cultural con el cine. Ginebra». *Noticiero Latinoamericano*. Ginebra, 21 de noviembre de 1984. [Entrevista].

Figueroa, Luis (2004). «Fundamentos para un cine inter-andino». Manuscrito inédito.