

# IMAGINARIOS COLONIALES EN EL FILME *KUKULI* (1961) UNA LECTURA DEL PARATEXTO<sup>1</sup>

**Jorge TERÁN MORVELI**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

jteranm@unmsm.edu.pe

## RESUMEN

La Escuela de Cusco, articulada alrededor del afamado Cine Club Cusco (fundado en 1955), ha sido reconocida por, desde una voluntad reivindicativa, haber incorporado al cine nacional el mundo andino; mundo, al momento del estreno del filme, desconocido para la práctica cinematográfica. *Kukuli* (1961), primer largometraje hablado en quechua, dirigido por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva, se ha convertido en un hito fundacional en la cinematografía andina. No obstante, las contradicciones en este film afloran, pues si bien ofrece una valiosa aproximación, a través del discurso audiovisual, al mundo andino y a su habitante quechua, canaliza, al fin y al cabo, una mirada solidaria que actualiza imaginarios coloniales. Nuestra investigación demostrará la pervivencia de esta mirada a partir del estudio del paratexto en la película en mención. Para ello partimos del aparato teórico afín a los estudios culturales, sumado al análisis textual.

## PALABRAS CLAVE

Cine andino – Cine Club Cusco - Imaginarios – Colonialidad

## COLONIAL IMAGINARY IN THE FILM *KUKULI* (1961) A READING OF THE PARATEXT

## ABSTRACT

The School of Cusco, articulated around the famous Cinema Club Cusco (founded in 1955), has been recognized by, from a will to demand, to have incorporated the Andean world into the national cinema; world, at the time of the release of the film, unknown to film practice. *Kukuli* (1961), the first feature film spoken in Quechua, directed by Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa and César Villanueva, has become a foundational milestone in Andean cinematography. However, the contradictions in this film emerge, because although it offers a valuable approach, through audiovisual discourse, to the Andean world and its Quechua inhabitant, it channels, at the end of the day, a solidary look that updates colonial imaginaries. Our research will demonstrate the survival of this view from the study of the paratext in the film in question. For this we start from the theoretical apparatus related to cultural studies, added to the textual analysis.

1 El presente trabajo es parte del proyecto de investigación CON CON 2016 (código 160303181) titulado "La ideología colonial en el filme *Kukuli* (1961)"; proyecto de que desarrollamos como parte del grupo GDESEYL (Grupo de Estudios sobre Ética y Literatura) con los fondos concursables del Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

## KEYWORDS

Andean Cinema - Cinema Club Cusco - Imaginaries - Coloniality

Recibido: 04/03/2019

Aprobado: 02/05/2019

## INTRODUCCIÓN

El mundo andino, como referente, se ha representado a lo largo de nuestra historia contemporánea a través de diversos formatos. Advertimos, de esta manera, mucho más específicamente, que el formato audiovisual cinematográfico se ha aproximado al mundo andino, al referente andino, desde, prácticamente, su arribo al Perú a finales del siglo XIX. Aproximación que ha transitado, tanto secuencial como simultáneamente, por diversos géneros, desde el mero registro hasta el documental, pasando por el relato de ficción.

En este tránsito histórico, la Escuela de Cusco, cuyos directores se agruparon alrededor del Cine Club Cusco (fundado en 1955), es conocida y reconocida por haber incorporado, desde una intencionalidad explícita de reivindicación, el mundo andino al cine peruano; realidad desconocida para el cine de la época. *Kukuli* (1961), primer largometraje hablado en quechua, dirigido por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva, se ha convertido, en tal sentido, en un hito en la cinematografía andina. En tal sentido, nuestra investigación se interesa por dar cuenta del siguiente problema: ¿Cómo se ha representado el referente andino (los Andes como espacio geográfico y mundo cultural) en *Kukuli*? Consideramos que este film ofrece una imagen del mundo andino y del habitante quechua que, a pesar de formularse desde una mirada que se intenta solidaria, actualiza imaginarios coloniales. Al recurrir a un mundo dicotómico (quechuas / mestizos, civilización / barbarie, devoción / pecado, entre otras oposiciones) esencializa el mundo andino, específicamente el indígena quechua. Estas oposiciones recorren el texto, articulando su dinámica interna a partir de una ideología etnocéntrica, expresada a través de una mirada paternalista y exótica. Acercamiento que se encuentra presente desde el inicio del film, desde, incluso el paratexto, y que se habrá de confirmar, a lo largo del filme, con la diégesis propiamente dicha de *Kukuli*.

En la investigación presente, nos enfocamos en los elementos paratextuales<sup>2</sup>. En tal sentido, dividimos nuestra investigación en tres momentos. En el primero ofrecemos una aproximación a los vínculos entre cine, imaginarios e ideología; en seguida, emprender el análisis del paratexto del filme, siempre en diálogo con una lectura crítica de la ideología presente en los mundos representados. Finalmente, a partir del punto anterior, ofrecemos una serie de reflexiones de salida.

2 El análisis de los elementos textuales del filme es una investigación que estamos emprendiendo. En tal sentido, amerita un estudio más extenso que excede los límites de la presente investigación.

## 1. CINE, IMAGINARIOS Y COLONIALIDAD

La categoría ideología resulta central a nuestra aproximación. Zizek entiende la ideología “en tanto matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación” (2003: 7). Desde esta aproximación, la ideología se puede comprender, también, como una simbolización de lo real.

En concordancia con lo mencionado, el cine actualiza –y propone– imaginarios colectivos, de tal manera que estos pueden rastrearse en diversos filmes.

Gérard Imbert (2010) se aproxima al cine como industria de lo imaginario. Comprende esta relación desde una doble entrada: 1) como imaginación, invención, pero, sobre todo, 2) como cámara que hace eco del imaginario colectivo; a su vez, soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales; así, en el cine, el individuo se proyecta y se identifica como sujeto social, lo que es posible, en tanto, el cine posee una función de reconocimiento; no obstante, sus alcances no se agotan aquí, pues el cine canaliza, también, una serie de obsesiones, deseos, y fobias de los sujetos.

Especifica Imbert que los mass media poseen una doble función: 1) la mimética, que reproduce un determinado estado de cosas, lo cual puede ser sometido a análisis socio antropológico; y 2) la proyectiva o imaginaria, “en las que las representaciones son el *pre-texto* de otro texto, un subtexto que subyace a todas las formaciones imaginarias, un texto flotante, a veces informe, que revela estructuras profundas (de orden semántico y simbólico) al que el cine da *forma* (formaliza estética y narrativamente” (11).

En tal sentido, lo imaginario se puede entender como un subtexto, de carácter ciertamente asistemático, que recorre el texto; subtexto disperso, no clausurado, ni estructurado en discurso unificado, que, no obstante, esta dispersión, constituye una representación de lo social. Este conjunto informe, menciona el autor, son los imaginarios; en tal sentido, lo imaginario resulta lo residual, todo aquello que se ubica al margen, en las fronteras de la racionalidad dominante. Así, lo imaginario tiene un alcance colectivo. Mucho más explícitamente, Imbert afirma sobre los imaginarios colectivos: “son representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social” (13).

La tarea del analista es, entonces, ofrecer una lectura analítica y crítica de los imaginarios colectivos contenidos en el texto. Según lo dicho, el cine es un cine de su tiempo, en el cual se traslucen los imaginarios colectivos<sup>3</sup>.

Según lo dicho, el cine es un vehículo de ideologías. Abordaremos dicha relación desde dos variables: 1) su potencial violencia simbólica, que implica 2) la transmisión de modelos de comportamiento<sup>4</sup> Partimos de esta última.

3 En principio, Imbert se concentra en los imaginarios sociales de la posmodernidad rastreables en las películas contemporáneas; no obstante, su reflexión en torno a la categoría “imaginarios” puede hacerse extensiva a los fenómenos asociados a la modernidad y a los filmes de este periodo, más cercanos a nuestro estudio, cuando menos en lo que se refiere a nuestras dos primeras cintas. Para Imbert, el estado mental y sensible del sujeto posmoderno se asocia a los imaginarios presentes, que en la posmodernidad sustituyen a las ideologías – pensadas como metarelatos–.

4 La ideología también resulta, en el caso del cine, una cuestión asociada a la variable técnica; la misma técnica

Un último ítem a revisar en nuestro marco teórico es la colonialidad. Concepto fundamental que explica los imaginarios que serán objeto de análisis, interpretación y crítica en nuestra investigación. En el caso latinoamericano –y, en general, en el resto del mundo que ha sufrido procesos históricos coloniales–, como señala Quijano (1992, 1998 y 2004) la ideología hegemónica se encuentra directamente relacionada con la colonialidad. En tanto, la colonialidad, en sus diversos estamentos, se encuentra directamente vinculada a la modernidad y a la ideología, para el caso hegemónica, que la naturaliza.

La colonialidad es más un lógica, una forma de estructurar el mundo. Resulta uno de los elementos constitutivos y específicos que instituyen el patrón mundial del poder capitalista. Se funda, a su vez, en una impuesta y supuesta clasificación racial y étnica de la población mundial. Esta tipología es la que articula dicho patrón de poder, operando a diversos niveles, tanto materiales como subjetivos, en la sociedad. En tal sentido, la colonialidad –a diferencia del colonialismo, que se refiere a la ocupación militar y a la anexión jurídica de un territorio y de sus habitantes a manos de una fuerza imperial– remite a “lógica cultural” del colonialismo; dígame, a las herencias coloniales que persisten, se reproducen y multiplican incluso después de finalizado este.

## 2. KUKULI Y LA MIRADA COLONIAL: ANÁLISIS DEL PARATEXTO

Un texto fílmico –en realidad cualquier texto que se entienda como creativo o artístico, sea cual sea la convención en la que se mueva y sea cual fuere su soporte material– se considera no solo en sus aspectos estéticos, sino que posee también alcances de índole ético. En otras palabras, un filme constituye un texto estético y ético<sup>5</sup>. La carga ideológica que posee, en la misma dinámica anteriormente mencionada, puede –y de hecho lo es– objeto de estudio y, por supuesto de crítica, pues actualiza un conjunto de creencias que obedece a los posicionamientos sociales del (los) directores(es), más allá de su consciencia o inconsciencia. En tal sentido, nos concentramos en el aspecto ideológico del filme, a partir del cual se entiende nuestra aproximación a los componentes estéticos en cuanto forman unidad con la imagen que ofrecen. Esta carga ideológica no solo involucra a los elementos textuales del filme, sino a los paratextuales.

Para el caso, consideramos que la película *Kukulí*, lenguaje audiovisual, ofrece una historia, una diégesis enmarcada, normalmente, por los créditos iniciales y finales. Sin embargo, *Kukulí*, además de los créditos respectivos, específicamente tras los de entrada, incluye un texto introductorio que funciona a manera de prólogo<sup>6</sup>.

---

porta, a su vez, una ideología. En esta línea, Comolli (2011) cuestiona la supuesta autonomía de los procesos técnicos. Apelando a M. Pleyney y J. Thibaudeau, afirma que “el aparato cinematográfico es un aparato ideológico, un aparato que difunde la ideología burguesa, aun antes de difundir cualquier otra cosa. [...] A saber, una cámara productora de un código perspectivodirectamente heredado, construido según el modelo de la perspectiva científica del Quattrocento” (144). Valga la aclaración de esta relación, pues esta relación, eventualmente, será tocada en nuestra investigación bajo otras denominaciones.

5 Cuando pensamos en ética, pensamos que toda obra formula una posición, ya sea evidente o implícita, ante la moral y la acción humana.

6 Analizaremos en principio este prólogo, pues funciona, como se verá, como un programa. Si bien la dedicatoria y los créditos iniciales son, sintagmáticamente, anteriores, se comprenden, justamente, a partir de la discusión

Acercarnos a este paratexto, nos permitirá establecer la intención que guía la construcción de la diégesis del filme. En otras palabras, desde estos elementos que escoltan la historia se construye lo que hemos llamado la mirada colonial.

Como punto inicial, ofrecemos un sucinto argumento de *Kukuli*, siguiendo la división que consideramos marca el desarrollo de la película.

2.1 La historia narrada se puede dividir en secuencias específicas. Distinguimos tres. La primera (1) involucra el peregrinaje de Kukuli, pastora indígena quechua, desde su hogar, una solitaria choza en las alturas, hasta el pueblo de Paucartambo (Cusco), donde se celebra la fiesta en honor a la Virgen del Carmen. En el viaje, que es también un viaje ritual de emparejamiento, habrá de conocer a Alako, joven indio, quien la posee a las orillas de un río, uniendo entonces sus recorridos. Antes de llegar a su destino, un chamán local habrá de anunciarles desgracias. La segunda secuencia (2) se enfoca en la fiesta de la Virgen del Carmen (Mamacha Carmen) en Paucartambo. En la celebración se resalta el baile y la música, la celebración y el festejo, en un ambiente devoto pero a la vez festivo. Finalmente (3), en la tercera secuencia, el ukuku -para el caso- (personaje habitual de las festividades y la tradición popular del sur andino) matará a Alako para llevarse a Kululi consigo, desencadenándose los eventos finales del filme. Bajo el mando del cura del pueblo, los indígenas -en principio solos y luego con ayuda de algunos mestizos- habrán de enfrentarse y vencer al ukuku, matándolo; descubriendo, además, que no era humano sino un animal, un oso. Sin embargo, será muy tarde para Kululi, forzada por su captor, muere previamente. Los amantes habrán de reencarnar en dos hermosas llamas que se perderán en la inmensidad del paisaje.

2.2. **Paratexto.** El **prólogo**, que antecede a la diégesis reseñada, ofrece un programa donde se evidencia lo que se pretende con el filme. El paso inicial es apelar a una figura de autoridad. Si existe, para el caso, una intención que se explicita ante los espectadores, el portador de la misma debe ser un sujeto de autoridad y/o pertenecer a una comunidad que la posea. Para el caso, será Efraín Morote Best, célebre folclorista ayacuchano, el encargado de ofrecer el texto y quien hace las veces de sujeto autorizado, quien porta la voz acreditada para dirigirse al espectador y hacerle saber los alcances que el filme pretende, para anunciarle lo que encontrará en él. La autoridad del prólogo se sustenta, sin embargo, no solo en el enunciador (Morote Best) sino en la institución a la cual pertenece, a la cual representa: la voz de la Academia, entendida como el espacio del saber, para el caso la academia cusqueña<sup>7</sup>. Sobre la base de esta autoridad que le otorga la Academia enuncia su discurso, como voz autorizada. Incluimos el texto en su integridad para fines de su comprensión y discusión:

---

del prólogo; en tal sentido, y en tal orden, serán abordados en nuestro análisis.

7 Morote Best (1921-1991) estuvo muy vinculado a la vida intelectual en el Cusco de los años 40 y 50, pues estudió y enseñó -la cátedra de Folklore- en la Universidad Nacional de San Antonio de Abad del Cusco. Volverá a su tierra a finales de la década del 50 cuando se reabra la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Allí continuará su trabajo académico y participará activamente en el gobierno de la universidad ayacuchana hasta su muerte. Si bien para cuando se filma (1960) y estrena (1961) *Kukuli*, Morote Best realizaba sus labores en Ayacucho, como se ha mencionado, su relación con la vida académica cusqueña era cercana y reciente.

Es impresionante el esfuerzo de recoger sin propósito documental pero con fidelidad y amor el mensaje humano de un pueblo milenario para entregarlo a los hombres como el testimonio de una época a otra que se avecina distinta e insoslayable.

Kukuli es la muestra de un primer esfuerzo peruano de esa clase; es una obra en la que se busca armonizar la libertad de la creación artística con la autenticidad del paisaje andino y de las seculares tradiciones del pueblo quechua.

Un sencillo argumento y los motivos del viejo relato popular, del oso raptor de bellas mujeres dan marco a la presentación de tipos y actitudes; de danzas y paisajes; de fiestas y costumbres; de ritos y creencias que dejan en el espíritu la justa y perdurable sensación de haber tenido muy cerca un Perú diferente, hondo y auténtico.

El prólogo se divide en tres párrafos. Como tales, cada uno de ellos desarrolla un tema caro a lo que se desea comunicar al espectador antes, se colige, que visualice el filme. En tal sentido, propone, además, líneas de lectura que habrán de guiar no solo la contemplación y disfrute de la película, sino su valoración.

En el primer párrafo se establece la **intención ética** del filme: testimoniar una realidad; la de un grupo social específico, que se entiende –se hará explícito en los párrafos siguientes- como el quechua. Pueblo “milenario” con un pasado que se evidencia remoto y continuo hasta el presente. Un pueblo milenario resulta entonces en un pueblo con tradición, mucho más específicamente, una cultura tradicional.

Un primer punto 1) a anotar en este primer párrafo: la idea de testimonio y su relación con la realidad. El testimonio, comprendido aquí como la aseveración sobre algo, se asocia a su enunciador, el testigo. Se asume, para el caso, que se testimonia una realidad. Así, es evidente que el prólogo trabaja sobre el paradigma indigenista en su versión literaria de “suficiente proximidad”; es decir, se valora la obra en relación a la cercanía que la representación guarda con el referente real; mientras más cercana mayor calidad artística tiene, para el caso, el filme. Se colige, entonces, que *Kukuli* testimonia, ciertamente a partir de un tratamiento ficcional, un referente real. Además, el testimonio en este caso procede, se desprende de la cámara, del punto de vista que esta actualiza. En tal sentido, si bien esta es una instancia textual, si tomamos en cuenta a la instancia extratextual de los directores, podemos inferir que no es el sujeto indígena quien testimonia, sino sujetos que pertenecen a otro espacio socio-cultural. El testigo no es indígena. Salto que es posible partiendo de otra paradoja indigenista: quienes se acercan al mundo indígena quechua no son indígenas sino sujetos pertenecientes a otras capas socioculturales andinas, mestizas sobre todo. Sin embargo, parece reconocerse, implícitamente, dicha distancia sociocultural, por lo que se enuncia que el acercamiento se ha realizado con una actitud específica: “Con fidelidad y amor”<sup>8</sup> se dirá líneas antes. Es decir, existe un compromiso sobre ser verídico y a la vez afectuoso -una

8 Se menciona que lo proyectado no es documental, pues el filme se propone más como ficción –su materia prima proviene de la tradición oral-. No obstante, el mundo registrado, a partir de las diversas estrategias usadas en el filme, se propone una muestra, en todo caso, del carácter creativo del pueblo en mención, y pretexto, sobre todo, para ofrecer un mundo que se proyecta más allá de la anécdota popular o ficcional y que se asume, más bien, muy cercano a lo real.

vez más, cual práctica indigenista- con el referente real. Registrar las cosas como “son” y con “afecto” por ese pueblo milenario. Esta cámara –y lo que canaliza, la mirada que asume- se piensa solidaria en su punto de vista. Entonces, esto que se registra ¿a quién se comunica? “A los hombres”, se menciona sin especificar quiénes son estos hombres; empero, se deduce que, cuando menos, no son solo los involucrados en el filme, dígame los indígenas quechuas, sino los hombres en general, si queremos, el género humano. En otras palabras, el conjunto mayor de sus receptores son sujetos distintos al andino quechua; por extensión, se puede colegir que son aquellos no andinos quechuas, dígame, sujetos mestizos u occidentales. Texto filmico *Kukuli* producido por y para sujetos distintos a los indígenas. Testimonio dirigido hacia aquellos.

Pero, ¿por qué la necesidad de testimoniar sobre el pueblo quechua? ¿Cuál es la **motivación** de su rescate filmico? Esta surge de los cambios que se producirían por la cercanía entre dos épocas que “se avecina[n] distinta[s] e insoslayable[s]” explicita Morote Best. Segundo punto 2) aquella época a la cual se acerca el cambio distinto e inexorable resulta el mundo quechua, asociado a la tradición. ¿Y la época que se avecina? Se entiende que es la modernidad. En tal sentido, la modernidad se comprende, si es que no cancelatoria, sí con graves efectos en la tradición, por lo que se hace necesario su rescate. Los términos del par tradición-modernidad se asumen opuestos, pues no se incide en la posibilidad de un término medio; digamos una modernidad andina quechua. Rescate de un mundo que se considera condenado al cambio. Este se valora negativamente pues trae consigo –desde esta perspectiva- el fin de aquello que cambia. Primordialmente, en este primer párrafo se hallan las líneas directrices de la película y se avizoran ya las contradicciones que se harán evidentes cuando principie propiamente la diégesis. Cabe resaltar que este primer párrafo se concentra en los aspectos casi específicamente extraliterarios que inciden en la valoración del filme. Es decir, se concentra en la explicitación de la dimensión ética que el filme pretende. Ciertamente, una cosa es lo que el filme procura como proyecto ético y otra muy diferente las contradicciones del mismo proyecto o su verdadera plasmación en el filme. En tal sentido, el segundo párrafo complementa al primero, en tanto parte, esta vez, de aspectos intrafilmicos, específicamente alrededor de la dimensión estética.

Así, el segundo párrafo, recalca en los méritos de la película y más explícitamente entre la relación que el arte filmico –y el arte en general por extensión-, establece con su referente. Primero, se indica el carácter pionero del filme (“un primer esfuerzo peruano de esa clase”), y enseguida la **intención estética**<sup>9</sup>. Esta consiste en “armonizar la libertad de la creación artística con la autenticidad del paisaje andino y de las seculares tradiciones del pueblo quechua”. Se plantea, en principio, que el arte posee la cualidad de la libertad en el acto creativo. En otras palabras, el cine tomará la materia referencial para construir, crear, con libertad, un producto artístico. Sin embargo, esa creación parte –ya sabemos que con una voluntad fiel y amorosa- de una base que debe plasmarse con “autenticidad”: el paisaje andino y las tradiciones del pueblo quechua. Así, en torno a *Kukuli*, se deduce que el criterio indigenista de la cercanía con el referente será la piedra de toque para valorar su dimensión estética. Se propone que estos niveles –el real y

9 Como se ha mencionado, la intención formulada en el primer párrafo involucra la dimensión ética, e incluso política, en la tradición del indigenismo.

el representacional- sean complementarios; complementariedad, por cierto, a ser discutida en sus limitaciones.

El tercer párrafo evidencia, sucintamente, la trama argumental del filme. No obstante, lo relevante es la relación hipotextual con el trasfondo popular, con la tradición oral. Se actualiza aquello que se anunció en el segundo párrafo, la obra –artística se entiende, para el caso el cine- crea, apelando a la libertad, un filme sobre la base de un narración popular, proveniente de la tradición oral: el difundido ciclo del oso raptor. Así, se comprende que la adaptación cinematográfica, está visto, no resulta fiel al original, sino que existe libertad en el tratamiento del tema, pero se asume que ese tratamiento tiene una intención ética tanto como otra estética –manifiesta ya en los dos párrafos anteriores-. Se explicita, no obstante, lo que el espectador hallará al interior de esta historia, la cual sirve de “marco”. Se asume, entonces, que lo relevante resultan los elementos que componen ese mundo representado más allá de la misma anécdota: “tipos y actitudes; de danzas y paisajes; de fiestas y costumbres; de ritos y creencias”. Es decir, aunque al comienzo del prólogo se niegue el carácter documental del filme, en él se hallarán elementos cuya valoración radica en su carácter sino verdadero sí fidedigno. Justamente, el efecto del filme *Kukuli* radica, entonces, a nivel narratológico, no solo en la anécdota relatada, sino en la disposición de la historia, soportada en los elementos que componen el mundo representado y su relación directa con el referente real; producen un efecto en el espectador que no deja de ser a la vez ético y estético: “dejan en el espíritu la justa y perdurable sensación de haber tenido muy cerca un Perú diferente, hondo y auténtico”. Es decir, ese espectador se ha de enfrentar a un mundo distinto al suyo; mundo que posee dos cualidades intrínsecas: a) la “hondura”. Se colige que ese Perú no se halla cercano sino lejano, de allí su profundidad; imagen que remite a esencialidad. b) La “autenticidad”. En consonancia con la anterior cualidad, ese Perú, el andino, más exactamente el de los indígenas quechuas, resulta el “verdadero” país. La autenticidad de ese mundo se aprecia, se infiere, de los elementos que hemos mencionado (tipos y actitudes). La esencia de la peruanidad se encuentra en el Perú profundo y verdadero, en el mundo de los indígenas quechuas. Esta operación relacional se integra, también, dentro del anteriormente mencionado paradigma indigenista.

El argumento del film que, en este tercer párrafo, se asume “sencillo” implica que la complejidad radica en el tratamiento de la historia. Esta sencillez se asocia, por extensión, a las sociedades tradicionales, a sus modos discursivos: la tradición oral, por lo que lo moderno, dentro del cual se inserta el arte, por cierto, desde esta perspectiva, se entiende como complejo. Así, la vía para que ese mundo tradicional sobreviva ante los nuevos tiempos y cambios es que se mediatice a través de un acercamiento artístico moderno (el séptimo arte, el cine) que no tenga voluntad cancelatoria, sino que, como se vio en el primer párrafo, realice un rescate desde una mirada que implique respeto, que sea solidaria. Entonces, la posibilidad de que este pasado, esta tradición se conserve e incluso se proyecte a futuro, se asocia a la intermediación del cine.

Resumiendo, ¿cuál(es) sería(n) la(s) variable(s) que permiten la comprensión de los alcances de este prólogo? Consideramos que el texto incide en la relación binaria: tradición / modernidad. Sobre la base de las relaciones entre estos términos, que se infieren complejas, pero, sobre todo, conflictivas, se declara la intención del filme: el

rescate de ese mundo tradicional andino quechua. Así, *Kukuli*, a partir de sus méritos estéticos y su búsqueda ética se aproxima, desde lo sostenido en el prólogo, a un mundo tradicional donde radica la esencia de la peruanidad.

Complementemos el análisis con otros elementos paratextuales del filme, pues en *Kukuli*, discurso audiovisual, se recurre a diversos tipos de texto escrito. En estos se incide en algunos de los puntos ya presentes en el prólogo. Revisaremos, específicamente, los créditos iniciales y la dedicatoria<sup>10</sup>. En el primero de ellos, en los créditos iniciales, se aprecian las contradicciones entre el discurso artístico y el discurso folclórico ya presentes en el prólogo. Se anuncian dos tipos de música: música de fondo, ejecutada por una orquesta sinfónica, y música folklórica indígena y mestiza, perteneciente al –grabada en, se colige– pueblo de Paucartambo. El primero pertenece al discurso moderno de la escritura –la música sinfónica se lee para su ejecución–, al mundo de la autoría individual (Armando Guevara Ochoa y Leopoldo la Rosa son los involucrados); el segundo, al discurso de la tradición oral, de la oralidad, al mundo de la identidad colectiva (el pueblo de Paucartambo es el ejecutante). El primero resulta de una grabación en estudio, mientras que el segundo de un registro en el campo. Este aparente diálogo entre el nivel artístico y el folclórico resulta problemático, pues se hace evidente que existen dos parámetros bien distintos en el manejo de la musicalidad del filme: el nivel artístico que trabaja sobre el material “folclórico”, pues, más adelante, las intervenciones de la orquesta sinfónica elaboran una música de reminiscencias folklóricas; dígase, reelaboran los acordes populares para dotarlos de contenido artístico, cuando menos en el marco de la cinematografía<sup>11</sup>. Esta contradicción también se produce entre el texto verbal escrito y el referente “folclórico”, expresado en el componente musical–oral de la danza mestiza qoyacha. Se recurre aquí a la presentación escrita de los créditos y se acompaña de un discurso musical–oral; donde el segundo es acompañamiento del primero y enfatiza el carácter folclórico tradicional de aquello que se va a ver en el film. Igualmente, se incide en dos tipos de texto: un guión en quechua (“Diálogo en quechua” anuncia el ecran), elaborado por Hernán Velarde; y un texto en castellano (“Texto Narrado”) escrito por el conocido escritor Sebastián Salazar Bondy y enunciado por Eduardo Navarro a lo largo del filme. Este doble registro, al igual que el caso anterior de la música usada en el filme, plantea, más que un simple diálogo, el origen de dicha textualidad verbal, el cual se halla en la escritura: el guión en quechua es un escrito; el texto en castellano narrado es escrito previamente.

La **dedicatoria**: “A LOS INDIOS DEL PERÚ”, anuncian los realizadores (Nishiyama, Figueroa y Villanueva). Este enunciado resalta también la intención presente en el prólogo de dedicar un filme a los sujetos representados, obviando justamente la contradicción acerca de que no son necesariamente, para el contexto de su distribución y contemplación, el público objetivo, el receptor del filme. En tal sentido, la dedicatoria funciona en torno a los receptores reales y esperados por el

10 Valga anotar que no hay créditos finales, pues, prácticamente, toda la información referida a los involucrados en el filme se incluye en los iniciales, las cuales se acompañan de la música y canto de una danza popular cusqueña, asociada a la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo: Mestiza qoyacha.

11 Tras la apertura del filme con la música y danza mestiza qoyacha, las intervenciones musicales del “pueblo de Paucartambo” se restringen a las danzas rituales diversas aparecidas en el filme, incidiendo en su carácter documental.

filme, sujetos no indígenas. Ante ellos, se trata de demostrar que se está cerca de los indios, que se les dedica la película. Que ese filme está, como se ha sostenido párrafos arriba, más cerca afectivamente de este mundo; la “suficiente proximidad”.

### 3. CONCLUSIONES

- 3.1. Las instancias paratextuales de la película están pensadas para hacer posible la comunicación cuando el texto se actualice a través de la recepción de un lector real. De esta manera, podemos considerar *Kukuli* como un acto comunicativo, que interpela, en el terreno de la narratología, a un lector implícito, a un lector modelo que debe cumplir con una calificación específica. Su autor implícito prevé un lector que no conoce el mundo representado y, por lo tanto, necesita ser guiado, debido a la distancia cultural que lo separa de los Andes. No obstante, es evidente que ambos participantes de la comunicación narrativa pertenecen a un mundo distinto del que se representa en el filme: el andino quechua. Están pensados como sujetos que comparten el mismo registro cultural, para el caso occidental, aunque su conocimiento del mundo representado sea distinto. La comunicación en tal sentido, se da entre los miembros de la misma cultura, occidental.
- 3.2. *Kukuli* resultó un filme de suma importancia en el panorama del cine peruano, pues fue la primera película que representó el mundo andino como eje central de su narración, apelando, además, a diálogos en quechua. Con elementos tanto documentales como ficcionales, *Kukuli* se comprende, no obstante, a partir de las contradicciones entre la voluntad solidaria de los realizadores y la ideología hegemónica que anima el desarrollo de la historia, así como los recursos en el nivel discursivo. Asimismo, la mirada colonial dispone la organización de los registros escriturales y audio-visuales a lo largo del filme, canalizando un imaginario colonial.
- 3.3. En tal sentido, es necesario discutir los textos artísticos, para el caso los filmes, que se proponen, incluso, solidarios. Estos resultan, observamos, problemáticos, pues más allá de las buenas intenciones, acabamos de demostrar, a través del análisis del paratexto, que estos textos ejercen violencia simbólica sobre los sujetos que las reciben y sobre aquellos que son representados en ellos. Aun cuando, en principio, pueden considerarse contestatarias, la discusión de estas películas permitirá desentrañar los contenidos ocultos y, sobre todo, exteriorizar su semiosis, la forma cómo se reproduce el sentido desde estas viejas miradas de corte colonial. *Kukuli* es un buen ejemplo de esta dinámica.

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Nishiyama, Eulogio, Luis Figueroa y César Villanueva (1961). *Kukuli*. Perú: Kero Films S.A.

### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Bedoya, Ricardo (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.

----- (1997). *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima.

----- (1995). *100 años de cine en el Perú: Una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima.

Delboy, Alfonso (1997 [1961]). "Nota". En: *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Ricardo Bedoya. Lima: Universidad de Lima, pp. 160-161.

Mendizábal Losack, Emilio y Josafat Roel Pineda (1997 [1961]). "Nota". En: *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Ricardo Bedoya. Lima: Universidad de Lima, p. 161.

Valdez Morgan, Jorge Luis (2005). "La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas". En: *Histórica XXIX*, pp. 107-152.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

Albadalejo Mayordomo, Tomás (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, Universidad de Alicante.

Amín, Samir (1989). *El eurocentrismo: crítica de una ideología*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude PASSERON (2001). "Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica". En: *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Madrid: Editorial Popular, pp. 15-85.

Calligos, Juan (1993). *El racismo: la cuestión del otro (y de uno)*. Lima: Desco.

Casetti, Francesco y Federico DI CHIO (1998). *Barcelona: Paidós. Cómo analizar un film*

Casetti, Francesco (2010). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

De La Cadena, Marisol (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.

Degregori, Carlos Iván (1986). "Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional". En: *Socialismo y Participación*, N° 36, pp. 49-56.

Dolezel, Lubomir (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.

Eagleton, Terry (1997). *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós.

Flores Galindo, Alberto (2005). *Buscando un Inca*. Lima: Sur.

- Garrido Domínguez, Antonio (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcolibros.
- Harris, Marvin (2004). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jameson, Fredric y Slavoj ZIZEK (1998). *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Mignolo, Walter D. (2007). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Pratt, Mary Louise (2011). *Ojos Imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: FCE.
- Protzel, Javier (2009). *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Universidad de Lima.
- Quijano, Aníbal (2004 [2000]). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: *Globalización y diversidad cultural: Una mirada desde América Latina*. Ramón PAJUELO y Pablo SANDOVAL (comps.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 228-281.
- (1998). "La Colonialidad del Poder y la Experiencia Cultural Latinoamericana". En: *Pueblo, Época y Desarrollo: La sociología de América Latina*. Roberto Briceño-León y Heinz R. Sonntag (eds.). Caracas: Universidad Central de Venezuela / Editorial Nueva Sociedad, pp. 27-38.
- (1992). "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad". En: *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Heraclio BONILLA (comp.). Quito: FLACSO & Ediciones Libri Mundi, pp. 437-449.
- Quijano, Aníbal (ed.) (2014). *Des/colonialidad y bien vivir. Un nuevo debate en América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Quintero, Pablo (2010). "Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina". En: *Papeles de Trabajo*, N° 19, pp. 1-15.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte.
- Said, Edward W. (1990) *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- Stam, Robert (2010). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Ubilluz, Juan Carlos (2009). "El fantasma de la nación cercada". En: *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbert y Víctor Vich. Lima: IEP, pp. 19-85.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.