

Kukuli

Gabriela Martínez

La película *Kukuli*, estrenada en 1961 y realizada por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama, César Villanueva y Hernán Velarde, es sin duda una de esas joyas cinematográficas andinas que en cierta manera han pasado al olvido y de cuyos entresijos productivos se conoce poco hoy en día. La importancia de *Kukuli* no radica solamente en su condición de haber sido el primer largometraje peruano con todos los diálogos en idioma quechua, sino en que esta película forma parte de todo un *corpus* cinematográfico y artístico en general que se dió en el Cuzco durante las décadas de 1950 y 1960. Sin embargo, ni las películas ni sus realizadores han sido muy estudiados.

Antes de hablar de *Kukuli*, es importante contextualizar históricamente el entorno en que la película se realiza. Cabe señalar también la importancia de entender esta película, así como otras, en el contexto de su época, juzgando con ojo crítico tanto el contenido como la tecnología dentro del marco social, económico y político del momento en que la obra se realiza. Después de todo, las obras artísticas suelen ser un reflejo de sus tiempos.

Un elemento importante en la producción de *Kukuli* es la formación en 1955 del Cine Club Cuzco, compuesto por cineastas y aficionados al cine. Los dos objetivos principales del Cine Club Cuzco eran promover la producción de películas locales y exhibir las películas no comerciales domésticas y extranjeras con el deseo de contribuir al desarrollo de la cultura local. Algunos de los miembros fundadores fueron Rodolfo Zamalloa, Luis Nieto, Andrés Alencastre, Gustavo Perez Ocampo, Luis Barreda Murillo, Justo Béjar, y los cineastas Manuel y Víctor Chambi, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y Cesar Villanueva (Bedoya 1992; Figueroa 2001).

La vida de esta agrupación fue de once años (1955-1966), tiempo en el cual se promovieron una serie de eventos culturales incluyendo una muestra de cine europeo, con características generalmente más artísticas que el cine

comercial norteamericano. Asimismo, se dio apoyo, si bien más moral que económico, a los cineastas de la agrupación, quienes pusieron la vida y costumbres de los campesinos de la zona del Cuzco como temas centrales de varias obras fílmicas realizadas ya sea individualmente, en colaboración o por encargo.

En 1964, *Kukuli* fue premiada en el Festival de Cine de Karlovy Vary en Checoslovaquia, donde el francés Georges Sadoul, reconocido crítico e historiador de cine y allegado a la *Nouveau Vague*, reconoció en *Kukuli* una cierta estética y temática que estaba presente en otras obras de los realizadores andinos. Sadoul indicó que había suficientes elementos, tanto en la estética como en la temática, como para afirmar que este trabajo era el producto de una escuela. Es así como Sadoul reconoció el trabajo de los realizadores y lo denominó “Escuela de Cuzco” (*Lettres Françaises*, 1964).

En cierta forma, *Kukuli* marcó el apogeo de la labor cultural del Cine Club Cuzco y del compromiso social de sus miembros con el entorno indígena. *Kukuli* es el único largometraje que los cineastas del grupo realizaron colectivamente, y en él muestran una madurez tanto técnica como estética que fueron desarrollando independientemente antes de trabajar juntos. Dos años después del éxito nacional e internacional de *Kukuli*, los cineastas y demás miembros del Cine Club Cuzco dejaron de trabajar en grupo y de patrocinar actividades culturales en la ciudad. Ellos continuaron trabajando independientemente, pero teniendo siempre el mundo andino como tema central de sus trabajos y dando voz al campesinado.

Kukuli es una película importante por varias razones. Es el primer largometraje enteramente con diálogos en quechua. Considerando el estigma impuesto desde tiempos coloniales sobre este idioma indígena y en una época en la que el castellano figuraba como la única lengua oficial del país, crear una obra de exhibición nacional en el idioma nativo tiene una relevancia enorme. Actualmente, se estima que aproximadamente un 26% de la población peruana es quechuhablante (INEI, 2000). Cuando se hizo *Kukuli*, más de un 40% de la población peruana hablaba este idioma (Figuroa 2001). Entre las décadas de

1950 y 1960, rara vez el quechua se usaba en exhibiciones públicas, menos aún en pantalla grande y para un público de clase media y alta, en los mejores teatros y cines de aquel entonces.

Segundo, ésta película es opuesta a la narrativa hollywoodiense, que ya desde aquel entonces invadía las pantallas de los cines peruanos. Los realizadores no querían imitar el cine norteamericano. Más bien, influidos por las obras de los grandes maestros del cine ruso, como Eisentat y Vertov, y por otros cineastas europeos de aquellos tiempos, los realizadores filman en un estilo que puede muy bien formar parte del cine neorrealista (Armes 1987). *Kukuli* es de género mixto: es parte ficción y es parte documental. Utiliza escenarios naturales y usa actores que no son estrictamente profesionales, sino más bien aficionados. En este contexto, *Kukuli* es un intento de avanzar en el desarrollo del cine nacional, liberando al cine peruano del recurrente modelo estadounidense.

Tercero, *Kukuli* presenta en la pantalla las relaciones raciales, sociales, de clase y de género que se dan cotidianamente entre mestizos y campesinos de la zona de Cuzco. Los realizadores de esta película no pretenden con ella resolver los problemas y contradicciones raciales y sociales tratados en la obra, pero claramente se ve que la intención es exponerlos y mostrar que tales contradicciones existen y están latentes (en ese momento tanto como en el presente). La película logra esto a través de la narrativa visual y la voz impuesta de un narrador. *Kukuli* fue estrenada y exhibida en un periodo de tensiones en las serranías peruanas, tensiones claras entre los campesinos y la elite mestiza de familias terratenientes que controlaban las haciendas de aquel entonces. En la película, vemos la pobreza tremenda en la que viven los habitantes de las punas y el trato que reciben de los mestizos una vez que llegan al pueblo.

Cuarto, *Kukuli*, indudablemente, abrió las puertas tanto localmente como internacionalmente a un cine andino e influyó en varios cineastas del Ande, quienes años después tendrían como tema central de sus obras, tanto documentales como de ficción, la vida cotidiana y la lucha social de la gente de origen indígena y campesino (King 1997). A finales de la década de 1960 y

durante los setenta y ochenta, uno de los temas principales en el cine andino (Perú, Bolivia y Ecuador) fue la situación de opresión del campesinado. En muchos casos, los protagonistas de las películas han sido los mismos campesinos, interpretando su propia realidad. Este es el caso de algunas de las partes de *Kukuli*.

Durante las décadas mencionadas, las películas de estos países andinos criticaban fuertemente a las oligarquías nacionales, el feudalismo, a los regímenes militares, la fuerte presencia estadounidense y, en general, denunciaban el maltrato y el desprecio que estas sociedades sentían hacia los campesinos, quienes conformaban una buena parte de la población de esos tres países. Muchas películas producidas en las décadas de 1970 y 1980, si bien con tono más político que *Kukuli*, comparten con ésta una retórica narrativa y estética bastante similar a la de la denominada Escuela de Cuzco.

La producción de *Kukuli*

La producción empezó casi a finales de 1959 y el estreno fue el 27 de julio de 1961, fecha en que la película fue presentada en el cine Le París de Lima (Bedoya 1997). El contexto socio-político de aquellos años es el de la segunda presidencia del conservador Manuel Prado Ugarteche (1956-1962), cuyo gobierno representaba el “final del apogeo de una oligarquía que gobernaba directamente” (Klaren 2000: 307). Las tensiones laborales y de tenencia de tierras entre hacendados y campesinos en la sierra se estaban intensificando cada vez más y varias propuestas para una reforma agraria presentadas por congresistas de la izquierda o de centro estaban siendo obstruidas por la elite que utilizaba a sus partidarios en el Congreso de la Nación para que tal reforma no se llevase a cabo (Klaren 2000).

Esta película fue producida en un momento en que la elite peruana y una gran parte de la clase media no querían ver al campesinado ganar derechos o voz en la esfera pública. A la vez que las clases altas ignoraban al campesinado, la cinematografía peruana estaba silenciada por falta de inversión tanto privada

como gubernamental. Solo se produjo un largometraje entre 1948 y 1958 (King 1997; Bedoya 1997), *Sabotaje en la selva* (1953), que recibió duras críticas periodísticas y, finalmente, pasó prácticamente desapercibido para el público. Así que la producción de *Kukuli* marca un hito en el cine nacional por el tremendo esfuerzo de sus realizadores: Figueroa, Nishiyama, Villanueva y Velarde, para quienes hacer esta película era una batalla moral que necesitaba ser ganada. Igualmente loable es el riesgo económico asumido por los productores ejecutivos: Enrique Vallve, Enrique Meir y Luis Arnillas, quienes apostaron por la película e hicieron lo imposible para conseguir financiación para este largometraje. El sentir de todas estas personas fue que la gente del Ande necesitaba ocupar un espacio en la vida pública peruana y que la cinematografía nacional debía ser revitalizada.

Considerando los enormes costos económicos que conlleva realizar una película en circunstancias normales, más aún en un contexto donde no existía ningún tipo de apoyo gubernamental ni patrocinio privado, hay que reconocer que la producción de esta obra tiene un gran significado. Cabe mencionar que Kukuli fue producida una década antes de que se diera la Ley 19327 de protección y promoción del cine nacional peruano, promulgada por el gobierno del General Juan Velasco Alvarado en 1972 y conocida comúnmente como “ley de exhibición obligatoria”. Buen número de cortometrajes y largometrajes realizados entre 1972 y 1992 fueron amparados por esta ley, que empezó a ser desmantelada bajo el gobierno del presidente Alan García (1985-1990). Finalmente, fue derogada en 1992 durante el gobierno del presidente Alberto Fujimori (1990-2000), matando así una naciente industria nacional cinematográfica.

Por otro lado, hay que considerar que cuando se filmó *Kukuli* aún no se había dado tampoco la ley de Reforma Agraria. Sin embargo, el pueblo indígena ya está claramente presente con fuerza en la narrativa de *Kukuli*, como se mencionó antes. La Ley de Reforma Agraria tuvo impacto en el cine nacional y varios largometrajes de los años setenta reflejaron acontecimientos ligados de alguna manera a este tema. Algunos ejemplos son *Allpa Kallpa: La fuerza de la*

tierra (1974), *Kuntur Wachana* (1977) y *Los perros hambrientos* (1979), esta última basada en la obra literaria del mismo nombre escrita por Ciro Alegría. El cine, con apoyo de la ley de exhibición obligatoria, se convirtió en un instrumento de diálogo nacional y de representación de las clases más olvidadas en la sociedad peruana.

La filmación y los participantes

Kukuli fue filmada en el pueblo de Paucartambo, provincia de Cuzco. Parte de la filmación tiene lugar en la hacienda de Mollamarca ubicada en las afueras de Paucartambo. La película fue producida por Kero Films S.A., Enrique Vallve, Enrique Meir, Luis Arnillas y el Cine Club Cuzco (Bedoya 1997). Sin embargo, las dos personas claves en la producción, quienes tuvieron el rol ejecutivo, fueron Enrique Vallve y Enrique Meir. Ambos se ocuparon de encontrar los fondos económicos y el material filmico para la realización de la película (Figuroa 1998).

Kukuli se trabajó como una colaboración en equipo, pero, de todas maneras, hay que resaltar que cada uno de los realizadores tenía un área de especialidad. Hernán Velarde escribió el guión y los diálogos en quechua. Eulogio Nishiyama, un reconocido fotógrafo y cineasta, se encargó de la dirección de fotografía y fue el principal camarógrafo. César Villanueva asistió con cámara y dirección, además de trabajar en la postproducción. Luis Figuroa principalmente dirigió y asistió con cámara. Judith Figuroa, hermana de Luis Figuroa, caracterizó el rol protagónico de Kukuli y Víctor Chambi, miembro del Cine Club Cuzco, hizo el papel protagónico de Alaku. Emilio Galli, Lizardo Pérez y Félix Valeriano tuvieron roles secundarios. Los campesinos de Mollamarca participaron en la película voluntaria y masivamente. La edición estuvo a cargo de Ricardo Nitzal. El tema musical de la película fue compuesto por el gran maestro de la música cuzqueña Armando Guevara Ochoa, quien grabó el tema con la Orquesta Sinfónica de Pekín y la Orquesta Sinfónica Nacional (Figuroa 1998).

La película es una versión libre del mito andino del *Oso Raptor*. Este mito fue recogido por primera vez en 1942 por el antropólogo Efraín Morote Best, quien recolectó diferentes versiones en varias partes de las serranías del Perú. Aunque la versión del mito varía de cierta manera de una región a otra, la premisa central permanece intacta. En todas las versiones una bella mujer campesina es raptada por un oso que la encierra en su cueva y la fuerza a tener relaciones sexuales de las cuales nace un hijo. El hijo crece y se revela contra el padre, escapando con su madre al pueblo de origen de ella. El oso los busca para regresarlos a su cueva, pero el hijo termina matando al padre, protegiendo de esa manera a su madre y liberando a ambos de la esclavitud impuesta por el padre (Morote Best 1988).

En la película, el guión muestra una versión libre del mito y la narrativa de ficción es insertada en el contexto real de la festividad de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Esta fiesta religiosa forma parte del aspecto documental de la película. En la película el personaje central, Kukuli, es una joven mujer que vive en las punas de Paucartambo y que va a la fiesta de la Mamacha Carmen. En el camino se encuentra con Alaku, un joven campesino que también va a las festividades. En Paucartambo, el oso mata a Alaku y rapta a Kukuli, a la cual el pueblo trata de rescatar sin éxito pues ella muere. El oso, no obstante, es capturado por la muchedumbre, que lo ataca hasta matarlo.

Breve lectura del mito y algunas escenas de *Kukuli*

Al contrario de la lectura del mito del *Oso Raptor* hecha por Efraín Morote Best (1988), quien argumenta que el mito es una alegoría de las primeras experiencias sexuales entre jóvenes indígenas, propongo que el tropo del oso más bien representa a los conquistadores y a sus descendientes mestizos, quienes se apropiaron no solamente de la tierra sino que abusaron sexualmente de las mujeres indígenas. La cueva adonde el oso lleva a la mujer raptada puede representar las minas y otros lugares en los que la gente fue esclavizada por sus patrones.

Este mito está hablando, claramente, de la vejación que sufrió el pueblo andino a través de los siglos. Habla también de la mezcla o hibridación racial que se ha dado en los Andes al describir al hijo como mitad hombre y mitad oso. Morote Best discute el tema de hibridación, pero lo hace de manera sutil, dando más peso a la idea de la representación mitológica de las relaciones sexuales de los jóvenes campesinos. Si aceptamos la interpretación de Morote Best, estaríamos, en cierta manera, marcando el *pukllay*¹ como un acto de raptó, violación y encierro, que es lo que más bien describe el mito, pero el *pukllay* no es ninguno de éstos.

En la película, hay una escena que intenta representar el *pukllay* entre Alaku y Kukuli, pero que también falla. El acercamiento de Alaku a Kukuli cuando este la ve por vez primera parece más un encuentro de horror que termina en violación. La escena tiene lugar cuando Kukuli está camino a Paucartambo para asistir a la fiesta de la Mamacha Carmen. Se detiene junto a un riachuelo para refrescar sus pies después de una larga caminata, se quita sus *ojotas* (sandalias) y arremangando un tanto sus polleras se mete en el agua y cruza el riachuelo para sentarse en una piedra enorme que hay en la otra orilla. Deja los pies en el agua y empieza a lavarse las piernas cuando, de pronto, siente que alguien la está mirando: es Alaku, quien también está en camino a Paucartambo para las festividades. Kukuli se baja las polleras rápidamente para cubrir sus piernas, pero Alaku ya está cruzando hacia ella, que refleja en su rostro el terror y la impotencia frente a Alaku. En este momento, los realizadores de la película optan por usar una metáfora como herramienta descriptiva de lo que ocurre luego y reemplazan la escena sexual filmando en plano cerrado el correr del agua clara en el riachuelo, luego el cielo azul y,

¹ *Pukllay*: Palabra quechua que literalmente significa jugar o juego. En el contexto de las relaciones entre jóvenes campesinos describe el proceso de cortejo entre varón y mujer. En muchos casos este cortejo puede tomar la forma de un forcejeo juguetón que tiene que ser recíproco y en el cual la mujer participa al igual que el varón. Si así fuese el caso, el *pukllay* puede terminar en relaciones sexuales que lleven a una relación amorosa y de convivencia conocida como *sirvinakuy*.

finalmente, unas cuantas ramas torcidas y rotas dejándose llevar por la corriente del riachuelo.

Esta escena es bastante problemática y contradictoria en la historia de amor entre Kukuli y Alaku porque puede fácilmente ser leída como una violación. Después de ello, se ve a la pareja caminando feliz hacia Paucartambo. Hay un malentendido de lo que significa el *pukllay* tanto en la lectura que hace Morote Best del mito como en la representación de la única escena amorosa que se presenta en la película. El antropólogo y novelista José María Arguedas, después de haber visto un avance de la película, escribió una carta a los realizadores de la cual presento un extracto:

“La escena del río entre Alaku y Kukuli aparece como que el amor de ambos se inicia luego de una violación que es descrita con caracteres ciertamente brutales, en las que parece que se quiso exaltar el machismo del protagonista y la sensación de espanto de la muchacha. No es humano esta forma de establecer relaciones que en seguida se exhiben como cargadas de ternura e intimidad y puede hacer aparecer a la población indígena como que de ese modo se aman” (Lima, 3 de marzo de 1961).

Arguedas señala correctamente que esa escena es una representación negativa y equivoca de la vida íntima de la gente campesina. Es importante señalar que, a pesar de la preocupación intelectual por esta población marginada, los artistas cargan consigo ciertos prejuicios que salen de manera subconsciente. La gran mayoría de mestizos y de la clase media peruana de aquella época veía a los campesinos como personas brutales, sin refinamiento. En otras palabras, como gente salvaje. En este aspecto, la escena contradice el conocimiento y la sensibilidad de los realizadores sobre los rituales sociales y las relaciones interpersonales en el mundo andino. Lamentablemente, dada la situación de escasos recursos económicos con que se filmó la película, y para

pesar de los realizadores, esta escena como algunas otras, no pudo ser nuevamente filmada.

La secuencia de la procesión de la Mamacha sirve como marco para el rapto de Kukuli. La imagen de la Virgen, acompañada por danzas, avanza por las calles de Paucartambo. Varios grupos de danzarines tienen como parte su de comparsa al personaje del *ukuku*,² que actúa de diversas maneras: pone orden en la fiesta, hace reír a la gente, a veces se porta mal robando pan o alguna comida que esté a su alcance y fastidia a las mujeres. Se caracteriza por hablar con voz bastante aguda y hace esto para no ser reconocido bajo el disfraz de *ukuku*. El disfraz es, generalmente, un traje largo a manera de vestido hecho de vellón lana y se cubre el rostro y cuello con una máscara tejida de lana.

El *ukuku* de la película no forma necesariamente parte de ningún grupo de danza, pero participa de la festividad al igual que lo haría un danzarín. Al ver a Kukuli entre la muchedumbre, queda prendado de ella. Se acerca y le quita su montera, la cual es recuperada por Alaku, quien hace que el *ukuku* se aleje. Sin embargo, el *ukuku* sigue mirando desde lejos a Kukuli, que se queda sola porque Alaku tiene que ir a hacer su trabajo de campanero al templo. Al verla, el atrevido *ukuku* vuelve adonde Kukuli, que escapa de él corriendo a la iglesia. Alaku está en ese instante tocando vivamente las campanas que acompañan a la procesión de la Mamacha del Carmen.

² *Ukuku*: palabra quechua para oso. El personaje del *ukuku* también es conocido con el nombre de *pablucha*, *pablito* o *pablo*. Hay ciertas discrepancias antropológicas contemporáneas en cuanto a que si este personaje verdaderamente representa a un oso o más bien a llamas y/o alpacas.

Una vez que Kukuli llega a lo alto del campanario y está junto a Alaku, respira aliviada pensando que ha logrado escapar del *ukuku*. Este, por el contrario, sube muy lentamente al campanario y toma por sorpresa a Alaku, arrojándolo desde lo alto a la calle de piedra. Kukuli, horrorizada al ver sin vida al joven, ya no puede escapar y es raptada. El raptor va rápidamente por las calles más desoladas cargando a su víctima, pero una mujer lo ve llevándose a Kukuli y va corriendo a avisar a otra gente en el pueblo y al sacerdote. Varios campesinos alarmados corren al rescate de Kukuli, mientras el sacerdote organiza rápidamente a toda una multitud que se arma con palos y piedras para pelear contra el *ukuku*.

Esta escena recuerda al cine de Eisenstein, el director de *El acorazado Potemkin*, porque el sacerdote es ubicado por la cámara en ángulo alto, imponiéndose sobre la masa de campesinos a quienes la cámara mira usando un ángulo bajo. En su sermón, el sacerdote dice que el rapto de Kukuli se debe a que todavía el pueblo no se ha convertido totalmente a la vida cristiana y que ese rapto es un castigo por la vida pecaminosa que llevan. Aquí el sacerdote se está refiriendo al *sirvinakuy* o convivencia sin la sacralización del matrimonio. Los campesinos son llamados a arrepentirse de sus pecados. Esta escena representa el poder de la Iglesia y, a la vez, el prjuicio de la misma sobre las costumbres locales.

Una vez terminada la arenga del sacerdote, los campesinos corren al rescate de Kukuli. Los realizadores, a través de planos medianos y cerrados, enfatizan el poder del campesinado cuando éste se alza y defiende a uno de los

suyos. Los campesinos rodean al *ukuku* apedreándolo. El raptor cae y es reducido a palazos. Le quitan la máscara para descubrirlo y ven que es un oso. Kukuli tampoco sobrevive, muere cuando el raptor la arroja a un lado para defenderse de la multitud.

La muerte de Kukuli es filmada en plano cerrado y, alegóricamente, ella tiene unas flores frescas en su mano, símbolo de que la joven perdura. Inmediatamente después del plano cerrado de las flores, la cámara se fija en plano abierto en una hermosa llama blanca. La llama aparece de detrás de los cerros donde vivía Kukuli, en las punas de Paucartambo, donde tiene lugar la primera escena de la película. A la distancia, la cámara nos muestra otra llama negra. Se hace un seguimiento a cámara lenta de estas dos llamas, que representan a Kukuli y Alaku, y que corren buscándose y llamándose por sus nombres para finalmente juntarse.

Aunque en la historia los dos personajes centrales mueren, los realizadores, al usar el tropo de las llamas, están afirmando que, a pesar de la muerte, hay una permanencia. Esa permanencia puede muy bien ser la existencia del campesinado que, muy a pesar de los raptos, la violencia, el abuso, la marginación y el mal entendimiento de sus costumbres a través de siglos, permanece y es parte de esta nación llamada Perú.

Conclusión

Kukuli es una película bastante compleja, con muchos aciertos y algunas contradicciones. La película es tan compleja como la herencia mestiza de sus realizadores, incluyendo a Nishiyama, quien, aunque tenía origen japonés, estaba muy integrado en el mundo andino cuzqueño. Seguramente, hay varias formas de entender e interpretar *Kukuli* y, en cada tiempo, las generaciones verán algo distinto, pero siempre perdurará el tema central, que habla de la mezcla de culturas y la relación de poder entre mestizos y campesinos.

El trabajo artístico de la denominada “Escuela de Cuzco” representó un acercamiento conciente de los artistas mestizos al mundo local indígena. También un deseo por registrar para la memoria de la nación la vida del Ande y sus habitantes. Contextualizando la película y leyendo su contenido, aprendemos bastante sobre la situación de la cinematografía peruana, la política de la época, la creencia popular, los rituales religiosos. Más aún, cada vez que uno se sumerge en esta película, una parte del Perú profundo (prestándonos las palabras de Arguedas) viene a nosotros, envolviéndonos y haciendo vibrar esa parte indígena que la gran mayoría de peruanos tenemos.

Los realizadores de *Kukuli*, en particular Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama, necesitan ser más profundamente estudiados. Figueroa, después de *Kukuli*, ha continuado dirigiendo largometrajes y documentales. Igualmente Nishiyama quien continuo su carrera de director de fotografía para cine y de fotógrafo fijo (Nishiyama falleció en 1996). Ambos tienen un *corpus* cinematográfico y fotográfico que debe ser recuperado y analizado dentro del

contexto del arte tanto nacional como local. *Kukuli* bien podría ser la puerta de entrada a las obras previas y posteriores de estos artistas.

Referencias

- Armes, R.
1987 *Third World filmmaking and the West [La cinematografía del Tercer Mundo y el Occidente]*. University of California Press, Berkeley.
- Bedoya, R.
1997 *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Universidad de Lima y Fondo de Desarrollo Editorial, Lima.
- Figuerola, L.
1998 y 2001 Conversación personal. Cuzco.
- Klaren, P. F.
2000 *Peru: Society and Nationhood in the Andes [Perú: sociedad y nación en los Andes]*. Oxford University Press, London.
- Morote Best, E.
1988 *Aldeas Sumergidas*. Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolome de las Casas”, Cuzco.