



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Comunicación Social

**Representación de los principios andinos en la
construcción de personajes de la película *Wiñaypacha*
(2017)**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación
Social

AUTOR

Matias Alonso ACEVEDO GONZALES

ASESOR

Mg. José Ernesto VENTOCILLA MAESTRE

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Acevedo, M. (2023). *Representación de los principios andinos en la construcción de personajes de la película Wiñaypacha (2017)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Comunicación Social]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América



Vicerrectorado de Investigación y Posgrado
Dirección General de Biblioteca y Publicaciones

Dirección del Sistema de Bibliotecas y Biblioteca Central

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Matias Alonso Acevedo Gonzales
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	73244976
URL de ORCID	-
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	José Ernesto Ventocilla Maestre
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	40333327
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-7598-5308

Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	David Jean Robert Duponchel
Tipo de documento	Carné de extranjería emitido en Perú
Número de documento de identidad	000845461
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Mónica Grisell Delgado Chumpitazi
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10585716
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Oswaldo Moisés Bolo Varela
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	46111501

Datos de investigación	
Línea de investigación	E. 2. 4. 2. Arte, identidad y memoria.
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Facultad de Letras y Ciencias Humanas País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado de Lima Calle: Avenida Carlos Germán Amezaga #375 Latitud: -12.057279418785738 Longitud: -77.08136689863495
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Abril 2022 - abril 2023
URL de disciplinas OCDE	Medios de comunicación, Comunicación socio-cultural https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.08.04 Estudios en cine, Estudios en radio, Estudios en televisión https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.06 Artes de la representación https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.04

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

Reunido en sesión presencial el día 16 de junio del 2023 a las 15:00 horas, el Jurado Evaluador integrado por el Dr. David Duponchel (presidente), Mg. Mónica Delgado Chumpitazi (miembro), Mg. Oswaldo Bolo Varela (miembro), Mg. José Ventocilla Maestre (asesor), dio inicio a la sustentación de la tesis titulada: REPRESENTACIÓN DE LOS PRINCIPIOS ANDINOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES DE LA PELÍCULA WIÑAYPACHA (2017) presentada por el bachiller **Matias Alonso Acevedo Gonzales** para optar al Título Profesional de Licenciado en Comunicación Social.

Concluida la sustentación, el jurado procedió a la calificación con el siguiente resultado:

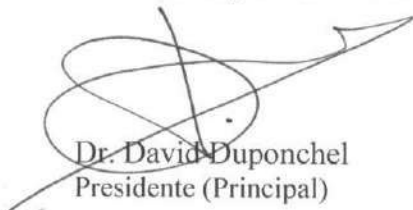
Aprobado con *Muy bueno*
(Mención)

..... *17*
(Nota en números)

..... *diecisiete*
(Nota en letras)

Luego del proceso de sustentación y la calificación correspondiente, se le comunicó al graduando el resultado obtenido y el Jurado recomienda a la Facultad que se le otorgue el título profesional de Licenciado en Comunicación Social

Siendo las *16* horas, se concluyó el acto. Los miembros del jurado dan fe de lo actuado firmando la presente Acta.


Dr. David Duponchel
Presidente (Principal)


Mg. Mónica Delgado Chumpitazi
Miembro (Auxiliar)


Mg. Oswaldo Bolo Varela
Miembro (Auxiliar)


Mg. José Ventocilla Maestre
Asesor (Asociado)

INFORME DE EVALUACIÓN DE ORIGINALIDAD

Directora Escuela Profesional de Comunicación Social

Dra. Jacqueline Oyarce Cruz

Operador del programa informático de similitudes

Dra. Jacqueline Oyarce Cruz

Documento evaluado: **Representación de los principios andinos en la construcción de personajes de la película Wiñaypacha (2017)**. Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación Social)

1. Autor del documento: Acevedo Gonzales Matías Alonso
2. Fecha de recepción de documento 07/06/2023
3. Fecha de aplicación del programa informático de similitudes 07/06/2023
4. Software utilizado: Turnitin
5. Configuración del programa detector de similitudes
 - Excluye textos entrecorridos
 - Excluye bibliografía
 - Excluye cadenas menores a 40 palabras
 - Otro criterio (especificar)
6. Porcentaje de similitudes según programa detector de similitudes: seis por ciento (6%).
7. Fuentes originales de las similitudes encontradas: Lo mismo que en el párrafo precedente (Se adjunta PDF)
8. Observaciones: ninguna
9. Calificación de originalidad
 - Documento cumple criterios de originalidad.
10. Fecha del informe: 07/06/2023



Firmado digitalmente por OYARCE
CRUZ María Jacqueline FAU
20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 07.06.2023 18:53:12 -05:00

Dra. Jacqueline Oyarce Cruz
Directora de la E. P. de Comunicación Social

MO

Resumen

El presente trabajo de investigación aborda el problema de la definición del cine andino. Se busca definir la representación de los principios andinos (principio de relacionalidad, principio de correspondencia, principio de complementariedad y principio de reciprocidad), propuestos por Josef Estermann (2006), en la construcción de los personajes de la película peruana *Wiñaypacha*, como un paso previo y necesario para poder definir qué es cine andino. Se considera el análisis de estos principios haciendo uso de la teoría del guion cinematográfico y análisis de dimensiones del personaje de Syd Field (2004), Robert McKee (2009) y Doc Comparato (2013), así como la adaptación de la matriz de análisis de situaciones dramáticas propuesto por Giuliana Cassano (2014). La investigación analiza 5 escenas (incidente incitador, plot point, punto medio, clímax y desenlace) por cada personaje presente en *Wiñaypacha*. Se encuentra la existencia de una relación entre un principio andino y las categorías de construcción de personajes (social, psicológica, física); así como la interrelación entre los principios andinos, pues todos pueden estar presentes en la acción realizada por un personaje.

Palabras Clave

Representación social, construcción de personaje, principios andinos, *Wiñaypacha*, cine andino, cine peruano

Línea de investigación

E. 3. 4. 4. Artes y medios audiovisuales y multimediales

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi madre y mi hermano, quienes fueron mi soporte durante mi etapa universitaria. Al profesor Ventocilla, por la asesoría y contribución a mi crecimiento académico.

Índice

Índice	4
Índice de tablas	6
Índice de figuras	8
Introducción.....	9
Capítulo I.....	11
1.1 Descripción del problema de investigación	11
1.1.1 Decolonialidad y cine.....	13
1.1.2 Oscar Catacora	15
1.2 Definición del problema	15
1.3 Objetivos.....	16
1.3.1 Objetivo general	16
1.3.2 Objetivos específicos.....	16
1.4 Justificación	16
1.5. Hallazgos y limitaciones de la investigación	17
Capítulo II.....	19
2.1 Antecedentes del estudio.....	19
2.1.1 Antecedentes sobre Wiñaypacha.....	19
2.1.2 Antecedentes sobre cine andino	24
2.2 Marco teórico	28
2.2.1 Representación	28
2.2.2 El guion y la construcción de personajes	31
2.2.3 Cine Andino	39
2.2.4 Principios Andinos	44
Capítulo III	46
3.1 Diseño, enfoque y tipo de investigación	46
3.1.1 Supuesto hipotético	46
3.2 Sistemas y categorías de análisis	46
3.3 Recursos a utilizar.....	48
3.4 Impacto académico	50
Capítulo IV	51
4.1 Ficha técnica	51
4.2 Argumento	51
4.3 Timeline	55

4.4 Puntos de inflexión	55
4.4.1 Incidente incitador	55
4.4.2 Plot point	57
4.4.3 Punto medio.....	59
4.4.4 Clímax	60
4.4.5 Desenlace	62
4.5 Construcción de personajes.....	64
4.5.1 Personajes.....	64
4.5.2 Incidente incitador.....	67
4.5.3 Plot point	69
4.5.4 Punto Medio	73
4.5.5 Clímax	77
4.5.6 Desenlace	80
4.6 Situaciones a presión y presencia de principios andinos	81
4.6.1 Phaxsi	81
4.6.2 Willka.....	85
4.6.3 Apu.....	89
4.6.4 Animales (llama, ovejas).....	91
4.7 Resultados y discusión.....	93
4.7.1 Phaxsi	94
4.7.2 Willka.....	95
4.7.3 Apu.....	96
4.7.4 Animales (llama, ovejas).....	97
Conclusiones.....	99
Recomendaciones	101
Referencias	102

Índice de tablas

Tabla 1	48
Tabla 2	48
Tabla 3	49
Tabla 4	55
Tabla 5	57
Tabla 6	59
Tabla 7	60
Tabla 8	62
Tabla 9	67
Tabla 10	68
Tabla 11	69
Tabla 12	70
Tabla 13	71
Tabla 14	72
Tabla 15	73
Tabla 16	74
Tabla 17	75
Tabla 18	76
Tabla 19	77
Tabla 20	78
Tabla 21	78
Tabla 22	80
Tabla 23	80
Tabla 24	81
Tabla 25	82
Tabla 26	83
Tabla 27	84
Tabla 28	84
Tabla 29	85
Tabla 30	86
Tabla 31	87
Tabla 32	88
Tabla 33	89
Tabla 34	89

Tabla 35	90
Tabla 36	91
Tabla 37	92
Tabla 38	92

Índice de figuras

Figura 1.....	55
---------------	----

Introducción

En los últimos años, ha habido un debate entre los críticos cinematográficos sobre la clasificación de una película como andina o no andina (Bustamante y Luna (2017), Delgado (2018), Noriega y Morales (2015), Vilanova (2012)). El problema es que los criterios para clasificar/analizar a una película como andina parten solo de lo geográfico o lo audiovisual (planos, encuadres, iluminación, color, etc.). No se ha tomado en cuenta el sistema característico de la cosmovisión andina o simplemente se la ha dejado de lado. Por ello, la presente tesis inicia con la exploración de las maneras en que se ha intentado caracterizar al cine andino.

Asimismo, se encuentra en los principios andinos de Josef Estermann (2006) una categoría ideal para relacionar la cosmovisión andina con el análisis audiovisual. La conjunción entre el uso de los principios de ‘relacionalidad’, ‘correspondencia’, ‘complementariedad’ y ‘reciprocidad’, con categorías audiovisuales como la construcción de personajes, permitirá un análisis riguroso de una película considerada como andina. Esto se debe al empleo de una categoría de análisis occidental (construcción de personajes) y otra categoría no occidental (principios andinos).

Por otro lado, *Wiñaypacha* es una película que ha obtenido reconocimiento nacional e internacional en diversos festivales de cine -fue candidata al Óscar por Perú en 2019 y obtuvo dos galardones en el Festival de Cine de Guadalajara (2018)-, y ha sido reconocida como andina (D’ Argenio (2020), Delgado, (2018), Viana (2021)). El empleo del idioma aimara, la procedencia del autor y el uso de no actores son puntos clave para tener en cuenta en su elección como objeto de estudio.

Tras lo anterior expuesto, la pregunta de investigación de la que parte la tesis es: ¿Cómo se emplean los principios andinos en la construcción de personajes de la película *Wiñaypacha*? Si bien el trabajo no cuenta con una hipótesis por ser una investigación cualitativa, sí cuenta con un supuesto hipotético. Este señala que el empleo de los principios andinos influye en la construcción de personajes de la película *Wiñaypacha* al darle forma a sus dimensiones social, física y psicológica.

El primer capítulo abarca la presentación y desarrollo de los puntos presentes en la matriz de consistencia: descripción y definición del problema de investigación, objetivos, justificación, y hallazgos y limitaciones.

En el segundo capítulo se profundiza en los antecedentes sobre *Wiñaypacha* y el cineandino. Incluye todos los estudios previos encontrados y revisados antes del desarrollo del marco

teórico, el cual también forma parte del presente capítulo. Asimismo, este se subdivide en teoría sobre representación, el guion y la construcción de personajes, el cine y los principios andinos.

A continuación, el tercer capítulo expone supuestos hipotéticos, diseño, enfoque y tipo de investigación. Ello antes de mencionar a los sistemas y categorías de análisis a utilizar. Se aplican tres matrices de análisis con el fin de definir el empleo de los principios andinos en la construcción de los personajes de *Wiñaypacha*.

Posterior a ello, el análisis se desarrolla en el cuarto capítulo. Partiendo de la ficha de técnica de la película, el argumento y el timeline hasta el empleo de las tres matrices de análisis (puntos de inflexión, construcción de personajes, y situaciones a presión y presencia de principios andinos).

Finalmente, la tesis termina con la exposición de los resultados, conclusiones y recomendaciones. Se espera sumar al crecimiento académico del repositorio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en el área de comunicación audiovisual y proponer una alternativa a los estudios cinematográficos de representación existentes en el país.

Capítulo I

Problema de investigación

1.1 Descripción del problema de investigación

En el año 2017, en el Perú, hubo un Censo Nacional que contenía una pregunta que fue cuestionada por la opinión popular. Esta interrogante decía: "Por sus costumbres y sus antepasados. Usted se siente o considera: 1. Quechua, 2. Aimara, 3. Nativo o indígena de la Amazonía, 4. Perteneciente o parte de otro pueblo indígena originario, 5. Negro, moreno, zambo, mulato/ pueblo afroperuano o afrodescendiente, 6. Blanco, 7. Mestizo, 8. Otro" (INEI, 2017, p. 5). Las críticas son resumidas por los antropólogos Espinoza y Aramburú en: el carácter interpelativo y la mezcla/confusión entre color de piel y lo étnico en la pregunta (Cruz, 2017). El sustento que dio el Ministerio de Cultura fue la necesidad de obtener la data necesaria "para señalar mejor la diversidad cultural y lingüística del país" (Planas, 2018). Los resultados fueron reveladores. El 60,2% de los peruanos censados se identifica como mestizo, mientras que el 5,89% como blanco. Asimismo, un 25,8% de la población peruana se considera indígena —quechua, aimara o nativo amazónico—, y de este porcentaje un 66% vive en zonas urbanas (INEI, 2018). Se observa que dos terceras partes de la población autoreconocida como indígena se encuentra en Lima o en las distintas capitales de los departamentos peruanos. Ello responde a procesos de migración que atravesó el Perú durante las últimas décadas.

Al trasladar este panorama al ámbito del cine peruano se evidencia que los procesos de migración han generado problemas para su clasificación. La identificación étnica se mantiene en lo geográfico y se puede comprobar que la representación indígena en el cine mantiene porcentajes superiores en provincia con una tendencia en ascenso según el estudio de Bustamante y Luna (2017). Esta investigación incluye un registro de los largometrajes peruanos estrenados desde los años 1996 hasta el 2015. Divide la data trabajada en tres subcategorías: largometrajes limeños estrenados en circuito comercial (135), largometrajes limeños estrenados en salas culturales (46) y largometrajes regionales no limeños (146). Además de ello, se registra un incremento del 110% entre los largometrajes regionales estrenados en el 2015 (19), frente a los estrenados en el 2014 (4). Y la cifra es aún mayor comparado al primer año del estudio (1996) en el que solo se estrenó un largometraje regional no limeño.

La variable geográfica de donde proviene el director no es suficiente para acercarnos a una definición de cine regional, andino o amazónico, pues existen películas realizadas por directores limeños cuyas historias transcurren en distintas regiones del país ajenas a la capital. Se tiene el caso de José “Chema” Salcedo, quien en su documental *Amazónico soy* (2008) narra las experiencias de vida de diversos grupos de personas de la ciudad de Iquitos. Entre ellos, la asociación La Restigia, que apoya a menores de edad en situación de vulnerabilidad; miembros del torneo de fútbol gay, pintores amazónicos, entre otros. De la misma manera, Ernesto Cabellos nos muestra en *Hija de la Laguna* (2015) la historia de una mujer en los Andes que se enfrenta a una minera que pretende destruir la laguna - a la cual considera su madre-, que permite la subsistencia de su comunidad.

Tal vez el caso más recordado es el de la película *Madeinusa* (2006) de Claudia Llosa. Esta obra audiovisual retrata la historia de una adolescente que vive en un pueblo remoto del ande peruano, el cual tiene la tradición de cometer cualquier pecado durante Semana Santa (de Viernes Santo hasta el Domingo de Resurrección), ya que Dios ha fallecido y no puede percatarse de lo que ocurre. Ganadora del Gran Coral (2006) en el Festival Internacional de Cine de la Habana y Mejor Película Peruana (2006) en el Festival de Cine de Lima, Llosa fue criticada por —en palabras de Traci Robet-Camps (2015)—, tomar posición de los sujetos indígenas y hablar por ellos.

Según Martín Palma (2008), la directora peruana:

Muestra a una parte de su propio país, la Sierra, no para darla a conocer sino para hacerla cuadrar dentro del imaginario o del gusto de algún eventual turista occidental que sobre el Perú sabría más por la cuarta secuela de Indiana Jones que por un buen documental de National Geographic. (p. 1)

Esta crítica parte del presupuesto de un cine andino solo viable bajo la mirada del decolonialidad. Sin embargo, esta definición de cine olvida que la identificación étnica incluye la comprensión de las propias tradiciones orales y visuales del ande que pueden encontrar en una película un vehículo expresivo ideal para narrar una historia verosímil. Las entonaciones de voz, gestos y movimientos corporales añaden significado a una película que puede ser analizada desde categorías no occidentales (Bustamante y Luna, 2017).

1.1.1 Decolonialidad y cine

Para entender la definición de cine andino desde el enfoque decolonial es necesario entender este concepto. Sobre el sentido de lo decolonial, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, integrantes (como Aníbal Quijano y Walter D. Mignolo) del grupo Modernidad/Colonialidad, aclaran que es necesario hacer una distinción entre lo descolonial y lo decolonial, en el sentido en que el primer término está referido a la primera descolonización que se inició en el siglo XIX y que no llegó a completarse porque se circunscribió a una independencia jurídico-política. El segundo término está referido a:

“[...] la segunda descolonización —a la cual nosotros aludimos con la categoría decolonialidad— tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas. Como resultado, el mundo de comienzos del siglo XXI necesita una decolonialidad que complemente la descolonización llevada a cabo en los siglos XIX y XX. Al contrario de esa descolonización, la decolonialidad es un proceso de resignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 17).

Por esta razón el grupo Modernidad/ Colonialidad si bien ha mantenido diálogo con diversas corrientes de pensamiento, ha señalado que es difícil referirse a una descolonización o a un poscolonialismo, porque no logramos salir del “sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial” (Grosfoguel, 2006, p. 21). En ese sentido, el grupo, toma distancia de los estudios poscoloniales y subalternos porque estos no surgen del contexto específico latinoamericano y, en consecuencia, no pueden mostrar a cabalidad su problemática.

En otras palabras, para este grupo, es importante el lugar de enunciación y, por esa razón, se enfoca en aquellas propuestas locales que, desde su peculiaridad epistémica, política, social y cultural se alejan de los esquemas homogeneizadores occidentales. Esta propuesta busca revalorar y posicionar las perspectivas locales de las minorías olvidadas o marginadas, como lo son los grupos indígenas en Sudamérica, quienes continúan siendo colonizados a través de “prácticas, lenguas, valores, saberes, rituales, ordenamientos políticos, etc” (Borsani, 2012, p. 326).

La decolonización en el cine adquiere relevancia con la obra de Jorge Sanjinés, cineasta boliviano, quien junto al grupo Ukamau, entienden al cine no solo como un elemento de denuncia, sino como un instrumento capaz de desencadenar un cambio político (Sanjinés & Ukamau, 1979). Prueba de ello, es la película *Yawar Mallku* (1969), que se centra en el intento de venganza de una comunidad quechua boliviana hacia el “Cuerpo de progreso” americano, tras descubrir que esterilizaban a las mujeres indígenas

con ayuda del gobierno. Tras el estreno de la obra, se abrió una investigación -inconclusa- que provocó la expulsión de los miembros del Cuerpo de Paz en Bolivia.

Durante los años siguientes Sanjinés intentó construir un modo propio de narrar en sus obras de acuerdo con lo decolonial. El cineasta recurre a varias estrategias como eliminar a los actores profesionales, rodar escenas solo una vez, usar solo locaciones reales y el uso de la cámara en mano (Vilanova, 2012). La búsqueda por consolidar un cine andino lleva al director boliviano a obtener premios cinematográficos festivales de clase A como la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, por *La nación clandestina* (1989). El escritor y guionista Oscar Soria también explora lo decolonial al unirse a Sanjinés para la realización de películas como *Ukamau* (1965) —primera película en aimara—, *El Coraje del Pueblo* (1971) y *Pueblo Chico* (1974) con el cineasta Antonio Eguino.

De la misma manera, cineasta boliviano Jorge Ruiz sigue esta postura en su obra en el cortometraje *Vuelve Sebastiana* (1953). El documental trata de una joven que deja la comunidad andina de Chipaya para dirigirse a las comunidades aimaras del altiplano, que considera más desarrolladas. Con esta crítica a la desaparición física y cultural de lo andino, Ruiz obtuvo reconocimientos en festivales de cine de Bolivia y Uruguay.

En Perú, el Grupo Chasqui también sigue la postura decolonial en *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989). La primera película cuenta la historia de un niño que migra junto a su familia desde el ande a Lima en búsqueda de una mejor calidad de vida. Gregorio se ve obligado a sobrevivir en la ciudad adaptándose a los cambios que trae la vida en la capital luego del fallecimiento de su padre. La segunda película narra como una niña abandona su hogar debido al maltrato de su padrastro para unirse a una pandilla de niños haciéndose pasar por hombre. Así, es aceptada y sobrevive en las calles de Lima. Ambas obras audiovisuales muestran el interés por “representar y construir historias desde la perspectiva de los otros” (Santiváñez, 2010, p. 103), los marginados.

Las obras audiovisuales mencionadas no logran obtener reconocimiento internacional como un movimiento que siga una forma de narrar mirando *desde dentro* al hombre andino. Se considera que la raíz del problema es que el público occidental no lograba descifrar los códigos presentes en las obras innovadoras de los cineastas mencionados. Por otro lado, Claudia Llosa sí logra esa narrativa reconocida a nivel internacional por el espectador occidental -con las obras *Madeinusa* (2006) y *La Teta Asustada* (2009)-, pero recibe las críticas por narrar *hacia* y no *desde* el mundo andino. En concreto se censura como exotiza a los personajes que provienen del ande, la manera en que muestra al mundo andino como un sinónimo de atraso y el contraste que presenta entre

Lima y las poblaciones andinas (Noriega y Morales, 2015).

1.1.2 Oscar Catacora

Es en este contexto que aparece Óscar Catacora, director de cine nacido en Ácora (Puno), con estudios de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional del Altiplano. Luego de haber dirigido el medimetroraje *El Sendero del Chulo* (2007), Catacora obtiene fondos del Ministerio de Cultura para financiar su primer largometraje: *Wiñaypacha* (2017).

El Ministerio de Cultura cuenta con varios concursos cuyos premios son estímulos económicos para financiar proyectos culturales. El director postuló y ganó el premio a “Largometraje de ficción regional” junto a su hermano y productor Tito Catacora en el 2013. La ópera prima de Catacora es el primer largometraje peruano filmado en aimara. Asimismo, contó solo con la participación de no actores y usó escenarios reales. Tras su estreno, todos los críticos coincidieron en que se trataba de cine andino, pues su director “forma parte del entorno que describe en sus filmes, mientras que otros trabajos como *Retablo* (2017) y *Los ojos del camino* (2017) fueron abordados por directores que se insertaron desde afuera en esos contextos que narran” (Delgado, 2018).

Sin embargo, varios de los cineastas que realizan obras audiovisuales en regiones -incluido el propio Catacora- mencionaron que se genera una división al hablar de cine regional, y que lo que ellos realizan es cine:

Me parece una especie de discriminación porque es como si tratase de películas del exterior. En notas extranjeras se refieren a todas las películas de aquí como "película peruana". ¿Por qué dentro de nuestro país empezamos a discriminar así? (Catacora, 2017)

Hector Marreros, por su parte, sostiene que lo que se necesita es que “el cine sea uno solo. No cine provinciano, cholo o de regiones; simplemente cine peruano” (Miano & Lozano, 2022). Si se desea aplicar esta clasificación para un estudio audiovisual, se evidenciaría una falta de comprensión del funcionamiento de la propia cultura andina. Ello debido a que se prioriza lo geográfico (procedencia del director) por sobre las manifestaciones de lo andino. Los criterios para determinar si una película es “andina” o deben de estar bajo categorías que acerquen la narración cinematográfica a la tradición oral y visual de nuestras culturas. Y este estudio va en esa dirección.

1.2 Definición del problema

La presente investigación busca definir el empleo de los principios andinos en la construcción de personajes de la película *Wiñaypacha*. Los principios andinos son estudiados por Josef Estermann en su libro *Filosofía andina* (2006). Asimismo, la

investigación es un acercamiento hacia una definición de cine andino porque se parte de elementos propios al contexto que la película pretende representar para poder llegar a establecer relaciones entre los principios andinos y la construcción de personajes que ofrece el filme.

Por tal motivo, la pregunta de investigación general de la que parte este estudio académico es: ¿cómo se emplean los principios andinos en la construcción de personajes de la película *Wiñaypacha*? Esta interrogante general implica a su vez el desarrollo de una investigación exploratoria que comienza estudiando la construcción de personajes en la ópera prima de Catacora, para luego poder detectar la representación o no representación de los principios andinos en cada una de las dimensiones de los personajes de *Wiñaypacha*. Se pretende demostrar que el empleo de los principios andinos influye en la construcción de personajes de la película *Wiñaypacha*. Si los principios están presentes en estas dimensiones se puede calificar a esta obra audiovisual como cine andino. Dicha afirmación conlleva el estudio de la representación de los elementos andinos en la película *Wiñaypacha*. Por ello, las preguntas de investigación específicas son: ¿Cómo los principios andinos influyen en la construcción de la dimensión social de los personajes de la película *Wiñaypacha*? ¿Cómo los principios andinos influyen en la construcción de la dimensión psicológica de los personajes de la película *Wiñaypacha*? ¿Cómo los principios andinos influyen en la construcción de la dimensión física de los personajes de la película *Wiñaypacha*?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

- Analizar el empleo de los principios andinos en la construcción de personajes de la película *Wiñaypacha*.

1.3.2 Objetivos específicos

- Descubrir la influencia de los principios andinos en la construcción de la dimensión social de los personajes de la película *Wiñaypacha*.
- Explorar la influencia de los principios andinos en la construcción de la dimensión psicológica de los personajes de la película *Wiñaypacha*.
- Definir la influencia de los principios andinos en la construcción de la dimensión física de los personajes de la película *Wiñaypacha*.

1.4 Justificación

La importancia de la investigación surge al comprobar que en el Perú no existen

muchos trabajos de grado dedicados al análisis cinematográfico. En el repositorio de tesis de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos no existe un trabajo de investigación relacionado a los principios andinos y lo audiovisual. Se desea contribuir al incremento de producción académica sanmarquino y nacional en esta área de la comunicación audiovisual.

Asimismo, fuera del reconocimiento nacional e internacional que ha obtenido *Wiñaypacha* -Mejor ópera prima y fotografía en el Festival de Cine de Guadalajara (2018) y candidata al Óscar por Perú (2019)-, la investigación revaloriza el trabajo de todos los cineastas que trabajan este tipo de cine desde hace décadas en las sombras. Ello se da porque se brinda la posibilidad de que sus obras puedan ser analizadas desde los principios andinos.

Finalmente, pero no menos importante, la utilización de una variable no occidental en el trabajo busca sentar las bases para definir un cine verdaderamente andino y el desarrollo de futuros trabajos académicos que propongan nuevos instrumentos metodológicos que conecten a las ciencias sociales con la comunicación audiovisual. A través del estudio de caso se aporta una solución al estudio de obras audiovisuales que puedan estar inscritas dentro de lo que definiremos como cine andino.

1.5. Hallazgos y limitaciones de la investigación

Se ha hallado la teoría necesaria para llevar a cabo el análisis de la construcción de personajes. Autores como Robert Mckee (2009), Syd Field (2004), Doc Comparato (2013), Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) forman parte fundamental del marco teórico. De la misma manera, existen algunos estudios¹ de *Wiñaypacha* que analizan algunos elementos del lenguaje audiovisual. Sin embargo, considero que aún se pueden desarrollar más investigaciones que contribuyan al análisis a profundidad de la obra, ya que la presente tesis analiza un eje de la película no estudiado previamente: los principios andinos.

Por otro lado, debido a que la investigación abarca categorías de análisis provenientes de las ciencias sociales (como lo son los principios andinos) nos encontramos con limitaciones en la búsqueda de material bibliográfico. No existen estudios que analicen la representación de los principios andinos en la construcción de personajes de una obra audiovisual. En el Perú son necesarias las investigaciones que estudien las producciones cinematográficas desde un eje distinto a las categorías occidentales comúnmente usadas.

Finalmente, se entiende que la investigación pretende ser un retrato del cine andino

¹ Corrales (2018), Gutiérrez (2019), Heredia y Cubas (2020), Quiñones (2020), Collao (2022).

de hoy, pues con el pasar de los años surgirán nuevos planteamientos alternativos desde los cuales se podrá estudiar al séptimo arte. Sin embargo, la definición de cine andino en base a los principios andinos no pretende ir en contra de la definición del mismo término en base a la decolonización, sino ser un punto de partida para la crítica al sistema hegemónico de acuerdo con los planteamientos de la obra cinematográfica.

Capítulo II

Revisión de Literatura y fundamentos teóricos

2.1 Antecedentes del estudio

El presente apartado abarca los antecedentes bibliográficos relacionados con *Wiñaypacha* y el “cine andino”. Se empieza mencionando los artículos y libros pertinentes en orden cronológico, para luego proceder con la mención de las tesis universitarias también en orden cronológico.

2.1.1 Antecedentes sobre *Wiñaypacha*

Existen algunos estudios y publicaciones que giran en torno a diferentes ejes de *Wiñaypacha*. El primero de ellos es un artículo titulado *Wiñaypacha y el derecho a envejecer con dignidad* (2018) publicado en el portal jurídico Parthenon. En el escrito Juan Torres profundiza en los derechos que las comunidades campesinas no gozan y los dispositivos legales que sustentan dichos derechos. Entre los derechos vulnerados están el derecho al idioma materno -en el caso de la película, el idioma aymara- y el derecho a la identidad étnica y cultural. El contexto legal de este artículo ofrece claridad para entender la situación precaria en que se encuentran Phaxsi y Willka al iniciar la película.

Ese mismo año Delgado (2018) publica *Wiñaypacha: Contra La Muerte Del Mito*, donde se critica la representación andina exotizante y/o no documental presente en películas como *Kukuli* (1961), *Los perros hambrientos* (1977), *Yawar Fiesta* (1986), o *Los ojos del camino* (2017). El uso de elementos como un personaje como narrador omnisciente para acercarse a la cultura andina (ej. turista, cineasta extranjero, antropólogo) da una lectura folclórica a las obras. Por otro lado, considera que:

Wiñaypacha irrumpe en una vía distinta para afirmar que, dentro del uso de algunos recursos del film documental, es posible la aparición de simbolismos, analogías o aspectos míticos, sin temor a que eso reste a la calidad de “real” que intenta otorgar a su registro. La película de Catacora devuelve el aspecto mítico a la representación del universo andino. (Delgado, 2018)

La propuesta novedosa y digna de reconocimiento según el autor es que Oscar Catacora toma elementos tanto de la ficción (sueños, desconexión de protagonistas con el ayllu), como del documental (luz natural, uso de paisajes y exteriores locales), que permiten que alguien ajeno a la cultura andina pueda conectar con una historia verosímil.

Después de ello, se ubica un artículo publicado por De Lima (2019) en la revista *Ventana Indiscreta* de la Universidad de Lima, el cual a su vez apareció en la sección cultural del diario *Exitosa*. Este escrito compara diferencias y similitudes entre las

películas *Madeinusa* (2005) y *Wiñaypacha* (2017) teniendo como premisa la idea de que ambas obras son ficciones verosímiles, más no guardan relación con la realidad a la que representan.

En la ópera prima de Óscar Catacora, el elemento falso, no cotejable con la “realidad real” sobre el cual gira toda la trama, es el caso de los dos ancianos abandonados sobre su suerte, hecho bastante improbable dadas las estructuras sociales de las comunidades andinas, intrínsecamente solidarias. Catacora se concentra estratégicamente en la idea de una familia nuclear tradicional [...] con la que se invisibiliza lo comunal (De Lima, 2019, p. 34).

Se observa que el artículo analiza la celebración del tiempo santo, en el caso de *Madeinusa*, y el abandono de los ancianos por parte de su propia comunidad en el ande, en el caso de la obra de Catacora. Cabe resaltar que la conclusión de la publicación es que no es una obligación del arte la representación fiel del mundo andino en una historia de ficción -idea tomada en cuenta a la hora de realizar el análisis de las dimensiones social y psicológica de los personajes de *Wiñaypacha*.

Asimismo, existe un artículo perteneciente a la revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) que identifica las maneras en las que el cine regional desafía las múltiples identidades y diversidad del Perú, alejándose de Lima, el centro de poder económico y político en el país. Dicho estudio se realiza a través del análisis de dos películas emblemáticas del cine regional peruano: *La casa rosada* (Palito Ortega Matute, 2017) y *Wiñaypacha* (Oscar Catacora, 2017). El artículo lleva por nombre: “Cinema regional peruano e políticas culturais da diferença: os casos de La casa rosada e *Wiñaypacha*” (2019).

Curiosamente, o filme rompe com possível estereótipo de que Puno opera somente nas bases da produção melodramática ou de horror. Ao contrário, envolve paisagem e temporalidade, em diálogo com o neorealismo italiano, com as obras de Akira Kurosawa e de Yasujiro Ozu, e também evoca a dimensão social da região dos Andes peruanos. Remonta a uma proposta cinematográfica que de algum modo rompe com a tradição audiovisual sobre os Andes e sobre os indígenas. Suas escolhas vão de uma fotografia intimista, passando por sua mãe como diretora de arte para garantir elementos visuais daquela cultura, ao uso de não atores que, entre outros aspectos, revelam a potência experimental do cinema regional materializado em *Wiñaypacha* (que significa eternidade) (Rabelo, 2019, p. 406-407).

Entre los elementos disruptivos con respecto a la forma de hacer cine en el Perú identificados en la obra de Catacora están la fotografía intimista (se elige a su madre como directora de arte para asegurar la representación de elementos visuales), el uso de no actores, la importancia del paisaje y temporalidad y el no recurrir al terror o melodrama, que son las producciones que se desarrollan con mayor frecuencia en la región de Puno.

Un año después, Maria Chiara D' Argenio publica un ensayo titulado *Wiñaypacha by Oscar Catacora: Overcoming Indigenismo Through Intimacy and Slowness*. El ensayo profundiza en las razones por las cuales se considera que la película revitaliza la representación del mundo andino. El argumento esbozado es que *Wiñaypacha* destaca rasgos particulares del pueblo indígena y plantea un problema global relacionado a la vida rural vivida al margen del capitalismo. Se dejan de lado los problemas locales y estereotipos del hombre andino para desarrollar una obra íntima que transcurre de manera lenta en señal de resistencia al paso del tiempo y vida occidental.

[...] his film does not enact binaries and tropes that have characterized both the indigenista works and the mainstream notions of indios and serranos in Peru. Instead, *Wiñaypacha* highlights the individual traits of indigenous people, and poses the “Indian problem”, to use José Carlos Mariátegui’s famous expression (1928), on new terms: not as a local socio-economic problem, but as a global issue concerning ageing, rural life, and the lives at the fringes of capitalism. (D’Argenio, 2020, pp. 148).

Existe otro artículo en portugués referente a la obra de Catacora titulado *A Eternidade de Wiñaypacha como imagem do pensamento andino* (2021). En él, Indira Viana busca poner en evidencia los recursos usados por el cineasta para representar el pensamiento andino y la idea de “eternidad”. La investigación se centra en el análisis de la fotografía y el guion y concluye que los contrastes entre vida urbana y rural, la circularidad del tiempo y el uso del idioma aimara permiten que la película exprese el pensamiento andino.

Neste artigo tratou-se de mostrar como o filme *Wiñaypacha* é em si mesmo uma criativa e potente expressão do pensamento andino, na medida em que a noção de Eternidade, enquanto tempo circular, é acionada de forma central na narrativa. Para ele, essa é uma forma mais próxima, ou verossímil, das experiências vividas, as quais costumam conter momentos felizes e tristes, sucessos e insucessos. Além do mais, a ênfase na circularidade do tempo é algo vivido nos Andes de múltiplas formas, tanto através do regime das chuvas, das estações, do ciclo agropastoril, como dos regimes dos ventos, que vão e voltam e, por isso, quiçá capazes de trazerem Antuku de volta? É o desejo de Phaxsi ao dizer: “Ojalá algún viento pueda traerlo de regreso a casa”. Tal noção é tão importante a ponto de aparecer com recorrência e destaque em outras obras de renomados autores e artistas andinos, como tratei de demonstrar. (Viana, 2021, p. 232-233)²

Tratar de definir qué es pensamiento andino y qué no lo es trajo ciertas dificultades

² Este artículo muestra cómo la película *Wiñaypacha* es en sí misma una expresión creativa y poderosa del pensamiento andino, en la medida en que la noción de eternidad, como de tiempo circular, se activa centralmente en la narración. Para Catacora, esta es una forma más cercana, o creíble, de experiencias vividas, que suelen contener momentos felices y tristes, éxitos y fracasos. Además, el énfasis en la circularidad del tiempo es algo que se vive en los Andes de múltiples formas, tanto a través del régimen de lluvias, de las estaciones, del ciclo agropastoral, como de los regímenes de los vientos, que van y vienen y, por tanto, ¿son capaces de traer Antuku de vuelta? Este es el deseo de Phaxsi cuando dice: “Espero que algún viento te traiga de vuelta a casa”. Esta noción es tan importante que aparece repetida y de manera destacada en otras obras de reconocidos autores y artistas andinos. (Viana, 2021, p. 232-233)

cuando se revisó este último trabajo. Considero que el centrar el estudio en elementos específicos de la fotografía como la presencia del fuego -como conexión con la ciudad- y la presencia de los *apus* (divinidades) -quienes tienen participación fuera de momentos donde se les rinde culto-; permiten que las conclusiones de Viana tengan un sustento.

El artículo más reciente sobre la obra de Catacora lleva por nombre *Loss and Life in the Andean Pluriverse: Slow Unravelings and suma qamaña in Óscar Catacora's Wiñaypacha. Humanities* (2022). Esta investigación se vale de las ciencias sociales para profundizar en los contrastes entre la vida armoniosa en el ande y el capitalismo extractivo producto del cual Antuku deja a sus padres para comenzar una vida en la ciudad:

Catacora provides the migrant-spectator a type of return to the highlands that overcomes physical distance and contributes to the maintenance and revitalization of Aymara-Andean cultural memory. In doing so, Wiñaypacha allows the spectator to (re)imagine beyond the Western cult of extractive development and envision worlds that exist outside the capitalist paradigm. (De Moya-Cotter, 2022)

El investigador concluye que el cineasta rechaza la tendencia migratoria hacia la urbe y propone la coexistencia entre varios mundos. En este último punto es necesario mencionar la relevancia que tiene para De Moya-Cotter la presencia de relaciones entre los humanos, animales, la naturaleza y el apu, quienes coexisten con Willka y Phaxsi.

Por otro lado, hay algunos estudios universitarios -tesis de licenciatura y bachillerato- que abordan el estudio de *Wiñaypacha* que conviene mencionar en esta revisión de antecedentes. El primero es el *Análisis de los elementos del lenguaje audiovisual de las escenas presentes en el trailer de la película Wiñaypacha*, a cargo de Rosario Corrales (2018), quien sustentó el trabajo para obtener el título de licenciado en la Universidad César Vallejo. El análisis se realiza con ayuda de una ficha de observación de 5 escenas de la obra, para luego procesar los resultados e interpretarlos con la teoría del estructuralismo semiótico de Ferdinand de Saussure. Sin embargo, se considera que la investigación debe realizar algunas modificaciones pues no se justifican los criterios elegidos para elaborar la ficha de observación, ni se indican con precisión qué otras fichas bibliográficas se han usado para la elaboración de la ficha de análisis usada. Asimismo, no se señala a los expertos en el tema que han ayudado a consolidar el instrumento de análisis como mencionan en el apartado de “trayectoria metodológica”.

Asimismo, se encontró un trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller en Comunicaciones por la Universidad San Ignacio de Loyola titulado *Identidad nacional y cine regional: Wiñaypacha, visibilizando la cultura aymara* (2019). Dicha tesis aplicó el análisis documental, de contenido y entrevistas a profundidad con el fin de

demostrar cómo el filme *Wiñaypacha* interviene en la difusión cultural y preservación de la lengua aimara, al reconocer y visibilizar su identidad.

El trabajo de investigación o tesina cumple con el objetivo planteado de “analizar lo registrado dentro del filme, sobre la representación realizada de la comunidad aimara y los beneficios al visibilizarla dentro la sociedad peruana mediante el cine” (Gutiérrez, 2019, pp. 4). Sin embargo, no adjunta como anexos las entrevistas y herramientas adicionales usadas en el estudio como el cine foro y tablas de análisis cinematográfico integral. De la misma manera, no existe un apartado de antecedentes y el marco teórico está limitado a los artículos de Aleksandra Jablonska (*La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo*) y Antoni Castells (*Cine indígena y resistencia cultural*).

Heredia & Cubas (2020) comparten la autoría de una tesis interesante titulada *La representación de la identidad cultural en proyecciones cinematográficas peruanas. El caso de Wiñaypacha y Río verde*. Este trabajo de investigación utiliza una ficha de observación que contiene elementos de cinematografía y elementos de la identidad cultural tomando como objeto de estudio a 15 escenas de ambas películas. Entre los resultados de la investigación se menciona que:

En *Wiñaypacha* se representaron las manifestaciones culturales andinas a través de la lengua aimara, la cual concibe parte de las lenguas más representativas de la zona andina; utilizan la quena, instrumento de viento de bisel, usado de modo tradicional por los habitantes de los andes centrales y su origen concierne a antiguas sociedades andinas. Realizan un ritual del Beato Romerito para la fecundidad animal, el cual consiste en danzar alrededor de una pareja de ovejas para poder adquirir lana para sus vestimentas; consumen la coca con fines medicinales y alimenticios, esta hoja es sagrada y es un emblema de la cultura andina; cultivan sus propios alimentos como la quinua y la papa, ambas provisiones son utilizadas en los principales platos típicos de los andes, formando parte de un legado histórico. Asimismo, rinden culto al Apus para que cuide sus cultivos y animales, los Apus son los espíritus de las montañas que protegen a los pueblos de los Andes desde la época de los incas; elaboran sus propias vestimentas con lana de oveja o alpaca y sus utensilios de cocina son elaborados de barro por ellos mismos (Heredia & Cubas, 2020, pp. 73-74).

Queda la duda de cómo las autoras hacen la selección de escenas, pues solo se menciona que son las “más representativas” en la película. Por otro lado, podemos afirmar que los indicadores relacionados a las manifestaciones culturales (lenguas, costumbres, tradiciones, música, danza, vestimenta, artesanía y gastronomía) permiten el correcto desarrollo de una investigación descriptiva.

En ese mismo año, se ubicó la investigación de Giancarlo Quiñones (2020) titulada *Neoindigenismo en la obra cinematográfica de Oscar Catacora: Una revisión de la ópera prima Wiñaypacha como pieza Neoindigenista*. Este estudio busca identificar aspectos de la

corriente artística del Neindigenismo en la mencionada obra partiendo de un repaso por la literatura indigenista peruana, para luego proceder con un análisis de contenido a algunas escenas del filme. La tesis pretende concluir con un análisis documental de tres entrevistas realizadas a Oscar Catacora. Es necesario mencionar que la investigación no está concluida en su fase de análisis debido a que fue realizada para obtener el grado de bachiller durante el tiempo en que la ley universitaria exigía los capítulos I y II (problema de investigación y antecedentes y marco teórico) de la tesis para poder egresar. También se evidencia un número reducido de citas el cual dificulta la determinación del significado de términos claves para el trabajo, como el de indigenismo.

Por último, unos meses antes de finalizar la presente investigación, se publicó una tesis en la Universidad de Claremont titulada *Indigenous Representation in Contemporary Peruvian Cinema in Oscar Catacora's Wiñaypacha and Claudia Llosa's La Teta Asustada* (2022). Esta tesis pretende estudiar la identidad nacional peruana a través de dos producciones cinematográficas contemporáneas: *Wiñaypacha* (2017) y *La Teta Asustada* (2009). Es necesario mencionar que no pudimos revisar la investigación en su totalidad debido a que el acceso solo es permitido para alumnos y personal perteneciente a dicha casa de estudios.

Si se analizan las proporciones de acuerdo a los idiomas en que fueron redactadas las investigaciones, se puede observar que hay más investigaciones en español (6), que en inglés (3) o en portugués (2). Sin embargo, si descartamos las tesis (5) -que son todas en español-, observamos que los artículos de investigación si mantienen la misma proporción de dos trabajos en español, dos en inglés y dos en portugués.

2.1.2 Antecedentes sobre cine andino

En la revisión bibliográfica también se pudo localizar estudios centrados en el cine andino, desde libros y artículos, hasta tesis. El primero de ellos es un artículo titulado *La imagen distorsionada. Realidad y estereotipo del imaginario andino a través del cine (1960-1980)*. En él, Valdez (2006) analiza de manera global al cine andino durante dos décadas a través de dos películas *Kukuli* (1961) y *Kuntur Wachana* (1977). Esta revisión filmográfica es un punto de partida necesario para acercarse al cine andino. Sin embargo, la dificultad que presenta el estudio es que da una definición de cine andino muy cercana al cine regional:

¿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. (Valdez, 2006, p. 247)

No quedan claro cuáles son los temas propios de la cultura andina ni cómo se identifica el público objetivo de una película. El autor también menciona que solo los realizadores provincianos pueden realizar cine andino, sin embargo, al realizar el análisis de ambas películas hay recursos que también podrían ser usados para representar a otras culturas como “la unión y la fuerza grupal como medio para conseguir algo” (Valdez, 2006, p. 253), los planos abiertos y el uso de animales en reemplazo de seres fallecidos. Asimismo, no se ha encontrado elementos que evidencien la elaboración de categorías de análisis.

En el 2008, Pagán publica *El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano*. Este artículo se centra en el análisis de *Gregorio* (1984) y *Madeinusa* (2006), dos películas peruanas que -de acuerdo con la autora- representan a la mujer indígena de una manera extranjera/exotizante. Se coincide con las críticas a *Gregorio* por la no inclusión de una actriz que hable quechua para el personaje de Juana (madre de Gregorio), y la manera inverosímil en cómo este personaje pierde todo rasgo del ande poco tiempo después de llegar a Lima. De la misma manera, es criticable la idea de atraso e ignorancia presente en *Madeinusa* a través de escenas como cuando se le enseña a la protagonista cómo funciona una grabadora de sonido o, cuando Madeinusa muestra su deseo por escapar a la capital a través de objetos personales de su madre (quien escapó a Lima tiempo atrás) guardados con cuidado en una caja. Nuevamente, el inconveniente que se encuentra en la investigación descrita es que no existen categorías de análisis. Los elementos seleccionados para el análisis de ambas películas tienen como técnica de investigación a la observación, pero es la autora la que decide que elementos incluir y cuáles no.

Siguiendo con los propósitos de la presente investigación existe un artículo titulado *Descolonización y cine: la propuesta indígena de Jorge Sanjinés hoy (2012-2013)*, publicado en la revista *Bolivian Studies Journal*. El escrito desarrolla la idea de que el cine indígena bajo la mirada de Jorge Sanjinés no se ha consolidado debido a que sus narrativas no son reconocibles para un público nacional e internacional acostumbrado a consumir el tipo de cine convencional, cercano a occidente.

[...] la visión compleja, interna y penetrante que transformó el concepto de lo cinematográfico en Sanjinés no crea una tendencia suficientemente sólida en su trascendencia posterior capaz de construir un modo de filmar y de narrar cinematográficamente, como el mismo cineasta lo percibió. (Vilanova, 2012, p. 95)

De acuerdo con Vilanova (2012-2013), las propuestas cinematográficas alejadas de la hegemonía cinematográfica van en una línea paralela, y deberían buscar que el mundo indígena se acerque a la cámara en lugar de que los propios indígenas se apropien de ella. La propuesta de cine decolonial mencionada en el artículo forma parte de la presente tesis.

De la misma manera, se ha ubicado el libro compuesto por 15 artículos y una entrevista titulado *Cine andino* (2015). Este libro nace con la participación de múltiples autores que formaron parte de una serie de conferencias en la Universidad de Florida Central (Orlando), en el 2013; y el respaldo académico de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Si bien no existen análisis realizados desde los principios andinos o la construcción de personajes con teoría del guion cinematográfico, hay algunos puntos de vista que podrían ser considerados para la presente investigación como la relación entre los miembros de la sociedad en el ande y la cosmovisión andina. Los tópicos estudiados en *Cine andino* son: El documental antropólogo andino; El cine andino: seducción, género y violencia; Cine andino: imaginación política, sujetos sociales y proyecciones regionales; y Cine andino en diálogo.

Por otro lado, se ubicó el libro compuesto por dos tomos titulado *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* (2017). El libro provee a la presente tesis de un acercamiento a profundidad al cine regional peruano. Cabe mencionar que en la obra se entiende por cine regional al cine realizado fuera de Lima y por directores nacidos en otros departamentos distintos a la capital peruana.

El primer tomo describe el panorama del cine en cada región estudiada: perfil del cineasta; producción, realización, distribución y exhibición de películas; apoyo institucional, etc. El libro también contiene una ficha técnica y reseña de 100 películas regionales peruanas seleccionadas por su importancia histórica o social, su representatividad y/o su calidad cinematográfica. Por su parte, el segundo tomo contiene entrevistas editadas que fueron realizadas a varios de los cineastas durante el proceso de investigación del libro. Si bien no existe un análisis propiamente de elementos andinos, ambos tomos contienen un trabajo de archivo detallado que permite entender las condiciones en que se desarrollan las películas peruanas consideradas “regionales” en sus distintas etapas: preproducción, producción, postproducción y distribución.

También es pertinente mencionar a las tesis peruanas que abordan el tópico del cine andino. La primera de ellas es *El reconocimiento de la diferencia en el cine regional. Caso: "Juanito, el huerfanito"*, de Peláez, S. (2017). Este trabajo realiza un análisis semiótico al mencionado filme -que es la película melodramática más exitosa del cine regional- con el objetivo de demostrar que el reconocimiento de las diferencias es lo que permitió generar una conexión con el público durante la exhibición de la obra:

Los significados construidos logran evocar el fatalismo que aún se vive en provincia, y, por tanto, se presta para despertar drásticamente sensibilidades. La lucha contra el destino iba a ser captada fácilmente por los espectadores miembros de su cultura por la afinidad en conocimientos e historia, y por su afán de hacer de esta confrontación -persona/destino- una realidad. Es decir, ante esta injusticia histórica en la que se han visto envueltos, la película es una propuesta que busca comprender el mundo y su existencia aludiendo al consciente popular, para que puedan identificarse con sus argumentos y satisfacer sus demandas artísticas y emocionales. (Peláez, 2017, p. 40)

Este trabajo de investigación no incluye antecedentes ni bases teóricas, lo cual dificulta la comprensión del apartado de resultados, que es donde se definen las categorías de análisis y se analiza la película a la vez.

Asimismo, existe una tesis titulada *La representación del mundo andino en el cine peruano de ficción* (2020), que busca cuestionar la representación del cine andino peruano -sus prejuicios y estereotipos- a partir de un corpus de películas de ficción nacionales analizadas bajo la teoría de la construcción del otro. Con dicho material se planea convocar a expertos para ahondar en el tema mediante entrevistas a profundidad.

Es necesario mencionar que esta investigación no está desarrollada en su fase de análisis debido a que es un trabajo para obtener el grado académico de bachiller. Considero que el estudio debería delimitarse más, pues el autor abarca películas desde el inicio del cine en el Perú. Por otro lado, no se argumentó el uso de las categorías de análisis: ritualidad del mundo andino, costumbres del mundo andino, uso de la lengua originaria, historia de las luchas del mundo andino, vivencia del periodo de violencia del mundo andino y mujer protagonista en el mundo andino.

Finalmente, existe la tesina *Análisis de las tradiciones andinas en la película Retablo como estrategia narrativa* (2021). En ella, Gutiérrez realiza un estudio interpretativo basado en el análisis de contenido de algunas escenas de la película Retablo que evidencia una relación entre las tradiciones andinas y estrategias narrativas. La conclusión es que:

La película *Retablo*, al ser una obra que narra un acontecimiento en la sierra del Perú (Ayacucho), utiliza las tradiciones andinas para complementar el desarrollo de su historia y es ahí en donde a la vez, estas tradiciones, funcionan también como estrategias narrativas para el desarrollo del film. A diferencia de otras producciones, *Retablo* incorpora estas tradiciones en puntos del film que sirven para comprender mejor su desarrollo y generar conexiones con lo que sucede con los personajes. (Gutiérrez, 2021, p. 15)

La investigación es el trabajo con mayor similitud al presente estudio que se ha encontrado en la búsqueda bibliográfica. Sin embargo, el primer problema que se identifica es la arbitrariedad en la elección de escenas que presentan tradiciones andinas. El investigador decide cuáles son las tradiciones que se van a analizar sin un sustento y, por lo tanto, que es una tradición andina y que no lo es. También se ha verificado que su marco metodológico se basa en un estudio de documentales históricos de la guerra civil española, el cual está alejado del cine andino, regional o indígena; pero cumple al acercarlo al análisis cinematográfico.

Es necesario mencionar que en los antecedentes existen trabajos que están más cerca de las ciencias sociales que a las ciencias de la comunicación. Por otro lado, los antecedentes más cercanos a las ciencias de la comunicación no incluyen categorías de análisis no occidentales. El planteamiento que se propondrá más adelante parte de metodología propia de la teoría cinematográfica para llegar a categorías no occidentales. Se busca la inclusión de ambas áreas del conocimiento en un instrumento metodológico que provea de objetividad y precisión en su desarrollo.

Se concluye el apartado mencionando que no se ha encontrado algún estudio de *Wiñaypacha* bajo los principios andinos, ni del cine andino bajo los principios andinos. Tampoco existen tesis relacionadas al tópico de investigación a desarrollar en el repositorio académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Existen dos aplicaciones de principios andinos en un trabajo biología y en un trabajo de relatos literarios. Se profundizará en ambos casos en el apartado de *principios andinos*.

2.2 Marco teórico

2.2.1 Representación

La palabra representación es el primer término que forma parte de las bases teóricas. Este término es ambiguo, debido a ello se ha encontrado una variedad de formas de realizar su interpretación. Si bien existen multiplicidad de autores que teorizan sobre los tipos de

representación (Burr (2003), Casetti y De Chio (1991), Hall (1997), Ricoeur (2008)), todos coinciden en que lo que denota son la diversidad de fenómenos sociales en un periodo de tiempo determinado.

Ricoeur (2008) menciona que, según los contextos, la representación puede ser “heredera rebelde de la idea de mentalidad, representación objeto del discurso o representación-operación, como fase de una operación historiográfica” (p. 299). La obra del autor mencionado está más ligada a las ciencias sociales, específicamente a la historia. Sin embargo, es necesario mencionar la relación que pone en evidencia del uso de representación para consolidar discursos de supremacía.

En los antecedentes se ha mencionado brevemente -y se ahondará en el apartado de cine andino-, las críticas existentes sobre el punto de vista del realizador cinematográfico que representa a la cultura andina en su obra. Se critica a cineastas no oriundos del ande por, de manera consciente o inconsciente, plasmar a los agentes sociales que forman parte de sus producciones en situaciones que son invisibilizados o minimizados por sobre una presencia ajena, liberadora y/o superior. La repetición de estos discursos termina creando una imagen de la cultura andina que no refleja a sus miembros y es ahí donde surge la pregunta de si al ser una obra de ficción la representación debe de ser fiel o no al objeto representado (D'Argenio (2020), Delgado (2018), Noriega y Morales (2015), Rabelo (2019)).

Asimismo, existe el entendimiento de representación más ligado a la cinematografía de la mano de Casetti y De Chio en *Cómo analizar un film* (1991). Si bien ambos autores mencionan el problema existente entre si representación es lo que se representa o el hecho mismo de representar, profundizan más en torno a la ambigüedad entre proceso y resultado. El resultado analiza la composición, arquitectura y dinámica de un objeto; mientras que el proceso analiza las etapas por las que atraviesa el objeto en su representación (Casetti y De Chio, 1991).

Los tres niveles de representación planteados en la obra son la puesta en escena, que comprende todo el contenido presente en la imagen; la puesta en cuadro, que abarca la manera en que el contenido es representado; y la puesta en serie, que incluye los nexos y relaciones formados entre una serie de imágenes (Casetti y De Chio, 1991). Es necesario acotar que el análisis cinematográfico de la representación en esta obra utiliza el análisis del resultado o imagen obtenida. En otras palabras, centran el análisis de la representación de un objeto en qué representa, por sobre cómo ha sido representado. Debido a ello, no va en línea

directa con la pregunta de investigación general de la tesis: *¿Cómo se emplean los principios andinos en la construcción de personajes de la película Wiñaypacha?*

Por el contrario, el concepto de representación a usar en la presente investigación es el dado por Stuart Hall teórico y sociólogo jamaicano, quien considera que representar es “una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas” (Hall, 1997, p. 14). Ello quiere decir que para darle sentido a un concepto mediante el lenguaje existen dos procesos: la construcción de asociaciones entre las cosas y nuestras representaciones mentales, y la construcción de asociaciones entre nuestras representaciones mentales y su traducción en un lenguaje determinado.

Hall resume 3 teorías o enfoques de la representación: reflectivo, intencional y constructivista. El enfoque reflectivo plantea que el lenguaje es un reflejo de lo representado, ya existente en el mundo real. El enfoque intencional menciona que la representación de un objeto, suceso, idea o persona es dada por el lenguaje del hablante. Finalmente, el enfoque constructivista sostiene que el autor, construye el significado de una cosa a través de los dos sistemas representacionales mencionados -conceptos y signos (Hall, 1997). El problema con los dos primeros enfoques si son usados para la presente investigación es que el lenguaje podría alejarse de las convenciones o reglas sociales establecidas y generar problemas en la comunicación si emisor y receptor no comparten el código lingüístico.

El enfoque constructivista entiende que el mundo material existe, pero son los actores sociales los que construyen sentido sobre el mismo. Para poner algunos ejemplos, en las áreas de salud y enfermedad, personalidad y sexualidad de una cultura se puede comprobar cómo los sistemas de creencias son establecidos en base a normas, valores y expectativas que dan sentido los mismos miembros de esta sociedad (Burr, 2003). Se actúa de manera diferente al conversar con un médico, que cuando se habla con un amigo cercano. Asimismo, la acupuntura y meditaciones aplicadas al tratamiento del estrés aún no son aceptadas por el grueso de la población en occidente. Finalmente, términos como poliamor y relaciones no binarias para explicar un tipo de interacción sexual generan confusión en personas que fueron educadas bajo la idea de sexo heterosexual como norma.

El trabajo toma el enfoque constructivista y busca identificar elementos de la cultura andina (principios andinos) para acercar a un receptor ajeno a ese código lingüístico y ofrecer un entendimiento de una obra cinematográfica emitida en y mediante este lenguaje.

2.2.2 *El guion y la construcción de personajes*

En una película, los actores sociales son todos los personajes que intervienen en la historia, pero antes de adentrarnos en propuestas teóricas relacionadas a la construcción de personajes es necesario profundizar en términos relacionados a la narrativa cinematográfica. Se empezará por las diversas definiciones de guion.

2.2.2.1 **Guion.**

Según Carolina Fernández (2011), un guion es el “texto que desarrolla un argumento e indica cómo se debe de realizar cualquier tipo de obra audiovisual” (p.88). En otras palabras, una suerte de manual con pautas para la organización de un proyecto. Si se habla de un proyecto cinematográfico, estas expresiones propias de un autor (guionista) tienen su origen hace 126 años con el nacimiento del cine, el cual tiene como hito la proyección de *Salida de la fábrica Lumiere (1895)*, cortometraje realizado por los hermanos August y Louis Lumiere.

Cabe resaltar que el cortometraje mencionado no tuvo un guion, pero fue la necesidad de los siguientes cineastas al entrar en el séptimo arte lo que motivó la aparición de un texto que contenga las directrices básicas para la realización de un proyecto. No existe un consenso sobre cuál fue el primer guion en la historia del cine, sin embargo, se tiene en cuenta a *El viaje a la luna (1902)* de George Méliès por el detalle de lugares, tiempo, acciones y personajes que contenían las 31 líneas de dicho escrito (Galván, 2016).

Son varios los cambios por los que ha atravesado el cine en un corto periodo de tiempo en todos sus procesos: preproducción, producción, postproducción y distribución. El cambio de lo analógico a lo digital probablemente sea el más mencionado, pero también están la aparición de las plataformas de streaming (las cuales tienen en su programación actual a *Wiñaypacha*), el respeto por los derechos de autor tanto en audio como en video, entre otros.

Es innecesario intentar predecir a dónde llevará al cine la velocidad actual de comunicación en las masas, pero se puede afirmar que algo que se mantiene estable son las funciones del guion. Según Comparato (2013) la función del guion es “entretener mientras informa y forma el mundo de una manera hasta hoy misteriosa [...] pues es un arte de creación colectiva, que depende de actores, productores, director y otros profesionales. Siendo, por tanto, la semilla de un proceso de imaginación” (p. 32). Asimismo, Mcgrath y Mecerdmott (2003) coinciden en que el guion está sujeto a correcciones aun cuando ha sido entregado. Los tres académicos realizan una analogía similar que entiende al guion como el capullo o piel de una oruga y a la mariposa como la obra audiovisual realizada (Fernández,

2011).

Considero que en un primer momento el guion no es un arte de creación colectiva aún en los casos en los que el guionista recibe unas pautas específicas sobre la historia a desarrollar -a excepción de si es un grupo de guionistas los que elaborarán el guion. Sin embargo, sí puede sufrir modificaciones en etapas posteriores de la realización cinematográfica, ya que su uso termina al finalizar el rodaje. Debido a ello, es entendible que la idea de guion como herramienta se mantiene en definiciones más específicas como la definición de guion de ficción audiovisual dada por Augusto Tamayo (2016):

Es un texto escrito que contiene un tema que encarna en una historia factible de ser convertida en una estructura dramática. No cualquier historia tiene las características para más adecuadamente adquirir la forma que una narración requiere para poder ser representada visualmente (p. 9).

En los siguientes apartados se profundizará en los términos mencionados en esta cita: tema, estructura dramática e historia.

2.2.2.2 El tema y la investigación.

Todo guion inicia con un tema, el cual es “aquella idea nuclear, restringida y expresable en unas pocas palabras, que se pone de manifiesto mediante una historia de ficción [...] esta idea es el resumen de un conjunto de acciones y personajes en una película” (Tamayo, 2016, p. 39). Otros autores como Syd Field (2004) también concuerdan con los elementos dramáticos acción y personaje como la base de un guion.

Asimismo, son estos dos elementos los que pueden ayudar a encontrar un tema. En el caso de *Winaypacha* se puede hablar de una pareja de ancianos (personajes) que esperan (acción) el retorno de su hijo. Producto del contacto acción-personaje el tema aparece (abandono de personas de tercera edad). También se puede dar el caso inverso, en el que un guionista parte de un tema “x” hacia personajes y acciones específicos.

En ambos casos es necesario realizar una investigación antes de iniciar con la escritura, pues ella “proporciona ideas y una mejor comprensión de las personas, la situación y el escenario. También permite adquirir una cierta confianza al dominar el tema y poder así actuar por elección, no por necesidad o ignorancia” (Field, 2004, p. 22). De cierta manera se puede afirmar que ampliar el tema es investigar. Con la información obtenida sobre un determinado tema elegimos qué material usar de acuerdo con el desarrollo de la historia. Entre la diversidad de fuentes a utilizar se puede mencionar entrevistas, documentales, periódicos, libros, entre otros.

Finalmente, es necesario mencionar cómo a lo largo de la historia de la cinematografía los temas se repiten. Vladimir Propp en *Morfología del Cuento* (1981) plantea en torno a la teoría de los formalistas rusos “la frase del héroe en la búsqueda de un objeto perdido como expresión perfecta del tema de una historia” (Tamayo, 2016, p. 40). Lo que varía es la forma en que se presenta el contenido en la historia o, en otras palabras, la presentación de acciones y personajes.

2.2.2.3 La historia.

Se entenderá por historia a “el contenido de la expresión narrativa, [...] el contenido argumental que parte de la ficción, con unos personajes que lo viven en unas determinadas coordenadas espacio-temporales” (Fernández, 2011, p. 33). La idea de poder vivir experiencias diversas a través de un personaje en un mundo ajeno resulta fascinante. Prueba de ello es la enorme cantidad de obras cinematográficas que son consumidas con voracidad a través de plataformas de streaming, páginas web, salas de cine, entre otras. Ello plantea la siguiente pregunta ¿cómo nace una historia?

Como se mencionó en el punto anterior, es común que a la hora de realizar un guion se comience planteando alguna relación entre un personaje y una acción determinadas antes de elegir el tema. “Muy racional será el guionista que, libre de toda preconcepción, determine un tema y, a partir de una selección razonada busque la historia que mejor lo exprese” (Tamayo, 2016, p. 43). Hay cierta subjetividad que en la práctica pueda estar marcada por intereses previos del autor -ya sean experiencias propias o de terceros- que van variando con el desarrollo del proyecto.

Tamayo (2016) sustenta siete principios básicos e indispensables como materia para la concepción de una historia: observación/retención/recuperación de lo retenido, imaginación, interés, investigación, cultura, concentración, y energía mental y física. Habiendo entendido esto, se pone en evidencia que existen momentos previos y necesarios por los que el guionista atraviesa antes de comenzar a escribir una historia. Oscar Catacora desarrolla la historia de *Wiñaypacha* luego de realizar visitas a algunos pueblos altoandinos durante las prácticas profesionales de su carrera universitaria. Luego de ello, estableció el conflicto.

2.2.2.4 El conflicto.

El estado de paz es un ideal. En el día a día, el hombre tiene que lidiar con diversas situaciones para satisfacer sus necesidades y cumplir sus objetivos. En una historia sucede lo mismo con nuestros personajes. Se entenderá por conflicto a “equilibrio activo y progresión creciente entre la función protagónica y la función antagónica del relato, estableciendo una ligazón entre los opuestos en pugna, generadora de la unidad orgánica de la obra” (Tamayo, 2016, p. 88). Esta definición recalca el contraste existente entre protagonista y antagonista, lo cual se sustenta en el postulado de la dialéctica que sostiene que el universo es la lucha constante entre fuerzas opuestas.

Estas fuerzas opuestas son representadas en la historia por nuestros personajes, pero estos no necesariamente son humanos. Se puede tomar de ejemplo la clasificación del conflicto dada por Comparato (2013), en la que menciona tres tipos de conflicto de acuerdo a los personajes: conflicto entre hombres o grupos de hombres; conflicto entre fuerzas no humanas; y conflicto entre el personaje y fuerzas internas. Cabe resaltar que en el desarrollo de una historia pueden existir los tres tipos de conflictos, un conflicto puede subdividirse, o derivar en otro. Sin embargo, existe un solo conflicto principal.

Otra forma de clasificar a los conflictos según sus niveles es la propuesta por Robert McKee (2009) en *El guion*. El autor plantea que existen tres niveles: conflictos extrapersonales, conflictos personales y conflictos internos. Los primeros están conectados al entorno físico o externo en que se desarrolla la historia. Los conflictos personales abarcan las relaciones entre el entorno social más cercano al personaje. Finalmente, los internos, son aquellos conflictos que van ligados al yo personal del protagonista.

2.2.2.5 El acto dramático.

El acto dramático de un guion está compuesto por tres actos. Esta división fue planteada por Aristóteles en su libro *Poética*, “si tomamos por *metábole*, o giro de la trama como punto iniciador del conflicto, e inauguración del segundo acto y la *anagnórisis*, o reconocimiento, como punto de resolución del conflicto e iniciador del desenlace del tercer acto” (Tamayo, 2016, p. 94). El primer acto contiene la exposición del escenario en que se ambienta la historia y los personajes que la integran. También plantea el conflicto. El segundo acto desarrolla el conflicto principal de la historia de manera ascendente. El tercer acto se encarga de la resolución del conflicto.

A su vez, existen varias divisiones propuestas sobre estos tres actos, en la investigación se seguirán los cinco momentos claves en la historia propuestos por Robert Mckee (2009) porque permiten revelar características esenciales de un personaje a través de la toma de decisiones. Estos cinco puntos de inflexión son el incidente incitador, plot point, punto medio, clímax y desenlace. El incidente incitador es un acontecimiento dinámico que cambia el rumbo de la historia y coloca al protagonista frente a un conflicto. El plot point es un punto de inflexión en la historia que crea mayor intensidad a través de obstáculos en la búsqueda de una solución al conflicto y cierre del primer acto. El punto medio, perteneciente al segundo acto, “marca el paso de un inicial desconcierto del protagonista enfrentado a la abrupta perturbación del orden del mundo en que vive a una consciente determinación por resolverlo” (Tamayo, 2016, p. 122). El clímax, entendido como aquel gran cambio significativo e irreversible por el que atraviesa el protagonista al enfrentar al conflicto. Finalmente, la resolución o desenlace es el momento en la historia posterior al clímax que cierra tramas secundarias y/o muestra consecuencias del clímax.

Cabe resaltar que también existen estructuras no aristotélicas que mantienen el paradigma establecido de inicio, nudo y desenlace, pero sin relación alguna entre ellos: la forma cambia. Ello también recibe el nombre de estructura episódica o de viñetas porque “es una forma que tiende a ofrecer una más elocuente expresión a la mirada personal y subjetiva del autor que a la exposición directa de una historia” (Tamayo, 2016, 128). Puede tratarse de historias que no presentan un conflicto, el desarrollo de un argumento, y/o cuyo desenlace no cierra el arco dramático. En el caso de *Wiñaypacha*, como se desarrollará más adelante, si existe una estructura de tres actos definida -por más de que el argumento pueda alejarse por momentos de lo externo.

2.2.2.6 Secuencia y escena.

Se entiende al guion como un sistema, el cual contiene un tema que encarna una historia particular con un conflicto desarrollado a lo largo de tres actos. Cada uno de los actos contiene secuencias, las cuales son “el esqueleto o columna vertebral del guion [...], una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea” (Field, 2004, p. 85). Al tener una función comunicativa, esta idea presente en una secuencia debe mantener su propia estructura interna de inicio, nudo y desenlace. Pueden tener una duración breve o estar implícitas, pero existen en la historia.

Para profundizar en este último punto se puede mencionar los dos tipos de secuencia existentes: continua y no continua. Una secuencia es continua si “expone todo su contenido sin romper la continuidad del tiempo ficcional, constituyendo un bloque de materia narrativa ininterrumpida” (Tamayo, 2016, p. 99). Cuando no lo es, presenta una división en varias escenas que mantienen la unión por una misma idea única.

Por otro lado, una escena “es una unidad específica de acción, y el espacio en el que se narra la historia” (Field, 2004, p. 117). El objetivo de una escena es contribuir al progreso de la historia y su duración varía de acuerdo a esta. Asimismo, la manera correcta de identificar un cambio de escena es cuando existe variación en el tiempo o lugar en que se desarrolla la historia. Es necesario mencionar que “la acción continua no es criterio suficiente para determinar continuidad o cambio de escena” (Tamayo, 2016, p. 100). Es posible encontrar una escena en la que una acción continua se desarrolla en dos escenas o acciones separadas que terminen formando parte una misma escena.

2.2.2.7 Punto de vista.

Antes de definir lo que se entiende por punto de vista es necesario realizar una distinción entre autor y narrador. El autor es la persona responsable de crear la historia, y el narrador -creado por el autor- es quien transmite esa historia. En una obra audiovisual el guionista es el autor.

Por punto de vista entenderemos al “lugar y tiempo donde el guionista ubica al espectador, en relación a los elementos constitutivos del mundo representado elegido” (Tamayo, 2016, p. 147). Es necesario mencionar los planteamientos de Gerard Genette sobre los tipos de narradores existentes de acuerdo a la representación de una determinada obra audiovisual. Existe el narrador autodiegético, el narrador homodiegético y el narrador heterodiegético. El primero de ellos, quien suele hablar en primera persona, actúa como personaje principal en la película; se conoce su historia. El narrador heterodiegético no actúa como personaje, es omnipresente y habla en tercera persona. Asimismo, la historia que cuenta es ajena a él. Por último, el narrador homodiegético, posee características de ambos tipos de narradores. Si bien conoce al detalle los acontecimientos, no es un personaje principal en la historia (Fernández, 2011).

2.2.2.8 El personaje.

Existe un debate sobre si a la hora de elaborar un guion viene primero la historia o los personajes. Aristóteles (2010) llega a la conclusión de que primero viene la historia y luego los personajes, sin embargo, existen otros autores que defienden que los personajes son el corazón de un guion. El debate no ha finalizado, pero podemos afirmar que ambos elementos son complementarios. El personaje es “el alma, el corazón y el sistema nervioso de la historia” (Field, 2004, p.27).

Antes de profundizar en la construcción de personajes -eje central de la investigación- es pertinente definir lo que se entiende por personaje. Existen varios autores que consideran que el personaje solo puede ser una persona. Tamayo (2016) menciona que el personaje es “aquella representación de ser humano cuya interioridad, rasgos de personalidad y estados de ánimo pueden deducirse, en la mayoría de casos, solo de sus acciones externas y de lo que expresa mediante el diálogo con otros personajes” (p. 56).

La definición de personaje que se comparte en el presente trabajo está más ligada a la de *actante*, debido a que también puede ser un espacio, un animal, un objeto, un concepto, entre otros. Lo que determina a un personaje es la relevancia que adquiere en la diégesis. El personaje, en palabras de Antonio Garrido (1996):

Se desenvuelve en el ámbito del relato con la soltura de una persona sin que jamás puede identificarse con ninguna [...] las claves de su comprensión no residen ni en la biología, la psicología, la epistemología o la ideología, sino en las convenciones literarias que han hecho de él un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva que el lector tiende inevitablemente a situarlo dentro del mundo real. (p. 75)

En el caso de obras audiovisuales el espectador también sitúa al personaje dentro del mundo real de la ficción. Se considera que la verosimilitud en la representación de un personaje depende de la habilidad con que el guionista nos lo presente, pero también se tiene en cuenta la función del actor como el responsable de darle vida. Cabe resaltar que no es necesario que los actores tengan formación académica para cumplir esta premisa. En el caso de *Wiñaypacha* se trabajó con personas de la propia comunidad aimara del director.

Existe una clasificación clásica en torno a los personajes que plantea Edward Foster (1929) en planos y redondos. “Los primeros están contruidos en torno a una única idea o cualidad, mientras que los segundos poseen una mayor riqueza y complejidad, resultando sorprendentes e imprevisibles” (Fernández, 2011, p.77). Si bien existe el peligro de que los personajes planos puedan aburrir al espectador, también es necesario reconocer su utilidad.

Al ser identificables e invariables pueden ayudar a comprender acciones con mayor facilidad. Por otro lado, los personajes redondos son más difíciles de comprender pues cambian con el transcurrir de la obra, no son inalterables.

La otra clasificación a mencionar se da de acuerdo a la relevancia o rol desempeñado. Aquí se tiene a los protagonistas y los personajes secundarios. Los protagonistas son aquellos personajes en torno a los cuales gira la historia y los secundarios son los personajes que tienen intervenciones de menor relevancia -pero necesarias- en la obra audiovisual. A partir de esta clasificación surgen subdivisiones que conviene mencionar como a los antagonistas que son personajes opuestos a los protagonistas. Tienen el mismo peso dramático en la obra, pero no siempre están desarrollados como personajes redondos. También existen los coadyuvantes que son personajes funcionales y secundarios que colaboran con el protagonista o el antagonista en el desarrollo de la historia.

El elemento común presente en los personajes descritos es que todos contribuyen al desarrollo de la historia porque tienen un objetivo. “Todo personaje para cumplir una función debe tener un objetivo -del cual puede o no ser consciente- que subyace a la totalidad de su organización síquica y anímica, dándole una dirección a todos sus actos” (Tamayo, 2016, p. 63). El objetivo debe de estar relacionado al conflicto, aunque no siempre el personaje se da cuenta de ello. Por otro lado, de lo que sí es consciente es que debe de realizar acciones para alcanzar su objetivo y estas acciones terminarán por generar un cambio en el personaje producto de las experiencias atravesadas durante la historia.

2.2.2.9 Construcción de personajes.

La construcción de personajes implica la realización de lo que se conoce como *caracterización*. Se entiende por este término a la aplicación de un proceso de descripción que permita que los personajes sean “unidades discretas identificables en el universo diegético en el que se mueven y relacionables entre sí con otros componentes diegéticos” (Reis, 1995, p. 33). Álamo (2006) clasifica la presentación de estas cualidades en caracterización directa e indirecta. La caracterización directa describe de forma estática “los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para que quede así enmarcada una radiografía operativa [...] y entender, por tanto, su devenir y comportamiento a lo largo de la historia” (p. 195). La caracterización indirecta o exposición diferida implica la descripción -de manera dispersa y en circunstancias múltiples- del personaje de acuerdo a las propias necesidades de la historia. En ambos casos se pone en evidencia la caracterización de un personaje a través de la acción, diálogo, contexto y/o presencia en una determinada escena.

Robert McKee (2009), por otro lado, entiende por caracterización solo a lo observable en un personaje: desde el aspecto físico a lo conductual. Para abarcar los aspectos restantes el autor incluye el término de “verdadera personalidad” donde incluye todas las cualidades expresadas luego de cada decisión que tome el personaje. Se considera que puede surgir cierta contradicción con este planteamiento ya que no está bien establecida la línea divisoria entre caracterización-verdadera personalidad. La variación de cualidades de un personaje a lo largo de la obra audiovisual puede ser estudiada sin la necesidad de separar los dos conceptos mencionados.

Syd Field (2004) plantea una caracterización del personaje basada en su vida interior y exterior. La vida interior se construye “a partir de una estructura de personalidad innata, de una biografía imaginaria del personaje y de la consecuencia de esa biografía en su carácter, en sus creencias, en sus valores, en sus actitudes, en sus emociones dominantes” (Tamayo, 2016, p. 59). Esta biografía ya está desarrollada hasta el momento de la vida del personaje en que comienza la historia.

La vida exterior, por su parte, inicia en el momento que inicia la historia hasta la conclusión de la película. Asimismo, para que el personaje pueda establecer relaciones con otros personajes y consigo mismo se plantean tres componentes en su vida exterior: profesional, personal y privado. El profesional refiere a la actividad laboral del personaje, el área personal incluye las relaciones personales y el componente privado consiste en las actividades realizadas por el personaje de manera íntima.

Si bien todos los métodos de caracterización son válidos, de acuerdo a los propósitos del presente estudio seguiremos la propuesta de Comparato (2013) por ser más adecuado y preciso al momento de la construcción de una matriz de análisis. El autor establece la configuración de tres dimensiones como necesarias para el diseño de un personaje: física, social y psicológica. El factor psicológico incluye edad, peso, altura, presencia, color de pelo, color de piel, etc. Asimismo, el factor social abarca clase social, religión, familia, orígenes, trabajo, nivel cultural, etc. Finalmente, el factor psicológico comprende ambiciones, anhelos, frustraciones, sexualidad, perturbaciones, etc. La interrelación de estas tres dimensiones permiten dotar al personaje de una biografía y que pueda establecer relaciones con otros personajes.

2.2.3 Cine Andino

El mundo que se desea diseccionar es el mundo andino representado en una película. Por ello, las bases teóricas del trabajo también implican la definición de cine andino. El problema es que estamos frente a un término cuyo significado se toma por sobreentendido,

pero al profundizar en él se revela la falta de un consenso que apunte hacia una respuesta precisa.

2.2.3.1 Definición de cine andino.

¿Qué es lo que hace a un filme andino? Se ha mencionado este término a lo largo de la presente investigación, se entenderá a lo andino como parte de una cosmovisión o racionalidad específica, una forma de entender la existencia, las relaciones e interacciones desarrolladas en un entorno en específico (Noriega y Morales, 2015). Preferimos no usar la palabra filosofía, pues se estaría empleando un término occidental para adentrarnos en un entorno diferente.

El cineasta boliviano Marcos Loayza considera que el cine andino está en construcción debido a que este:

Recién está cobrando visibilidad, porque muchas de las cosas que se dan, piensan y se sienten por acá y por allá, se comunican por canales que no son los más comunes, sino de lo más extraños, como por ejemplo las obras en plumas y trajes de las danzas que viajan para ser alquilados de pueblos en pueblos para las fiestas, o las canciones, chichas y huaynos que son casi nómades y que mutan según la ocasión, o las leyendas que se mueven cambiando de maneras y formas, o las figuras que están en los tejidos que permutan a pesar de ser milenarios. (Dorado, 2015, p. 256)

Existen políticas culturales establecidas que tienen como objetivo dar el reconocimiento a las obras andinas a través de la región (Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú). El problema es que en la práctica no se cumplen. Fue necesaria la “constitución del Consejo Andino de Ministros y Autoridades de Cultura para trabajar de manera permanente por la construcción de una ciudadanía inclusiva que se reconozca como plural y se respete y valore en su enorme diversidad” (Cisneros, 2010, p.56). El elemento a combatir en estos años es el privilegio de los productos culturales extranjeros por sobre los nacionales.

Por otro lado, Quinteros (2011) considera que el nombre de cine andino debería de abarcar más que la cosmovisión particular de hacer cine. Se debe incluir a “una esfera mediática más extensa, así como a las industrias culturales, al Estado, a los diferentes actores, grupos sociales y medios de comunicación” (p. 415). El resultado de ello sería la adopción de medidas democráticas en las diferentes etapas de realización cinematográfica: preproducción, producción, postproducción y distribución.

Para los propósitos del análisis se coincide con la definición de racionalidad andina dada por Josef Estermann (2006) en su libro *Filosofía andina*. El investigador entiende como racionalidad andina al conjunto de razonamientos donde la realidad está presente en forma simbólica, y no tanto representativa o conceptual. Por más de que el título del libro lleve la palabra “filosofía”, se usa el término racionalidad porque el primer concepto

mencionado proviene de occidente. “Racionalidad es una concepción más abstracta que los conceptos proto-genéticos (nous, logos, ratio) [...] cuando hablamos de “racionalidad andina”, afirmamos que la racionalidad solo se da en el plural: racionalidades” (Estermann, 2006, p.100).

De acuerdo con esta definición una película podría ser andina si en la realidad construida en la ficción las cosas tienen un significado adicional y/o diferente de lo que representan. Los indicadores para identificar a lo andino en el libro mencionado son los principios andinos (relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad). Se profundizará sobre ello en el apartado 2.2.4.

Es pertinente mencionar que Estermann tiene algunos críticos. David Sobrevilla (2007) considera que la filosofía andina no tiene sustento debido a que el desarrollo de la racionalidad lógica solo se ha dado en occidente (de donde proviene el término filosofía). Asimismo, Mario Mejía (2005) sostiene que en el ande no existe una filosofía propia, y ello solo es un intento de occidente por establecer diálogos con el fin de “humanizarse”. Finalmente, Hernández (2018) señala que la filosofía no es posible en el mundo andino por no ser originaria del propio hombre andino. Sin embargo, si bien a lo largo del tiempo existen cambios en las corrientes de pensamiento, se considera que las críticas de los tres autores mencionados son “parciales e insuficientes, tienden a caer en el negacionismo, como Sobrevilla, en el etnocentrismo, como Mejía, y en el ontologismo, como el primer Hernández” (Hernández, 2022, p. 139).

También existe otra forma de identificar los elementos andinos alejada de estructuras y categorías de análisis, pero centrada en elementos, usos y tradiciones que se consideran propias de la cultura andina. Marcos Loayza (2015) menciona como ejemplos a:

Una manera de entender las fiestas o el alcohol que tendrá sus orígenes, tal vez, en lo ceremonial de antaño o en el estado de explotación, una manera de vivir el territorio como una necesidad suprema de sobrevivencia irrenunciable, que tendrá sus raíces en las dificultades, una manera de ver el bien y el mal donde nuestra percepción del espacio-tiempo es diferente y caben tres, el de arriba, el de acá y el de abajo: donde en el Manqha Pacha (espacio tiempo de abajo), conviven los buenos con los malos, donde las cosas se vuelcan y el ángel allá puede ser demonio, donde los santos pueden ser crueles o traviosos, una manera de ver el destino marcadas por un sino escondido casi travieso (a diferencia de la tragedia griega), una manera de entender la solemnidad más cercana a la guaylaycheria que un protocolo, una manera de entender los códigos de comunicación muy apegado a las sutilezas que las grandes expresiones, una manera de ver, casi más lógica, que el pasado está delante de nuestros ojos y el porvenir a nuestras espaldas, una manera de relacionarse con la naturaleza y cada una de sus manifestaciones. (Dorado, 2015, p. 257)

Cabe mencionar que la investigación toma los principios andinos pues presentan

mayor congruencia a la hora de realizar un análisis a profundidad en la búsqueda de signos de identidad que permitan aportar en última instancia una definición de cine andino a la academia.

2.2.3.2 Postura decolonial.

Se profundizó en el concepto de lo decolonial en el apartado de decolonización y cine en el primer capítulo, entendiendo al mencionado término como crítica de la modernidad y proceso de resignificación de “la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 17).

El realizador boliviano Jorge Sanjinés –bajo la postura decolonial–, entiende al cine andino como un cine de denuncia comprometido con los mundos quechua y aimara. El objetivo de este cine es generar un cambio revolucionario y permitir el habla del mundo indígena, en vez de hablar por él (Vilanova, 2012-2013). De manera complementaria se menciona a algunos materiales expresivos con los que se busca construir un lenguaje cinematográfico original y autóctono. Entre ellos están la elección de no actores por miembros de la comunidad representada, el uso de locaciones exteriores e iluminación natural, la voz de un narrador anciano para entrar en contexto y el uso de lengua precolonial en conjunto con la lengua dominante (Ferman, 2011).

Si bien esta postura -traducida en obras como *La nación clandestina* (1989)- ha logrado cosechar éxitos como la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, no es pertinente para nuestro análisis porque no se centra en el significado de la representación, sino en las consecuencias y acciones a tomar a partir de la representación.

2.2.3.3 Cine regional.

Existe una postura que mezcla cine andino con cine regional. Ello se debe a que “los propios realizadores se autodenominan de distintas maneras usando a veces Cine Provinciano, regional o incluso Cine Andino porque la mayoría de los productos y sus propios realizadores se identifica con un trasfondo andino y emplea repertorios culturales andinos” (Quinteros, 2010, p. 70).

La obra de Bustamante y Luna (2017) es un buen ejemplo para describir esta postura y aclarar tensiones o posibles discusiones aún vigentes sobre este término. En *Las miradas múltiples: el cine regional peruano* se busca explorar un cine producido fuera de la capital peruana, por empresas y cineastas domiciliados y activos laboralmente en el resto de regiones del Perú. Esas son las dos condiciones para considerar a una película regional.

De acuerdo con el libro, el cine regional aparece debido a dos factores. El primero

tiene que ver con lo tecnológico. La reducción del costo de equipos básicos de filmación permitió que estudiantes y profesionales amateurs puedan realizar sus primeras producciones filmográficas. De la misma manera, la piratería trajo consigo el acceso a software de postproducción necesario para la edición de estos trabajos audiovisuales.

Hay toda una diversidad de formas para conseguir el financiamiento de una película hoy en día. Se puede trabajar como realizador audiovisual para proyectos rentables como videos institucionales o publicidad. También está la opción de filmar la película por partes de acuerdo a los ingresos de los productores. Los préstamos bancarios, a familiares y recurrir a hipotecas también son opciones tenidas en cuenta por los cineastas (Taboada, 2015).

El segundo factor es la idoneidad del formato. Las culturas orales encuentran en el cine un medio ideal de expresión por sobre formatos escritos, ello debido a que en la escritura se pierde el performance -entonaciones de voz, gestos, movimientos corporales, etc. Asimismo, el cine también va de la mano con la tradición visual de las culturas del interior del país, expresada en objetos como lo son los tejidos, mates burilados, ropa, entre otros.

El público encuentra mimesis en las películas regionales al detectar sentido de pertenencia con respecto al espacio, usos y costumbres donde se desarrolla la historia. Como menciona Taboada (2015) en referencia a la audiencia local, “también es un participante en esa historia que paga para ver. Es un encanto sin par reconocer lo familiar, escuchar los mismos giros y expresiones del lenguaje propio y reconocer vagamente algunos rostros” (p. 247).

Si bien Bustamante y Luna plantean una clasificación congruente para lo que se entiende como cine regional, si se desea tratar como su sinónimo al cine andino se genera una confusión porque el inconveniente con la palabra regional es que geográficamente no todos los otros departamentos fuera de la capital peruana se pueden considerar andinos. Es difícil afirmar la presencia de la racionalidad andina en el área de la costa -correspondiente a regiones como Piura, La Libertad, Ica, entre otros- sin categorías que permitan detectar la presencia de elementos andinos.

Por otro lado, existe otro planteamiento denominado regionalismo crítico que mezcla lo que se entiende por cine regional con la postura decolonial. Se basa en “una actitud y un proyecto estético-político en el que se denuncia el centralismo, la homogenización artística y cultural, se desmantelan los estereotipos y se realiza un arte que asimila creativamente tradiciones locales y extranjeras” (Zevallos, 2015, p. 187). Se pretende que la variedad de espacios y públicos existentes permitan rescatar y explorar a una cultura determinada desde su interrelación con otras culturas.

Se concluye que al analizar el cine regional lo que se busca -por encima del espacio donde se desarrolla la película- es el estudio de “la experiencia local en correspondencia con la región que la incluye u otras regiones” (Flores, 2019, p. 288). Se puede afirmar que se parte del aspecto geográfico para profundizar en aspectos culturales, políticos, sociales e históricos.

2.2.4 Principios Andinos

Se entenderá como principios culturales a todas las “creencias de naturaleza estructural en períodos de larga duración de una sociedad histórica” (Galdames y Lagos, 2007, p. 12). A raíz de ello, es congruente afirmar que los principios andinos a usar en la presente investigación corresponden solo a esta cultura y son verosímiles para los integrantes del ande. En el caso de una obra cinematográfica su validez dependerá de la forma en que se presenten en el relato.

Existe un artículo titulado *Entimemas y principios andinos en un mito sobre Cuniraya Huiracocha* (2007). En él, se estudia a los entimemas (razonamientos incompletos que necesitan de una premisa dada por sobreentendida para demostrar si son válidos o no) presentes en la historia -que forma parte del Manuscrito de Huarochirí.

Lo relevante para la presente investigación es cómo los autores consideran que los principios andinos dan verosimilitud a los entimemas que estudian en el artículo. La dificultad presentada es que no se justifica la elección de los principios andinos, solo se los menciona. Entre los principios andinos elegidos están la reciprocidad (ayni), ciclicidad (mita, dualidad), centro (chawpi), trastocación del mundo (pachakuti), etc. (Galdames y Lagos, 2007).

Asimismo, se encontró la aplicación de los principios andinos en un estudio de biología relacionado al uso de plantas medicinales en Cuenca (Ecuador). Los tesisistas realizan entrevistas y cuestionarios a la comunidad de Sayausí con el fin de expresar el proceso de sanación de manera integral y su relación con los postulados andinos. Ordoñez y Oñate (2016) identifican cinco principios andinos: relacionalidad, correspondencia, complementariedad, reciprocidad y paridad. La diferencia entre la investigación mencionada y la presente tesis es a nivel del objeto de estudio y la aplicación de los principios andinos. Mientras Ordoñez y Oñate buscan conocer el manejo y función que tiene cada planta en Sayausí de acuerdo a los principios andinos, para la presente tesis el análisis es en la construcción de personajes en sus dimensiones social, física y psicológica.

Es pertinente mencionar que la tesis toma los principios andinos del libro *Allikai: Bienestar/Estar bien. La salud y la enfermedad desde la perspectiva indígena* (2005), el cual

no incluye al término paridad como un principio. Este último término se ubicó en la página web Mastay e “implica dos expresiones complementarias, que se unen para formar algo nuevo. Como por ejemplo la paridad hombre-mujer que se unen para formar los hijos” (Torra, 2013). Se considera innecesario el uso de *paridad* en la tesis debido a que la definición presentada guarda relación con los principios de complementariedad y correspondencia ya expuestos en *Allikai* (2005) de José Yáñez.

Para la presente investigación partimos de los cuatro principios andinos recogidos por Josef Estermann en su libro *Filosofía andina* (2006). Estos principios son: relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad. A continuación, se procede a definir a cada uno de ellos.

Relacionalidad: “Afirma que todo está de una manera u otra relacionado con todo. La entidad básica no es el ‘ente’ sustancial, sino la relación” (Estermann, 2006, p. 126). Estas relaciones se dan en los niveles de correspondencia, complementariedad y reciprocidad, es decir, los tres principios restantes derivan del principio de relacionalidad.

Correspondencia: “Refiere a la relación armoniosa entre el macrocosmos y el microcosmos, entre el macrocosmos y los humanos, entre lo que está arriba y lo que está abajo, entre la vida y la muerte” (Yáñez, 2005, p. 14).

Complementariedad: Señala que “ningún ‘ente’ y ninguna acción existe ‘monádicamente’, sino siempre en co-existencia con su complemento específico” (Estermann, 2006, p. 139). Cuando estos dos entes o acciones se integran recién se puede hablar de un elemento completo.

Reciprocidad: Refiere a la “constante compensación por todo lo que cualquier elemento de la naturaleza hace o deja de hacer, en bien o mal. [...] Actuar con reciprocidad para crear entre todos una especie de justicia cósmica” (Yáñez, 2005, p. 16).

Se finaliza el apartado mencionando que no se halló aplicación de los principios andinos en estudios cinematográficos.

Capítulo III

Metodología de la Investigación

El presente capítulo tiene como objetivo clarificar la propuesta metodológica que permitirá definir el empleo de los principios andinos en la construcción de personajes de *Wiñaypacha*.

3.1 Diseño, enfoque y tipo de investigación

Se realizará una investigación cualitativa, exploratoria y no experimental. El trabajo es cualitativo porque consiste en un estudio de caso cuyos datos obtenidos no son cuantificables. De acuerdo con el nivel de profundidad se desarrollará una investigación exploratoria, pues será un primer contacto a profundidad con nuestro objeto de estudio y a partir de los resultados se podrán desarrollar investigaciones posteriores en el área. La investigación también es no experimental porque está basada en la observación (Balderas, 2017). Como se puede comprobar en el apartado de antecedentes, *Wiñaypacha* es una película ya estudiada pero no bajo el eje de principios andinos y/o construcción de personajes.

Por otro lado, el enfoque de la tesis será fenomenológico. Este enfoque se fundamenta en “el estudio de las experiencias de vida, respecto de un suceso, desde la perspectiva del sujeto [...] y asume el análisis de los aspectos más complejos de la vida humana, de aquello que se encuentra más allá de lo cuantificable” (Fuster, 2019, p. 202). Debido a ello se desarrollaron tres instrumentos de análisis a ser utilizados luego de la recolección de datos sobre el objeto de investigación.

3.1.1 Supuesto hipotético

Se considera que el empleo/representación de los principios andinos influye en la dimensión social, psicológica y física de los personajes de la película *Wiñaypacha*.

3.2 Sistemas y categorías de análisis

En un primer momento se tiene como técnica de recopilación de datos a la observación participante. Entendida como la técnica de recolección de datos que “tiene como propósito explorar y describir ambientes [...] implica adentrarse en profundidad, en situaciones sociales y mantener un rol activo, pendiente de los detalles, situaciones, sucesos, eventos e interacciones” (Albert, 2007, p. 232).

La investigación contempla el desarrollo de 3 matrices de análisis. La primera matriz aplica la observación participante para seleccionar cinco escenas de la película *Wiñaypacha* en base a los cinco momentos clave en la historia de McKee (2009): incidente incitador, plot

point, punto medio, clímax y desenlace. Por lo tanto, se puede afirmar que el criterio establecido para elegir las escenas a analizar se fundamenta en la relevancia que cada escena adquiere en *Wiñaypacha*.

Luego de realizar una descripción de los cinco puntos de inflexión, se procederá con el uso de una segunda matriz de análisis enfocada al estudio de las dimensiones de los personajes que aparecen en las escenas elegidas en base al planteamiento de construcción de personajes de Comparato (2013). Este planteamiento se basa en tres categorías:

-Físico: cuerpo, rostro, vestimenta, edad, accesorios utilizados, etnia.

-Social: clase social, religión, relación con la comunidad, relación familiar, relación con pares.

-Psicológico: personalidad/temperamento, cualidades/defectos, sexualidad, normativa social, objetivo.

Como se mencionó en el apartado de marco teórico, no solo los seres humanos son personajes. También se considerará a los animales y a la naturaleza como personajes pues su presencia la determina el rol que adquiere en la película, la interrelación de las tres dimensiones expuestas y las relaciones establecidas con otros personajes. Cada personaje se analizará de manera individual de acuerdo a su aparición en cada una de las cinco escenas mencionadas.

Posterior a ello, haremos uso de la tercera matriz de análisis de situaciones a presión adaptado del planteamiento de Cassano (2014). Se busca identificar qué ocurre con cada personaje en las cinco situaciones de presión y establecer una relación con cada uno de los principios andinos y dimensiones de los personajes presentes en las escenas de *Wiñaypacha*.

Cuando Estermann (2006) plantea los principios andinos entiende a la palabra *principios* como el indicador de la estructura elemental de una forma de pensar. Los cuatro principios andinos contenidos en su libro *Filosofía andina* son el principio de relacionalidad (principio que sostiene la existencia de relaciones -vinculaciones, conexiones- de todo lo existente con todo), el principio de correspondencia (principio que afirma que los distintos aspectos, regiones o campos de la realidad se corresponden de una manera armoniosa), el principio de complementariedad (principio que plantea que mediante la inclusión de dos elementos contrapuestos se logra un elemento integral), y el principio de reciprocidad (principio que afirma que a cada acto corresponde un acto recíproco).

Es necesario aclarar que el primer principio (de relacionalidad) es la base del pensamiento andino, y a su vez se subdivide y manifiesta en los principios de

correspondencia, complementariedad y reciprocidad. Por ello, a la hora de realizar el análisis de escenas de *Wiñaypacha* se buscará la presencia de uno de los tres últimos principios en el filme de la siguiente manera:

-Presentación del personaje en la situación a presión: ubicación, qué ocurre con el personaje en la situación de presión, qué hace el personaje en la situación dramática.

-Representación de los principios andinos en la construcción del personaje: principio de correspondencia, principio de complementariedad, principio de reciprocidad.

3.3 Recursos a utilizar

De manera gráfica se adjuntan las tres matrices a usar en la presente investigación:

Tabla 1

Estructura de guion

Wiñaypacha			Frames seleccionados
Primer Acto	Incidente incitador		
	Plot Point		
Segundo Acto	Punto Medio		
	Clímax		
Tercer Acto	Desenlace		

Adaptado de: *Masculinidades disidentes, libertades oprimidas: un estudio sobre las representaciones gay en el cine independiente sudamericano de Perú, Chile y Venezuela* (p. 162), por D. Cabezas, 2018, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Tabla 2

Factores del personaje

Punto de inflexión		
Factor	Personaje	
Físico	Cuerpo	
	Rostro	
	Vestimenta	
	Edad	
	Accesorios utilizados	
	Etnia	
Social	Clase social	

	Religión	
	Relación con la comunidad	
	Relación familiar	
	Relación con pares	
Psicológico	Personalidad/temperamento	
	Cualidades/defectos	
	Sexualidad	
	Normativa social	
	Objetivo	

Adaptado de: *El análisis del guion de la película “Moana” y la representación de la Femenidad y Masculinidad en la construcción de sus personajes protagónicos. Caso Moana, Maui, Tui y Tala.* Silva (p. 76), por C. Silva, 2020, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Tabla 3

Situaciones a presión y presencia de principios andinos

Personaje		
Punto de inflexión		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	
	Principio de complementariedad	
	Principio de reciprocidad	

Adaptado de: *Natacha: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana.* (p. 119), por G. Cassano, 2014, Pontificia Universidad Católica del Perú.

3.4 Impacto académico

El desarrollo de la investigación incluye el uso de una variable no occidental. Ello busca establecer una alternativa a futuros estudios académicos en la misma área de análisis cinematográfico y ser un punto de partida para la crítica al sistema hegemónico de acuerdo a los planteamientos de la obra cinematográfica a ser analizada. De la misma manera, se entiende que la investigación pretende ser un retrato del cine andino de hoy, pues con el pasar de los años surgirán nuevos planteamientos alternativos desde los cuales se podrá estudiar al séptimo arte.

Capítulo IV

Análisis

4.1 Ficha técnica

Película “Wiñaypacha”	
Título	Wiñaypacha (Eternidad)
Año	2018
Género	Drama
Duración	88 minutos
País	Perú
Idioma	Aimara
Dirección y Guion	Óscar Catacora
Producción	Tito Catacora
Protagonistas	Rosa Nina, Vicente Catacora

4.2 Argumento

En una casa ubicada en lo alto de los andes y alejada del contacto con otras personas viven Phaxsi y Willka. Una pareja de ancianos que sobreviven en base a la agricultura y ganadería (crían ovejas y siembran algunas semillas y tubérculos).

Al iniciar la película Willka llama a Phaxsi, quien sale de casa para llevarle unas hierbas necesarias para continuar una ceremonia de pago a la tierra. Willka se encuentra sentado a algunos metros de su casa con algunos alimentos y bebidas necesarios para dar inicio al día del Santo Romerito. Dos de sus carneros los acompañan.

La celebración inicia con un brindis de ambos pidiendo por un tiempo sagrado. Alhajas de oro y plata son objetos también usados en la ceremonia. Luego, como acto central del día del Santo Romerito, se une a dos ovejas con una sogá y se piden crías para el corral. Se festeja y se busca la fertilidad. Acto seguido, Willka toca una canción con su quena y Phaxsi finaliza el momento llamando a los espíritus o Romeritos ofreciéndoles alhajas de oro y plata.

Esa misma noche Phaxsi inicia el fuego en casa con ayuda de unos fósforos, algo la ha hecho despertar. El fuego permite que puedan dormir en el suelo en medio de las bajas

temperaturas del ande. Asimismo, Phaxsi despierta a Willka para contarle que tuvo una mala premonición. Le cuenta que soñó a su hijo Antuku corriendo desnudo y cayéndose en un río turbio. Sumado a ello, su hijo no la visita hace un buen tiempo. Ambos coinciden en que es un mal presagio y terminan por irse a dormir.

A la mañana siguiente, Willka recoge agua de un río algo turbio y Phaxsi se dispone a cocinar una mazamorra de quinua. Al llegar, su esposo le pide a este que muele la quinua y él comienza a realizarlo. Por la tarde la pareja sale al campo para trabajar el chuño. A continuación, Willka comienza a moler el chuño con sus pies mientras las ovejas comen pasto y son arreadas por su llama. Momentos después, su esposa trae el almuerzo para que Willka recupere energías. Ambos extrañan a su hijo, quien los ayudaba en esta actividad, y creen que la ciudad lo ha hecho avergonzarse/alejarse de su familia.

Por la noche la pareja da forma en hilos a la lana que extrajeron de alguna de sus ovejas para que Phaxsi pueda tejer una frazada. Su esposo le pide que también le teja un poncho, pero Phaxsi le comenta que ya no ve como antes y tratará de hacerlo. El día siguiente inicia con la pareja de ancianos en el campo usando un telar de madera para colocar los hilos de acuerdo a los colores deseados para el tejido. Phaxsi desea que los colores estén en armonía. Tras terminar con su labor la pareja chaccha coca para recuperar energías. Dos apachetas (apus) los observan desde lo alto de la montaña.

Más tarde, entre sueños, Phaxsi escucha los llantos de un niño y ve que provienen del esqueleto de un cuy que se encuentra colgado en la parte superior de su vivienda. Ella decide tocarlo para calmar sus llantos y en ese momento es despertada por su esposo. A raíz del sueño cree que su hijo va a llegar a visitarlos. El sueño lleva a la pareja a esperar a su hijo en la carretera más cercana a su vivienda, pero este nunca aparece. Por esta razón Phaxsi llora y su esposo intenta consolarla.

Luego de ello, Phaxsi y Willka van a la chacra para esparcir semillas y, con ayuda del viento, poder sembrar. El problema surge cuando el viento no es lo suficientemente fuerte como para mover las semillas. Phaxsi decide invocar al viento para que se encuentre con la helada y a los pocos segundos el viento aparece y permite que las semillas se esparzan alrededor de la chacra. Esa misma noche, mientras la pareja cena, Phaxsi hace recordar a Willka que la celebración de Pachakuti es al día siguiente.

Por la mañana, Willka se dirige al cerro sagrado cargando algunas hierbas mientras Phaxsi lo sigue llevando algunos alimentos y a su llama. La ceremonia consiste en ofrecer alimento y bebida a la Pachamama, los Apus mayores y ancestros. Ello con el fin de mostrar su agradecimiento por el año que se va y que protejan a su ganado y sus cultivos en este nuevo año. Phaxsi interviene para pedir por el regreso de su hijo y buena suerte, sin embargo, Willka anuncia una desgracia y la presencia de la muerte entre ellos al leer la hoja de coca.

Una tormenta mantiene a los esposos en su casa momentos después y Phaxsi comunica que el fósforo se está por terminar. Willka se niega a ir a la ciudad debido a que queda muy lejos. En ese mismo instante un hueco se abre en el techo de su casa y el agua empieza a gotear. Producto de ello, apenas amanece Willka recoge algunas plantas para reparar su techo y un ave empieza a hacer ruidos molestos, lo cual es interpretado por el esposo como una mala señal. Phaxsi comienza a ablandar las plantas con agua y dándole golpes con un hueso para darles la textura necesaria para que puedan ser colocadas en el techo y se queden fijas en ese espacio. A continuación, Willka sube al techo con ayuda de una escalera y Phaxsi le alcanza el manojito de paja necesario para cubrir el hueco.

Una vez terminada la tarea, y antes de ingresar a su vivienda, Phaxsi encarga al perro que cuide a las ovejas de los zorros. Tras ello, la pareja tiene un intercambio de palabras debido a que el fósforo se terminó y Willka no quiere ir a la ciudad. Al final, el esposo termina accediendo a ir al día siguiente al darse cuenta de la necesidad de tener el insumo en casa.

Llegado el momento, Phaxsi prepara a su llama para que lo acompañe llevando algo de comida. En medio camino Willka se detiene a pedir fuerzas al apacheta y todo parece marchar bien hasta que -momentos después- su llama se pone agresiva y lo tumba al suelo. Willka logra retenerla, pero se le es imposible ponerse de pie. Horas más tarde, Phaxsi se preocupa al no ver a su esposo de vuelta. Enciende una linterna con el fuego que conserva del día anterior y decide salir a buscar a su pareja. Luego de unos momentos y en medio de la lluvia, Phaxsi logra encontrar a su esposo tendido en el suelo y lo ayuda a levantarse. Le da algo de comida y buscan un lugar donde pasar la noche en el mismo cerro.

Al amanecer la nieve cubre parte de la ropa de ambos. Luego de una conversación deciden no ir al pueblo y, en vez de ello, conservar la brasa del fuego. Al regresar a su casa advierten que el perro no sale a recibirlos. Acto seguido encuentran que Wawa y todas sus

ovejas han sido devoradas por los zorros. La pareja llora mientras entierra y se despide de sus animales. Esa noche Phaxsi comienza a sentirse mal por haber estado expuesta al frío y su esposo usa la brasa del fuego para poder prepararle una infusión/remedio, y así contrarrestar sus escalofríos.

El día siguiente empieza con Willka usando su quena para dedicar una canción a los apus mayores. Luego corta unas plantas mientras entona un canto al dios cóndor pidiendo por el regreso de su hijo y señalando que se encuentra cansado. Al regresar a casa encuentra a su esposa buscando las hojas de coca para poder alimentarse, pero la tristeza termina invadiendo a ambos al encontrar que ya no queda nada.

Phaxsi decide permanecer despierta esa misma noche para poder guardar el fuego como brasa y se acuesta un poco más tarde que su esposo. Sin embargo, el viento esparce el fuego y provoca un incendio. En medio de la desesperación la pareja logra salir de la casa, pero no logra salvar nada. Intentan combatir el fuego echando algo de agua, pero este termina por consumir la casa.

La mañana siguiente recibe a Willka enfermo. Phaxsi se encuentra mejor de salud, pero se preocupa al ver como un ave de mal agüero se acerca a ellos. Por la noche la pareja se refugia en el espacio donde vivían sus animales y Phaxsi usa la braza para encender el fuego y prepararle un remedio a su esposo. Mientras el esposo bebe el remedio, las aves que se encuentran cerca de su casa comienzan a hacer ruidos y Willka señala que los dioses están tristes. Antes de ir a dormir el hambre invade a Willka y sugiere matar a la llama, pero Phaxsi rechaza esa propuesta.

A pesar de negarse en un primer momento, Phaxsi toma la decisión de matar a su llama al día siguiente. Luego de acabar con su vida al insertarle un cuchillo, se lamenta con los dioses, pero entiende que es su única salida para poder sobrevivir. Momentos después, al ver la carne de la llama lista para ser cocinada, Willka increpa a su esposa y llora. Phaxsi continúa y termina de cocinar la cena. Cuando va alcanzarle el plato de comida a su esposo, ella se percata de que está agonizando. Acto seguido le alcanza algo de agua y él no logra beberla. Segundos después fallece.

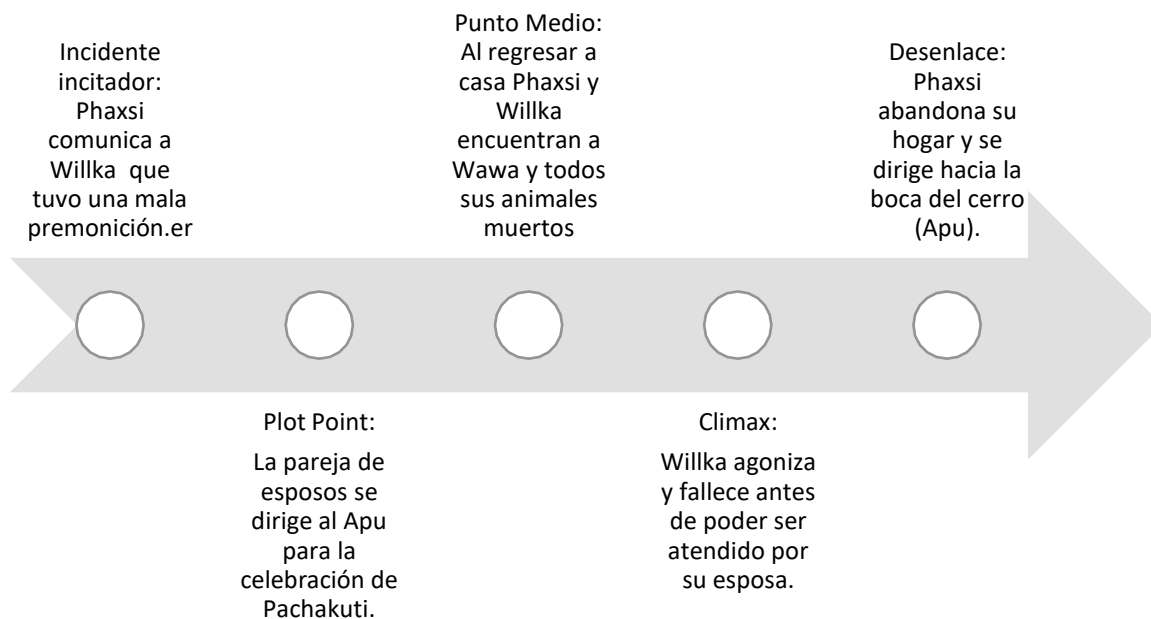
Momentos después, el apacheta masculino que los observaba se derrumba por el viento, luego de escuchar el encargo de Phaxsi de cuidar a su hijo. A raíz de todo lo sucedido,

Phaxsi decide dejar su hogar y empaca las pocas cosas que le quedan. Finalmente, emprende el rumbo hacia la boca del cerro/apu.

4.3 Timeline

Figura 1

Cinco momentos clave en la historia según la clasificación de Robert Mckee (2009)



Nota. El gráfico muestra los cinco puntos de inflexión presentes en una historia. Elaborado en base a *McKee, R. (2009). El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Alba Editorial.*



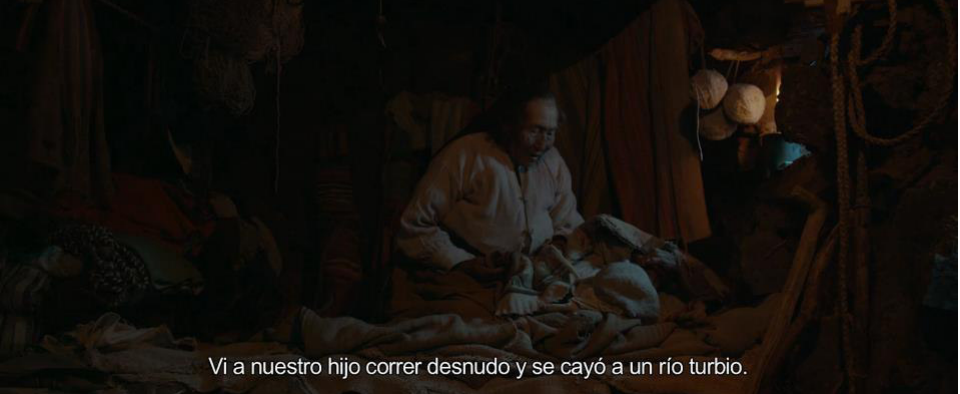
4.4 Puntos de inflexión

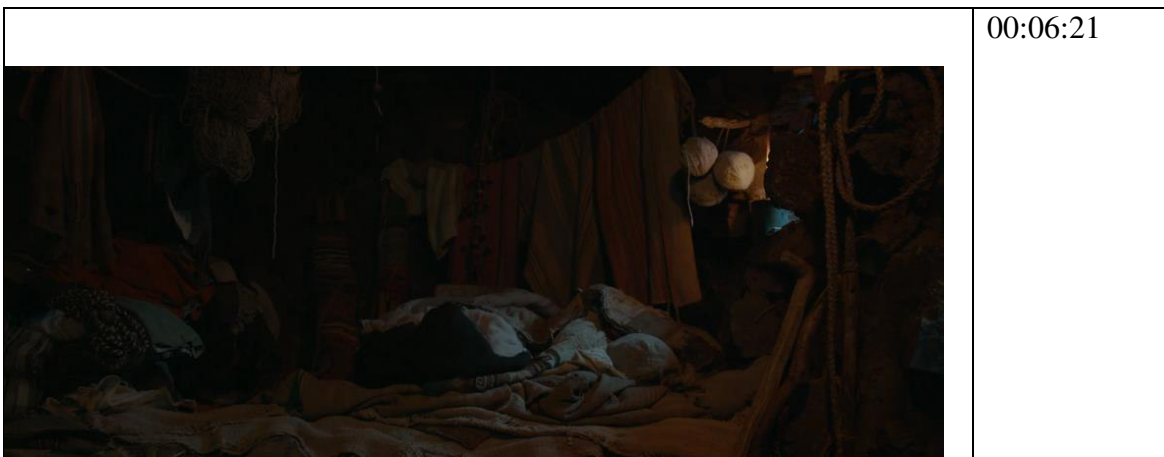
4.4.1 Incidente incitador

Tabla 4

Incidente incitador

<i>Wiñaypacha</i>			Frames seleccionados
Primer Acto	Incidente incitador	Phaxsi comunica a Willka que tuvo una mala premonición en la que	

		sueña como su hijo corre desnudo y termina por caerse en un río turbio.	
			00:06:52
			00:07:40
 <p data-bbox="438 1659 981 1688">Vi a nuestro hijo correr desnudo y se cayó a un río turbio.</p>			00:09:04



Para ver la escena: <https://youtu.be/68OvmTGqZME>

La escena inicia con Phaxsi prendiendo el fuego en la casa para poder soportar las bajas temperaturas del ande mientras duermen. Sumado a ello, algo la ha hecho despertar. Luego, sostiene una prenda de su hijo que le remite a la premonición. Si bien Willka coincide en que es un mal presagio -luego de ser levantado por su esposa-, termina por quedarse dormido a los pocos segundos.

4.4.2 Plot point

Tabla 5

Plot point

<i>Wiñaypacha</i>			Frames seleccionado s
Primer Acto	Plot Point	La pareja de esposos se dirige al Apu para la celebración de Pachakuti. Agradecen por el año que se va y piden prosperidad por el año venidero. Sin embargo, se les pronostica una desgracia.	

	00:31:23
	00:32:14
 <p>Además, la muerte ronda entre nosotros.</p>	00:33:41
	00:34:31


Para ver la escena: <https://youtu.be/5zUBsBPR918>

La celebración de Pachakuti implica el inicio de un nuevo año con la entrega de ofrendas a la Pachamama. Willka y Phaxsi llegan al cerro con hojas de coca, carne, licor, unas conchas y serpentina. Luego de agradecer al dios y pedir protección para su ganado y cultivo, piden el regreso de su hijo. A pesar de ello, la hoja de coca les muestra la presencia de la muerte en su entorno.

4.4.3 Punto medio

Tabla 6

Punto Medio

<i>Wiñaypacha</i>			Frames seleccionado s
Segundo Acto	Punto Medio	Al regresar a casa Phaxsi y Willka encuentran a Wawa (su perro) y todos sus animales muertos producto de un ataque de los zorros.	
			00:55:57

	00:57:40
	00:57:40
	00:58:24


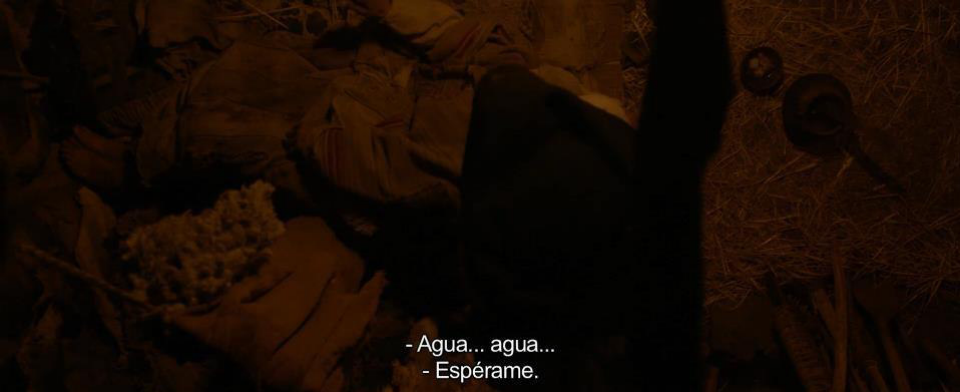
Para ver la escena: <https://youtu.be/MAAOq6IWGzI>

Si bien Wawa y el maniquí ayudaban a repeler a los zorros, la presencia de la pareja de esposos en la casa era necesaria para evitar que se acerquen a sus ovejas. Cuando Phaxsi toma la decisión de ir a buscar a Willka, los zorros aprovechan para devorar a sus animales. La pareja no tiene más remedio que enterrarlos, entre lágrimas y lamentos.

4.4.4 Clímax

Tabla 7

Clímax

<i>Wiñaypacha</i>			Frames seleccionado s
Segundo Acto	Clímax	Producto de la exposición prolongada a bajas temperaturas y la falta de alimento Willka agoniza. Fallece antes de poder ser atendido por su esposa.	
 <p>¡Respóndeme!</p>			01:18:14
 <p>- Agua... agua... - Espérame.</p>			01:20:30

 <p>Dijiste que nunca me abandonarías,</p>	01:21:36
	01:22:17

Para ver la escena: <https://youtu.be/9TDwbuYBKXs>

Phaxsi decide acabar con la vida de su llama para poder alimentar a su esposo, quien se molesta con la decisión tomada. Antes de poder alimentar a Willka, Phaxsi se da cuenta que está agonizando. Sus esfuerzos por reanimarlo alcanzándole algo de agua son en vano, pues fallece segundos después.

4.4.5 Desenlace

Tabla 8

Desenlace

<i>Wiñaypacha</i>			Frames seleccionado s
Tercer Acto	Desenlace	Phaxsi abandona su hogar y se dirige hacia la boca del cerro (Apu).	

	01:22:56
	01:23:31
	01:24:33
	01:24:48


Para ver la escena: <https://youtu.be/xf6-CslIk6Q>

Tras la muerte de su esposo, Phaxsi decide dejar su hogar y empaca las pocas cosas que le quedan. Luego emprende rumbo hacia el corazón del cerro (apu) y se desaparece al adentrarse en este.

4.5 Construcción de personajes


4.5.1 Personajes

4.5.1.1 Phaxsi.


Fichas de Personaje		
Nombre	Phaxsi	
Edad	80-85 años	
Lugar de residencia	Cordillera de Carabaya	
Estatura	1.50 cm	
Tez	Trigueña	
Trabajo	Agricultura/Ganadería	
Idioma	Aimara	
Deseo	Ver a su hijo	
Obstáculo	Distancia física/Voluntad del Apu	
Objeto que lo defina	Bastón	
Característica física que lo defina	Lentitud en sus movimientos	

4.5.1.2 Willka.

Fichas de Personaje		
Nombre	Willka	
Edad	80-85 años	
Lugar de residencia	Cordillera de Carabaya	
Estatura	1.65 cm	
Tez	Trigueña	
Trabajo	Agricultura/Ganadería	
Idioma	Aimara	

Deseo	Ver a su hijo/Prosperidad en su cosecha y ganado	
Obstáculo	Distancia física/Voluntad del Apu	
Objeto que lo defina	Bastón	
Característica física que lo defina	Lentitud en sus movimientos	

4.5.1.3 Apu.

Fichas de Personaje		
Nombre	Apu	
Edad	-	
Lugar de residencia	Cordillera de Carabaya	
Estatura	-	
Tez	-	
Trabajo	-	
Idioma	-	
Deseo	Decidir el destino de la comunidad	
Obstáculo	Comunicación mediante la naturaleza y premoniciones	
Objeto que lo defina	Cerro, piedras	

Característica física que lo defina	Cruel/Compasivo	
-------------------------------------	-----------------	--

4.5.1.4 Llama.

Fichas de Personaje		
Nombre	Llama	
Edad	10-15 años	
Lugar de residencia	Cordillera de Carabaya	
Estatura	1.40-1.50 cm	
Piel	Blanca/Marrón	
Trabajo	Animal de carga	
Idioma	-	
Deseo	Obedecer a sus dueños	
Obstáculo	-	
Objeto que lo defina	-	
Característica física que lo defina	Lentitud en sus movimientos	

4.5.1.5 Ovejas.

Fichas de Personaje		
Nombre	Ovejas	
Edad	8-10 años	
Lugar de residencia	Cordillera de Carabaya	
Estatura	1.20 cm	
Piel	Blanco/Negro	
Trabajo	Proveer lana	
Idioma	-	
Deseo	Ser protegidos por sus dueños	

Obstáculo	Zorros	
Objeto que lo defina	-	
Característica física que lo defina	-	

4.5.2 Incidente incitador

Tabla 9

Incidente incitador: Phaxsi

Punto de inflexión: Incidente incitador		
	Factor	Phaxsi
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados
	Rostro	Ojos alicaídos
	Vestimenta	Frazada usada como velo, chaleco, pollera, chumpi
	Accesorios utilizados	Chompa de su hijo, frazadas
	Edad	Perteneciente a la tercera edad
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Unida a su esposo, ausencia del hijo
	Relación con pares	Respeto por su cosmovisión
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico

	Cualidades/defectos	Pesimismo
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Unión familiar, escuchar premoniciones
	Objetivo	Ver a su hijo

Tabla 10*Incidente incitador: Willka*

Punto de inflexión: Incidente incitador		
	Factor	Willka
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados
	Rostro	No visible en escena
	Vestimenta	Gorro, saco, chompa, pantalón, chumpi
	Edad	Perteneciente a la tercera edad
	Accesorios utilizados	-
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Unido a su esposa
	Relación con pares	Respeto por su cosmovisión
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico
	Cualidades/defectos	Preocupación
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Unión familiar, escuchar premoniciones
	Objetivo	Descansar

El motivo principal por el que Phaxsi enciende el fuego es la premonición. Al encenderlo se percató de la presencia de una chompa que es de su hijo y el contacto con esta

prenda vuelve a confirmarle lo siguiente: su hijo se ha olvidado de ellos. Si bien ambos están de acuerdo con la premonición no pasa mucho tiempo hasta que Willka se queda dormido. Al ser un adulto mayor, descansar era lo que más deseaba en el momento. A los pocos segundos Phaxsi también lo sigue.

Por otro lado, la pareja vive lejos de alguna comunidad aimara, pero muestra unidad en su familia. Entienden que Antuku partió a la ciudad en búsqueda de un buen porvenir, sin embargo, desean mantener el lazo afectivo con él. Finalmente, el respeto que muestran por la premonición mantiene a la pareja -por sobre todo a Phaxsi- en un estado de pesimismo y preocupación.

4.5.3 Plot point

Tabla 11

Plot point: Phaxsi

Punto de inflexión: Plot point		
	Factor	Phaxsi
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados y de veneración a Pachakuti
	Rostro	Ojos alicaídos
	Vestimenta	Poncho, frazada usada como velo, chompa, pollera, ojotas, sombrero
	Accesorios utilizados	Hoja de coca, vasos, bebida, carne, vasijas, serpentina
	Edad	Perteneciente a la tercera edad
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina: celebración de Pachakuti
	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Unida a su esposo, pide por el regreso de su hijo

	Relación con pares	Pierde en un momento el respeto por su cosmovisión
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico
	Cualidades/defectos	Negación de la premonición
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Unión familiar, realizar la ceremonia, escuchar premoniciones
	Objetivo	Pedir por su suerte y el retorno de su hijo

Tabla 12*Plot point: Willka*

Punto de inflexión: Plot point		
	Factor	Willka
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados y de veneración a Pachakuti
	Rostro	Mirada concentrada y atenta
	Vestimenta	Sombrero, saco, chompa, pantalón, poncho, ojotas
	Edad	Pertenece a la tercera edad
	Accesorios utilizados	Hojas de coca, conchas, licor, carne, manta
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina: celebración de Pachakuti
	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Unido a su esposa, accede a pedir por el regreso de su hijo

	Relación con pares	Respeto por su cosmovisión
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico
	Cualidades/defectos	Esperanza/Preocupación
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Unión familiar, realizar la ceremonia, escuchar premoniciones
	Objetivo	Agradecer por el año transcurrido y pedir fertilidad en la cosecha y ganado a Pachakuti en este nuevo año.

Tabla 13*Plot point: Apu*

Punto de inflexión: Plot point		
	Factor	Apu
Físico	Cuerpo	Representado por piedras apiladas en forma vertical
	Rostro	Representado por hierbas
	Vestimenta	Representado por hierbas
	Edad	-
	Accesorios utilizados	-
	Etnia	Dios
Social	Clase social	Dios
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Protector de la comunidad
	Relación familiar	Protector de la familia
	Relación con pares	-
Psicológico	Personalidad/temperamento	Colérico
	Cualidades/defectos	Proveedor/Cruel
	Sexualidad	Heterosexual (Masculino)

	Normativa social	Decidir el destino de la comunidad
	Objetivo	Anunciar la desgracia que ocurrirá para la pareja

Tabla 14*Plot point: Llama*

Punto de inflexión: Plot point		
	Factor	Llama
Físico	Cuerpo	Cuello largo, pelaje grueso de color blanco
	Rostro	Orejas ovaladas negras, rostro estrecho
	Vestimenta	-
	Edad	-
	Accesorios utilizados	Carga algunos implementos a ser usados en la ceremonia
	Etnia	Mamífero
Social	Clase social	-
	Religión	-
	Relación con la comunidad	Ayuda a transportar objetos
	Relación familiar	Considerado un hijo para Willka y Phaxsi
	Relación con pares	-
Psicológico	Personalidad/temperamento	-
	Cualidades/defectos	Resiste a las bajas temperaturas
	Sexualidad	Heterosexual (Masculino)
	Normativa social	Obedecer a sus dueños
	Objetivo	Transportar los implementos a ser usados en la ceremonia

Phaxsi y Willka se dirigen al Apu para celebrar el día de Pachakuti. Debido a su edad sus cuerpos se cansan rápido, pero desean llegar con rapidez porque consideran que celebrar el inicio del nuevo año es fundamental para cumplir sus objetivos (prosperidad/fertilidad en la cosecha y en su ganado). La llama ayuda a cargar algunos de los implementos a usar en la ceremonia y los acompaña en dirección a la montaña.

La ceremonia inicia con la pareja colocando hojas de coca, carne, y licor en una manta para luego ofrecerlas al Apu en señal de agradecimiento por el año transcurrido. También se pide fertilidad para los animales y el cultivo de la pareja. Asimismo, Phaxsi pide a través de su esposo por el retorno de su hijo.

Al leer la hoja de coca, Willka reconoce que el Apu les pronostica una desgracia y la posible muerte de uno de ellos. Phaxsi se rehúsa a aceptar la premonición, pero los apachetas se mantienen firmes en cada uno de los cuatro extremos del campo. Por otro lado, la preocupación de Willka es evidente, pero la ceremonia debe concluir y la pareja termina por colocar las ofrendas frente al Apu.

4.5.4 Punto Medio

Tabla 15

Punto medio: Phaxsi

Punto de inflexión: Punto medio		
	Factor	Phaxsi
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados al enterrar a sus animales
	Rostro	Llanto
	Vestimenta	Poncho, frazada usada como velo, chompa, pollera, ojotas, sombrero
	Accesorios utilizados	Madera usada como bastón
	Edad	Perteneciente a la tercera edad
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina

	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Unida a su esposo, pierde a sus animales (hijos)
	Relación con pares	Lamenta haber dejado a sus animales solos
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico
	Cualidades/defectos	Tristeza
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Unión familiar, enterrar a sus animales (hijos)
	Objetivo	Enterrar y despedir a sus animales

Tabla 16*Punto medio: Willka*

Punto de inflexión: Punto medio		
	Factor	Willka
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados al enterrar a sus animales
	Rostro	Llanto
	Vestimenta	Sombrero, saco, chompa, pantalón, ojotas
	Edad	Perteneciente a la tercera edad
	Accesorios utilizados	Madera usada como bastón
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Unido a su esposa, pierde a sus animales (hijos)

	Relación con pares	Lamenta haber dejado a sus animales solos
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico
	Cualidades/defectos	Tristeza
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Unión familiar, enterrar a sus animales (hijos)
	Objetivo	Enterrar y despedir a sus animales

Tabla 17*Punto medio: Llama*

Punto de inflexión: Punto medio		
	Factor	Llama
Físico	Cuerpo	Cuello largo, pelaje grueso de color blanco
	Rostro	Orejas ovaladas negras rostro estrecho
	Vestimenta	-
	Edad	-
	Accesorios utilizados	Carga algunos mantas
	Etnia	Mamífero
Social	Clase social	-
	Religión	-
	Relación con la comunidad	Ayuda a transportar objetos
	Relación familiar	Considerado un hijo para Willka y Phaxsi
	Relación con pares	-
Psicológico	Personalidad/temperamento	-
	Cualidades/defectos	Resiste a las bajas temperaturas
	Sexualidad	Heterosexual (Masculino)

	Normativa social	Obedecer a sus dueños
	Objetivo	Transportar objetos

Tabla 18*Punto Medio: Ovejas*

Punto de inflexión: Punto medio		
	Factor	Ovejas
Físico	Cuerpo	Lana gruesa y rizada de color blanco, cuatro pezuñas
	Rostro	Cuernos
	Vestimenta	-
	Edad	-
	Accesorios utilizados	-
	Etnia	Mamífero
Social	Clase social	-
	Religión	-
	Relación con la comunidad	Su lana permite que la pareja pueda tejer diversas prendas
	Relación familiar	Consideradas hijas para Willka y Phaxsi
	Relación con pares	-
Psicológico	Personalidad/temperamento	-
	Cualidades/defectos	Resiste a las bajas temperaturas
	Sexualidad	Masculino / Femenino
	Normativa social	Obedecer a sus dueños
	Objetivo	Proveer lana a sus dueños

La pareja regresa a casa luego de haber pasado la noche fuera y se encuentran con la sorpresa de que todos sus animales han sido devorados por los zorros. Si la llama no hubiera estado rebelde el día anterior o, si Willka hubiera podido controlarla, Phaxsi no habría dejado la casa sola por ir a buscar a su esposo.

El llanto y el lamento invade a ambos porque están perdiendo su fuente de recursos (lana) y a sus hijos. La premonición sobre la llegada de una desgracia a sus vidas se cumple y solo les queda despedirse y enterrar a sus animales. Si bien no aparece en escena, se sobreentiende que Wawa (su perro) también ha fallecido producto del ataque de los zorros.

4.5.5 Clímax

Tabla 19

Clímax: Phaxsi

Punto de inflexión: Clímax		
	Factor	Phaxsi
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados al intentar ayudar a su esposo
	Rostro	Llanto, no se ve con claridad en la escena
	Vestimenta	Poncho, frazada usada como velo, chompa, pollera, ojotas, sombrero
	Accesorios utilizados	Plato de comida, vaso de agua
	Edad	Perteneciente a la tercera edad
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Unida a su esposo
	Relación con pares	Lamenta haber sacrificado a su llama para alimentar a su esposo
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico
	Cualidades/defectos	Tristeza, lamento
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Unión familiar
	Objetivo	Ayudar a su esposo a recuperarse

Tabla 20*Clímax: Willka*

Punto de inflexión: Clímax		
	Factor	Willka
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados al intentar comer y al agonizar
	Rostro	Demacrado, decaído
	Vestimenta	Gorro, poncho, saco, chompa, pantalón, ojotas
	Edad	Perteneciente a la tercera edad
	Accesorios utilizados	Frazada
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Unido a su esposa
	Relación con pares	Lamenta haber perdido su hogar y a su llama (hijo)
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico
	Cualidades/defectos	Tristeza, lamento
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Unión familiar
	Objetivo	Mejorar su estado de salud

Tabla 21*Clímax: Apu*

Punto de inflexión: Clímax	
Factor	Apu

Físico	Cuerpo	Representado por piedras apiladas en forma vertical y el cerro
	Rostro	Representado por serpentinas
	Vestimenta	Representado por serpentinas
	Edad	-
	Accesorios utilizados	-
	Etnia	Dios
Social	Clase social	Dios
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Protector/Castigador de la comunidad
	Relación familiar	Protector/Castigador de la familia
	Relación con pares	-
Psicológico	Personalidad/temperamento	Colérico
	Cualidades/defectos	Proveedor/Cruel
	Sexualidad	Heterosexual (Masculino)
	Normativa social	Decidir el destino de la comunidad/familia
	Objetivo	Cumplir la premonición inicial

Willka termina aceptando el sacrificio de su llama al darse cuenta que necesita ingerir alimentos para mejorar su salud, sin embargo, se le es imposible levantarse para comer. Con la intención de ayudarlo, su esposa le alcanza un plato de comida, pero en ese momento Willka comienza a agonizar. Phaxsi le alcanza un vaso de agua y lo motiva a mantenerse fuerte, lo cual no ayuda mucho. Su esposo termina falleciendo segundos después.

La edad, la falta de comida y la precariedad de la zona en la que viven son factores que en conjunto terminan desencadenando el deceso de Willka. Además de ello, el Apu cumple su premonición inicial (muerte) y termina derrumbando al apacheta masculino (que representa a Willka). Phaxsi termina por aceptar el deceso de su esposo y se despide de él pidiéndole que cuide a su hijo.

4.5.6 Desenlace

Tabla 22

Desenlace: Phaxsi

Punto de inflexión: Desenlace		
	Factor	Phaxsi
Físico	Cuerpo	Arrugas en todo el cuerpo, movimientos pausados al acercarse al Apu
	Rostro	Contemplativo
	Vestimenta	Frazada usada como velo, chompa, pollera, ojotas, chumpi, Iliklla
	Accesorios utilizados	Bastón de madera para caminar
	Edad	Perteneciente a la tercera edad
	Etnia	Aimara
Social	Clase social	Baja
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Viven alejados de la comunidad
	Relación familiar	Ha perdido a toda su familia
	Relación con pares	No hay con quien relacionarse en su vivienda
Psicológico	Personalidad/temperamento	Melancólico
	Cualidades/defectos	Aceptación
	Sexualidad	Heterosexual
	Normativa social	Aceptar el destino
	Objetivo	Unirse con el Apu

Tabla 23

Desenlace: Apu

Punto de inflexión: Desenlace

	Factor	Apu
Físico	Cuerpo	Representado por el cerro
	Rostro	Representado por la nieve
	Vestimenta	-
	Edad	-
	Accesorios utilizados	-
	Etnia	Dios
Social	Clase social	Dios
	Religión	Cosmovisión andina
	Relación con la comunidad	Protector/Castigador de la comunidad
	Relación familiar	Protector/Castigador de la familia
	Relación con pares	-
Psicológico	Personalidad/temperamento	Compasivo/Colérico
	Cualidades/defectos	Proveedor/Cruel
	Sexualidad	Heterosexual (Masculino)
	Normativa social	Decidir el destino de la comunidad/familia
	Objetivo	Cumplir la premonición inicial/aceptar la llegada de Phaxsi

Tras el fallecimiento de Willka y de sus hijos, Phaxsi no tiene motivos para permanecer en su vivienda. Empaca las pocas cosas que le quedan y emprende rumbo hacia el Apu. Este demuestra su poder haciendo cumplir la premonición, pero también le brinda un camino hacia él. Phaxsi acepta su destino, contempla su entorno y se despide de él para unirse con el Apu.

4.6 Situaciones a presión y presencia de principios andinos

4.6.1 Phaxsi

Tabla 24

Incidente incitador: Phaxsi

Personaje: Phaxsi		
Punto de inflexión: Incidente Incitador		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Casa de Phaxsi y Willka
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Despierta producto de una premonición/sueño en la que su hijo cae a un río.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	La premonición preocupa a Phaxsi pues desea volver a ver a su hijo.
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	Cuando Antuku cae al río turbio se acerca al Uku Pacha (mundo de abajo), a la muerte. Los esposos lo esperan en vida.
	Principio de complementariedad	La premonición muestra que su hijo se aleja de la pareja en dos niveles: físico y divino.
	Principio de reciprocidad	Si llega, Phaxsi planea recibir a su hijo con un plato de comida.

Tabla 25*Plot point: Phaxsi*

Personaje: Phaxsi		
Punto de inflexión: Plot Point		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Faldas de un Apu
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Escucha como el Apu anuncia una desgracia y la muerte en su entorno cercano.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Se niega a aceptar lo dicho por el Apu, pero continúa con la celebración de Pachakuti.

Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	El Apu decide el destino de la pareja y anuncia una desgracia y muerte.
	Principio de complementariedad	La pareja realiza la celebración de Pachakuti para conectar con el Hanan Pacha (mundo de arriba).
	Principio de reciprocidad	Le ofrecen ofrendas al Apu en señal de agradecimiento por el año transcurrido y para pedir fertilidad en el ganado y la cosecha entrante.

Tabla 26*Punto medio: Phaxsi*

Personaje: Phaxsi		
Punto de inflexión: Punto Medio		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Establo donde se encuentran las ovejas
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Encuentra a todas sus ovejas muertas producto del ataque de los zorros.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Llora, se lamenta y termina por enterrar a sus ovejas (hijos).
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	El ataque se atribuye a la premonición de los dioses sobre una desgracia.
	Principio de complementariedad	La pareja de esposos siente que han perdido a sus hijos. Las ovejas son más que animales/ganado.
	Principio de reciprocidad	El Apu permite que Phaxsi salve la vida de Willka, pero les quita la vida a sus animales.

Tabla 27*Clímax: Phaxsi*

Personaje: Phaxsi		
Punto de inflexión: Clímax		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Choza usada como depósito/centro de acopio
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Observa como su esposo agoniza y, finalmente fallece.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Intenta ayudarlo y, al no poder evitar su deceso, le pide que cuide a su hijo.
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	La muerte de Willka se atribuye a la premonición del Apu.
	Principio de complementariedad	Phaxsi queda incompleta, pues ha perdido a su esposo.
	Principio de reciprocidad	El Apu le quita a su esposo, pero le da a este la oportunidad de estar cerca de Antuku.

Tabla 28*Desenlace: Phaxsi*

Personaje: Phaxsi		
Punto de inflexión: Desenlace		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Faldas del Apu
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Phaxsi acepta las premoniciones y el destino mandado por el Apu.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Abandona su casa y se dirige hacia el Apu para unirse con él.

Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	de	La muerte de su esposo y la desgracia se cumplen según lo mandado por el Apu.
	Principio de complementariedad	de	Al no tener un complemento, Phaxsi decide abandonar su hogar.
	Principio de reciprocidad		Phaxsi también tiene la oportunidad de ascender y estar cerca de Antuku.

El incidente incitador muestra a Phaxsi en un estado de preocupación. Físicamente está alejada de su hijo, pero la premonición da a entender que su hijo también se está alejando de ellos en un nivel divino y se acerca a la muerte (mundo de abajo). Minutos después, cuando el Apu anuncia la desgracia y muerte, ella entra en negación, pero respeta la ceremonia en señal de agradecimiento y con la esperanza de que sus peticiones sean escuchadas.

La tercera situación a presión quiebra emocionalmente a Phaxsi. La pérdida de sus ovejas es también la pérdida de su familia. No encuentra explicación, pero entiende que el Apu cumple con la desgracia que había pronosticado para su entorno. Posteriormente, el clímax lleva al personaje al límite porque no logra salvar la vida de su esposo. Si bien en la escena de Punto medio Phaxsi salva la vida de su Willka, ahora la comida que le había preparado y el agua que le alcanza para intentar estabilizarlo no ayudan a evitar su deceso. La premonición del Apu se cumple.

Finalmente, el desenlace muestra que Phaxsi acepta la premonición y, al no tener un hogar (producto del incendio), ni familia (producto del deceso de sus miembros), abandona dicho espacio. El Apu, a pesar de haberle quitado todo, le permite unirse con él para que pueda estar cerca de su hijo -el cual era su deseo inicial-, y del resto de su familia. Debido a ello, la anciana camina lentamente hacia la boca del cerro.

4.6.2 Willka

Tabla 29

Incidente incitador: Willka

Personaje: Willka		
Punto de inflexión: Incidente Incitador		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Casa de Phaxsi y Willka
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Es despertado por su esposa, quien le cuenta una premonición/sueño en la que su hijo cae a un río.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Willka se preocupa y concuerda en que es un mal presagio.
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	Cuando Antuku cae al río turbio se acerca al Uku Pacha (mundo de abajo), a la muerte. Los esposos lo esperan en vida.
	Principio de complementariedad	La premonición muestra que su hijo se aleja de la pareja en dos niveles: físico y divino.
	Principio de reciprocidad	Willka extraña a su hijo, pero el cansancio termina por hacerlo dormir a los pocos segundos.

Tabla 30*Plot point: Willka*

Personaje: Willka		
Punto de inflexión: Plot Point		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Faldas de un Apu
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Lee en las hojas de coca como el Apu anuncia una desgracia y la muerte en su entorno cercano.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Se preocupa, pero acepta lo dicho por el Apu. Luego continúa con la celebración de Pachakuti.

Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	El Apu decide el destino de la pareja y anuncia una desgracia y muerte.
	Principio de complementariedad	La pareja realiza la celebración de Pachakuti para conectar con el Hanan Pacha (mundo de arriba).
	Principio de reciprocidad	Le ofrecen ofrendas al Apu en señal de agradecimiento por el año transcurrido y para pedir fertilidad en el ganado y la cosecha entrante.

Tabla 31*Punto medio: Willka*

Personaje: Willka		
Punto de inflexión: Punto Medio		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Establo donde se encuentran las ovejas
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Encuentra a todas sus ovejas muertas producto del ataque de los zorros.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Llora, se lamenta y termina por enterrar a sus ovejas (hijos).
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	El ataque se atribuye a la premonición de los dioses sobre una desgracia.
	Principio de complementariedad	La pareja de esposos siente que han perdido a sus hijos. Las ovejas son más que animales/ganado.
	Principio de reciprocidad	El Apu permite que Willka viva al ser socorrido por su esposa, pero les quita la vida a sus animales.

Tabla 32*Clímax: Willka*

Personaje: Willka		
Punto de inflexión: Clímax		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Choza usada como depósito/centro de acopio
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Willka se encuentra muy mal de salud. Su esposa le alcanza comida, pero su cuerpo comienza a temblar.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Agoniza lentamente y fallece.
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	La muerte de Willka se atribuye a la premonición del Apu.
	Principio de complementariedad	Tras la muerte de Willka, Phaxsi queda viuda (incompleta).
	Principio de reciprocidad	El Apu permite a Willka estar cerca de Antuku.

El incidente incitador coloca a Willka en un estado inicial de alerta, pues entiende el sueño de Phaxsi. Si bien el cansancio hace que el esposo termine por quedarse dormido, el deseo de estar cerca de su hijo se mantiene. En la siguiente situación a presión se observa como una premonición negativa aparece nuevamente. Esta vez es Willka quien lee como una desgracia y la muerte llegarán a su entorno cercano. El respeto por su cosmovisión hace que él continúe con la ceremonia y que pueda realizar peticiones de buen augurio en su cosecha, ganado y entorno familiar.

Por otro lado, el punto medio muestra al esposo desolado. Acaba de sobrevivir una noche fuera de casa en el crudo invierno de los Andes, y al llegar a su hogar se encuentra con que todos sus animales han sido devorados por los zorros. Willka vive, pero ha perdido a sus hijos. Asimismo, el suceso no impide que entierre a sus animales y acepte que la desgracia se cumplió.

Finalmente, el clímax concluye con el deceso del esposo. Luego del incendio y la falta de alimento Willka enferma y se refugia en un depósito/choza. Es en este espacio que agoniza y la muerte de él termina por cumplir la premonición. Sin embargo, su entrada al mundo divino permitirá que esté cerca de su hijo Antuku.

4.6.3 Apu

Tabla 33

Plot point: Apu

Personaje: Apu		
Punto de inflexión: Plot Point		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Faldas de un Apu
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Va a ser celebrado en el día de Pachakuti (inicio de un nuevo año).
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Pronostica una desgracia y muerte para la pareja de esposos.
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	Al Apu le corresponde decidir el destino de Phaxsi, Willka y su entorno.
	Principio de complementariedad	El Apu necesita de la celebración de Pachakuti para poder comunicar lo que ocurrirá con la comunidad ese nuevo año.
	Principio de reciprocidad	El Apu recibe ofrendas en señal de agradecimiento por el año pasado. La pareja espera recibir buenas premoniciones para el año entrante.

Tabla 34

Clímax: Apu

Personaje: Apu		
Punto de inflexión: Clímax		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Choza usada como depósito/centro de acopio.
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	El Apu hace cumplir su premonición con el deceso de Willka.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Observa como Willka agoniza y muere. Luego lo lleva con él.
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	El Apu hace cumplir la premonición (muerte en el entorno de la pareja de esposos).
	Principio de complementariedad	Tras la muerte de Willka, Phaxsi queda viuda (incompleta).
	Principio de reciprocidad	El Apu permite a Willka estar cerca de Antuku.

Tabla 35*Desenlace: Apu*

Personaje: Apu		
Punto de inflexión: Desenlace		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Faldas del Apu
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Observa como Phaxsi se dirige hacia él y acepta su ingreso.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Guía a Phaxsi hacia la entrada a él.
Representación de los principios andinos en la	Principio de correspondencia	La muerte de Willka y la desgracia se cumplen según lo mandado por el Apu.

Construcción del personaje	Principio de complementariedad	La pareja de esposos podrá estar reunida nuevamente en el mundo divino/Hanan Pacha.
	Principio de reciprocidad	El Apu permite a Phaxsi la oportunidad de ascender y estar cerca de su hijo.

Si bien el Apu aparece a lo largo de toda la película, en el plot point la celebración de Pachakuti permite que este pueda comunicarse de una manera más directa (lectura de hojas de coca) con la pareja de esposos. Él decide el destino de la comunidad: el año pasado trajo prosperidad, pero para este nuevo año anuncia una desgracia y muerte.

Más tarde, en el clímax, vemos como la muerte anunciada se cumple con el deceso de Willka. Asimismo, la desgracia se había cumplido secuencias atrás con la muerte de sus animales. Sin embargo, el Apu concede a Willka la oportunidad de estar cerca de su hijo llevándolo con él al mundo de arriba/ Hanac Pacha.

El desenlace nos muestra al Apu, también compasivo, brindándole a Phaxsi la oportunidad de unirse a él y poder estar cerca a su hijo. Toda la familia ya ha abandonado el espacio físico en el campo y se encuentra en otro plano cuidando de su hijo.

4.6.4 Animales (llama, ovejas)

Tabla 36

Plot point: Llama

Personaje: Llama		
Punto de inflexión: Plot Point		
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Faldas de un Apu
	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Acompaña a sus dueños para la celebración de Pachakuti.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Transporta alimento, bebida y algunos implementos para la celebración de Pachakuti.

Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	de	La llama cumple con su función de animal de carga de camino al Apu.
	Principio de complementariedad	de	La llama asume también el papel de hija para la pareja de esposos.
	Principio de reciprocidad		A cambio de obedecer a sus dueños la llama es alimentada y cuidada por estos.

Tabla 37*Punto medio: Llama*

Personaje: Llama			
Punto de inflexión: Punto Medio			
Presentación del personaje en la situación de presión	Ubicación	Entrada de la casa	
de presión	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Sigue a la pareja de esposos de regreso a casa.	
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Camina junto a sus dueños y se pone rígida al llegar a casa.	
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	de	Al animal le corresponde seguir las órdenes de sus dueños.
	Principio de complementariedad	de	La pareja quiere a la llama como su hija.
	Principio de reciprocidad		Luego de haberse portado mal con Willka, la llama lo obedece.

Tabla 38*Punto medio: Ovejas*

Personaje: Ovejas		
Punto de inflexión: Punto Medio		
	Ubicación	Establo

Presentación del personaje en la situación de presión	¿Qué ocurre con el personaje en la situación de presión?	Fallecen producto de un ataque de los zorros.
	¿Qué hace el personaje en la situación dramática?	Fallecen.
Representación de los principios andinos en la construcción del personaje	Principio de correspondencia	El ataque se atribuye a la premonición de los dioses sobre una desgracia.
	Principio de complementariedad	Las ovejas son más que animales/ganado para Phaxsi y Willka. Son sus hijos.
	Principio de reciprocidad	Los animales pierden la vida, pero Willka sobrevive gracias a la ayuda de su esposa en la secuencia anterior.

El plot point muestra cómo la llama forma parte de la vida de Phaxsi y Willka. En el día de la celebración de Pachakuti cumple su función como animal de carga y transporte de comida y otros implementos necesarios para la ceremonia. Momentos después, en el punto medio, se observa cómo sigue a sus dueños de regreso a casa. Cabe resaltar que la llama es en parte responsable de que Willka no haya podido ir a la ciudad por fósforos al ponerse agresiva la tarde anterior. Phaxsi no está molesta con ella, pero dejó su casa por la noche producto del suceso.

Al llegar todos a casa se dan con la sorpresa de que las ovejas están muertas producto del ataque de los zorros. La posibilidad de usar sus recursos (lana) ha desaparecido. Asimismo, ello genera lamento en la pareja de esposos pues las ovejas son tratadas como hijos por ellos. La premonición del Apu se cumple y solo les queda un hijo: la llama.

4.7 Resultados y discusión

Se muestran los resultados hallados según cada personaje para poder darle a la investigación un mayor orden.

4.7.1 Phaxsi

Se ha encontrado que el principio de correspondencia está presente en la relación existente en la premonición en la que Antuku cae al río turbio. En la categoría social y según la cosmovisión andina, el río turbio representa la muerte o el mundo de abajo (Uku Pacha), en contraste a la vida, desde donde lo espera Phaxsi.

Por otro lado, el incidente incitador muestra la presencia del principio de reciprocidad en la categoría física cuando Phaxsi afirma el deseo de cocinar un plato de comida para recibir a su hijo. No se sabe si va a llegar, pero la anciana agradecería el suceso y la presencia de Antuku con este gesto recíproco.

En la celebración de Pachakuti, el principio de reciprocidad está presente en las categorías social y psicológica en el momento en que Phaxsi pide al Apu por su suerte y el retorno de su hijo. Ella entiende que las ofrendas entregadas al Apu le permiten pedir por lo que desea que ocurra en el nuevo año entrante.

Luego de ello, se observa que el principio de complementariedad está presente en las tres categorías (física, social, psicológica) en Phaxsi tras la muerte de las ovejas. El rostro de la anciana muestra tristeza y desconsuelo, pues ha perdido a sus animales, quienes son una fuente de recursos, pero también sus hijos. Asimismo, la pérdida de las ovejas representa la pérdida de la familia.

De la misma manera, en el clímax se observa cómo la familia termina por disolverse tras la muerte de Willka en los aspectos físico, social y psicológico. Phaxsi lo ha perdido todo (sacrificó a su llama –último hijo con vida- en la escena anterior para prepararle algo de comer a su esposo). Si bien intenta darle agua a Willka mientras agoniza, este termina por fallecer segundos después.

Finalmente, el desenlace muestra -en la categoría física- cómo Phaxsi se dirige hacia la entrada del Apu. Ella abandona su hogar porque ya no tiene un complemento (su familia está muerta) y ve en la unión con el Apu la posibilidad de estar cerca a sus seres queridos.

Phaxsi es una mujer que a lo largo de la película va perdiendo a todos los miembros de su familia. Al iniciar *Wiñaypacha* ya ha perdido a su hijo, pero no en un plano físico (se da a entender que se fue a la ciudad y no los visita). Luego pierde a sus animales producto del ataque de los zorros. Su último animal con vida termina siendo asesinado por ella misma debido a la necesidad de ingerir alimentos. Finalmente, pierde a su esposo, quien agoniza a sus pies por la falta de comida y exposición al clima agreste de la zona.

Ello explica la búsqueda del fortalecimiento de relaciones familiares a través de peticiones al Apu o acciones concretas como alimentar y cuidar a sus animales. A pesar que las peticiones a su deidad no son escuchadas y ocurre todo lo contrario a sus deseos, ella continúa creyendo en que a través de ella se acercará a sus seres queridos en el mundo de arriba. No parece haber un límite en la fe/creencia de las decisiones que toma el Apu para el destino de Phaxsi. Esto podría despertar el interés de algún investigador por un estudio de los tres mundos andinos (Hanan Pacha, Kay Pacha, Uku Pacha) en obras audiovisuales.

4.7.2 Willka

Se ha encontrado que el principio de complementariedad se manifiesta en las categorías social y psicológica cuando Willka respeta la cosmovisión andina al preocuparse luego de que su esposa le cuenta la premonición que tuvo. Esta trae mal augurio para su familia, pues su hijo -quien se encuentra lejos de ellos, en la ciudad- se aleja ahora también en un nivel divino.

De la misma manera, se ubica este principio en el plot point en las tres categorías mencionadas. Willka realiza la celebración de Pachakuti y es el encargado de conectar con el Apu y el mundo de arriba. Ello implica leer las hojas de coca manualmente para interpretar lo que ocurrirá con su familia durante el año venidero según la voluntad del Apu.

Asimismo, en esta celebración el principio de reciprocidad está presente de manera física, psicológica y social en el momento en que Willka entrega las ofrendas (alimentos y bebidas) al Apu como gesto de gratitud por el año transcurrido y realiza peticiones a favor de su ganado y cultivos para el año entrante.

Existe otro acto de reciprocidad presente en el punto medio también en las tres categorías mencionadas. Willka observa como sus animales han sido devorados por los zorros y se dispone a enterrarlos junto a su esposa. Sin embargo, es consciente de que, a pesar del lamento por la pérdida de sus hijos, el Apu le permitió vivir a él. Cabe mencionar que en la escena anterior Willka se queda varado de camino a la ciudad producto de la pérdida del equilibrio en el control de su llama y una suerte de arritmia. Al ver que no retornaba a casa, su esposa sale a buscarlo y deja a sus ovejas sin protección.

Por otro lado, el principio de correspondencia está presente en el clímax, última escena en la que aparece Willka. En la categoría física se observa como el cuerpo del anciano lucha por mantenerse con vida y poco a poco agoniza hasta fallecer. La falta de alimento y bebida sumadas a la exposición a bajas temperaturas son las causas del deceso del personaje.

Finalmente, el principio de reciprocidad también está presente en el final del mencionado punto de inflexión cuando el apacheta masculino se derrumba. Bajo la categoría social, ello indica que Willka asciende al mundo divino y con ello tiene la posibilidad de estar cerca de Antuku y sus animales.

A lo largo de la película se observa como poco a poco el estado de Willka se deteriora. En un inicio, mientras pisa el chuño, menciona que se encuentra cansado. Luego, cuando junto a su esposa y con la ayuda del viento expanden algunas semillas, afirma que la chacra es para los jóvenes. Posteriormente, de camino a la ciudad para comprar fósforos se detiene frente al apacheta y le pide ayuda para continuar con su trayecto. Cuando su llama se sale de control y lo arroja al piso, su falta de fuerza le impide ponerse de pie y recuperar el control de la situación. Después de ello, el incendio de su choza es el hecho que desencadena la enfermedad de Willka, pues se ven obligados a pasar la noche en medio de la intemperie. Su muerte termina siendo previsible tras las desgracias ocurridas en su entorno (pérdida del hogar, de alimentos y recursos básicos) sumadas a su estado de salud.

Al igual que Phaxsi, este personaje se adapta a los principios andinos. Willka no transgrede las ceremonias y premoniciones del Apu porque entiende que forman parte de su cosmovisión. En su mundo todo posee un significado adicional y simbólico que se ve reflejado en acciones concretas, como su respuesta al mal de tiempo en la zona en que viven, la pérdida de su hogar y la ausencia de su hijo.

4.7.3 Apu

Se ha ubicado el principio de correspondencia en las categorías física, social y psicológica en la escena de celebración de Pachakuti. La pareja de esposos se encuentra en las faldas de un Apu, representado por varios conjuntos de piedras apilados en forma vertical. A este le corresponde decidir el destino de Phaxsi, Willka y su entorno para el año entrante.

Asimismo, el principio de complementariedad en el plot point se muestra en las mismas categorías al entender la necesidad de la ceremonia como medio para comunicar un mensaje. El Apu no puede anunciar lo que ocurrirá con la familia si Willka no realiza la lectura de las hojas de coca. El respeto por la cosmovisión permite que la celebración se realice como todos los años.

Más adelante, en el clímax, se evidencia el principio de correspondencia en las categorías social y psicológica al comprobar cómo las premoniciones del Apu se cumplen. Primero está la muerte de sus ovejas y el incendio de su vivienda, y luego la muerte de Willka.

A pesar de la desgracia, el Apu tiene un acto recíproco con Willka. Bajo lo social y psicológico se entiende como su muerte lo acerca a la divinidad (mundo de arriba). Ello permitirá que el anciano esté cerca de su hijo y sus animales, uno de sus anhelos expresados a lo largo de la historia.

Finalmente, en el desenlace se evidencia el principio de complementariedad en todas las categorías cuando el Apu permite que Phaxsi se dirija y se una con él. Phaxsi se encuentra en las faldas del Apu porque este le da la oportunidad de reunirse nuevamente con su esposo, pero ahora en el mundo divino (Hanan Pacha).

Por otro lado, existe un último acto de reciprocidad presente en el desenlace bajo lo físico, social y psicológico. La unión del Apu con Phaxsi también permite que la anciana esté cerca de Antuku en el mundo de arriba. El deseo de cuidar a su hijo manifestado a lo largo de la historia se cumple.

Sería interesante el desarrollo de un próximo estudio que pueda medir el grado de reciprocidad, complementariedad y correspondencia en un personaje. Al ser variables cualitativas esta tesis se limita a mencionar su presencia o no en la película. En el caso del Apu, el principio de complementariedad aparentemente no está presente tras el fallecimiento de Willka, pues Phaxsi queda viuda -y la familia incompleta. Sin embargo, en el desenlace se observa cómo el Apu permite que la pareja se vuelva a encontrar, pero en el mundo de arriba.

De la misma manera, en la ceremonia de Pachakuti los esposos tienen un acto recíproco al entregarle ofrendas al Apu, pero este les pronostica una desgracia. Es necesario mencionar, a pesar de comunicar noticias negativas, el Apu es recíproco al transmitir un mensaje a Phaxsi y Willka.

Sumado a ello, el principio de correspondencia implica que el Apu cumpla su premonición inicial: muerte en el entorno de la familia. Esto pone en evidencia que los principios no actúan de acuerdo a los intereses de los personajes, sino de acuerdo a sus acciones, las cuales a su vez están dictaminadas por sus creencias.

4.7.4 Animales (llama, ovejas)

Se ha ubicado el principio de correspondencia en las categorías física, social y psicológica en el plot point. La llama acompaña a sus dueños a las faldas de un Apu para la celebración de Pachakuti. Esta cumple su función como animal de carga al transportar bebida, alimentos e implementos necesarios para la ceremonia. Asimismo, a cambio de ello, la pareja de esposos tiene un acto recíproco con la llama en una categoría física y social al

cuidar de ella y alimentarla.

Por otro lado, en el punto medio se evidencia el principio de complementariedad en todas las categorías mencionadas cuando Phaxsi y Willka reconocen a sus animales como hijos y no solo como fuente de recursos. En el caso de las ovejas, proveen de lana a la familia. La llama, por otro lado, cumple una función de animal de carga. Sin embargo, más adelante también perderá la vida por la necesidad de la pareja de ancianos de ingerir alimentos. De esta manera, la familia termina por desintegrarse.

Finalmente, el principio de correspondencia también está presente a un nivel social en este punto de inflexión. Tras el fallecimiento de los animales producto del ataque de los zorros, se entiende que la desgracia que el Apu había pronosticado se ha manifestado.

Como la reciprocidad, complementariedad y correspondencia se han establecido en el mundo andino por largos periodos temporales (Galdames y Lagos, 2007), se puede afirmar la presencia de estos principios en todos los personajes de Wiñaypacha. Los animales también forman parte de la familia y su sacrificio para la ceremonia de Pachakuti, muerte a manos de los zorros o para alimentación, responde al mandato final del Apu: reunión de la familia en el Hanan Pacha. Se cierra un ciclo para dar inicio a otro.

Conclusiones

1. De acuerdo con el análisis se concluye que existe una interrelación entre un principio andino (correspondencia, complementariedad o reciprocidad) y las categorías de construcción de personajes de la película *Wiñaypacha*. Un principio andino puede manifestarse de acuerdo con la acción realizada por el personaje en las categorías social, física y/o psicológica. Al estar en contacto con otras personas, animales o entes; el personaje se puede expresar en una, dos, o las tres categorías mencionadas.
2. Se evidencia otra interrelación presente entre los principios andinos en las escenas analizadas de la película *Wiñaypacha*. Todos los principios andinos pueden estar presentes en la acción realizada por un personaje. Ello se debe a que sus objetivos son comunes -como en la pareja de esposos- u opuestos -como el Apu al hacer cumplir su premonición-, lo cual respeta el principio base de relacionalidad del todo.
3. El principio de correspondencia está presente en la categoría física de los personajes de *Wiñaypacha*. El fallecimiento de Willka en el clímax muestra al cuerpo del anciano en sus últimos momentos luchando por continuar con vida, lo cual corresponde a la premonición del Apu, quien cumple llevándose al mundo de arriba a uno de los miembros de la familia.
4. El principio de complementariedad está presente en la categoría física de los personajes de *Wiñaypacha*. Phaxsi reconoce a sus ovejas como hijos tras encontrarlas muertas producto del ataque de los zorros en el punto medio. Ver a los animales más allá de su función como fuente de recursos (lana) implica la existencia de una relación madre-hijo complementaria.
5. El principio de reciprocidad está presente en la categoría física de los personajes de *Wiñaypacha*. La pareja de esposos entrega ofrendas (alimento y bebida) al Apu en la celebración de Pachakuti. La ceremonia es un acto necesario y recíproco para ambos porque el fin es agradecer por el año transcurrido y pedir fertilidad para sus cosechas y ganado en el año entrante.
6. El principio de correspondencia está presente en la categoría social de los personajes de *Wiñaypacha*. La llama acompaña a sus dueños camino las faldas del Apu para la celebración de Pachakuti. Esto subcomunica una relación de correspondencia en la que, al cumplir con su función como animal de carga, los esposos la alimentarán y protegerán.

7. El principio de complementariedad está presente en la categoría social de los personajes de *Wiñaypacha*. La ceremonia de Pachakuti es un momento de comunicación entre el Apu y los ancianos. Si Willka no realiza la ceremonia, el Apu no podría ser celebrado por las bendiciones que trajo el año pasado ni tampoco poder anunciar las premoniciones para el año entrante.

8. El principio de reciprocidad está presente en la categoría social de los personajes de *Wiñaypacha*. Inmediatamente después de la muerte de Willka, el apacheta masculino se derrumba. Ello indica que, si bien el Apu toma la vida del anciano, le permite ascender al mundo divino para estar cerca de Antuku.

9. El principio de correspondencia está presente en la categoría psicológica de los personajes de *Wiñaypacha*. Las desgracias y muertes anunciadas por el Apu se cumplen a lo largo del punto medio (muerte de animales) y el clímax (muerte de Willka). Como encargado de decidir el porvenir de la comunidad, el Apu cumple su función establecida según la cosmovisión andina.

10. El principio de complementariedad está presente en la categoría psicológica de los personajes de *Wiñaypacha*. En el incidente incitador, cuando Willka es despertado por su esposa para comunicarle la premonición que tuvo, este se preocupa. El respeto que tiene el anciano por la cosmovisión andina implica entender que Antuku se estaría alejando de ellos en un nivel divino como consecuencia de una muerte cultural o de cosmovisión al vivir en la ciudad.

11. El principio de reciprocidad está presente en la categoría psicológica de los personajes de *Wiñaypacha*. La unión de Phaxsi con el Apu en el desenlace permite que la anciana pueda cumplir el deseo de estar cerca de Antuku. A pesar de haber perdido a toda su familia, en el mundo divino o Hanan Pacha puede volver a construir estas relaciones con sus seres queridos.

12. En la ficción de *Wiñaypacha* existe un conjunto de razonamientos apoyados en la cosmovisión andina manifestado a través de la relación de principios andinos con las acciones realizadas por los personajes de la historia. Por ello se considera a la película como cine andino.

Recomendaciones

1. Es necesaria la aparición de nuevos estudios que utilicen los principios andinos en el análisis cinematográfico. Profundizar en esta área del conocimiento permitirá ampliar el lenguaje audiovisual y encontrar puntos en común con las ciencias sociales que podrían derivar en nuevos instrumentos metodológicos.
2. Es importante entender que, antes de hablar de cine andino, se debería de profundizar en la discusión en torno a lo que se entiende como andino. La presente investigación muestra en el apartado de antecedentes la diversidad de posturas y formas de abordar el análisis de una película considerada como andina. Comenzar definiendo a lo andino provee solidez a la hora de entrar a la parte de desarrollo (análisis) de un trabajo académico.
3. Este trabajo de investigación puede ser utilizado como un punto de partida para el desarrollo de una investigación comparativa. El desarrollo de una investigación complementaria y con mayor profundidad permitirá encontrar relaciones existentes entre diferentes películas pertenecientes al cine andino en torno a la representación de los principios andinos en la construcción de sus personajes.
4. En el cine andino, la relación entre cineasta y lugar de origen sigue generando opiniones divididas a la hora de realizar una crítica cinematográfica. Se considera a la representatividad, manifestada a través de otros recursos como el idioma de la película, sumada a la verosimilitud de la historia, como dos elementos claves que tuvieron en cuenta los críticos de *Wiñaypacha* al realizar una valoración de la película.
5. Si se desea realizar una investigación similar se recomienda no dejar de lado la cosmovisión andina a la hora de caracterizar a un personaje. El cine andino se construye en base a procesos sociales y culturales que se pueden apreciar observando las relaciones entre los personajes (personas, animales, entes) a lo largo de la película.

Referencias

- Álamo, F. (2006). La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15, 189-213. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1455777.pdf>
- Albert, M. (2007). *La investigación educativa: claves teóricas*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Editorial Mc Graw Hill.
- Álvarez, C. (2021). *Revalorización de la cosmovisión andina a través de la ilustración*. [Tesis para obtener el título profesional de Magister en Estudios del Arte]. Universidad de Cuenca. https://www.lareferencia.info/vufind/Record/EC_b91ecdca93fe87a0f0f6837cf8fdbafc
- Antonioli, D. (2010). Las leyes del libro en la Comunidad Andina: Comparación, análisis y comentarios. *Revista de la Integración: Políticas Culturales en la Región Andina*, 5, 57-69. https://www.comunidadandina.org/StaticFiles/20116619450revista_integracion5.pdf
- Aristóteles (2010). *Poética*. Alianza Editorial.
- Balderas, J. (1 de agosto de 2017). *Tipos de investigación*. Blogger. <https://jose-mario-balderas-reyes-unadm.blogspot.com/2017/08/tipos-de-investigacion.html>
- Bustamante, E. & Luna, J. (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano, tomo I*. Fondo editorial Universidad de Lima.
- Borsani, M. (2012). Contornos decoloniales. En Edgardo Datri (Ed.), *Convivio 2 Descolonización de los Derechos Humanos* (pp. 324-338). Miño y Dávila.
- Burr, V. (2003). *Social Constructionism*. Routledge.
- Cabezas, D. (2018). *Masculinidades disidentes, libertades oprimidas: un estudio sobre las representaciones gay en el cine independiente sudamericano de Perú, Chile y Venezuela*. [Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Comunicación Audiovisual]. Pontificia Universidad Católica del Perú. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/13003/CABEZAS_QUILLAMA_MASCULINIDADES_DISIDENTES_LIBERTADES_OPRIMIDAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Carballo, F. & Herrera, L. (2015). «Prólogo: Walter Mignolo, pensador descolonial». En Walter Mignolo, *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad. (Antología, 1999-2014)* (pp. 11-19). Barcelona. Barcelona Centre for International Affairs / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Carpio, O. (1992). Cine, comunicación y cultura. La experiencia del Grupo Chaski. *Großstadtliteratur*, 45, 125-133. https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002217/BIA_045_125_133.pdf
- Casetti, F. & De Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cassano, G. (2014). *Natacha: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana*. [Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Estudios de Género]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5664/CASSANO_ITURRI_GIULIANA_NATACHA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Castells, A. (2003). Cine indígena y resistencia cultural. *Revista Latinoamericana de Comunicación* (Quito), 84, 50-57. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i84.1505>
- Castro-Gómez, S. & Grosfoguel R. (2007). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Catacora, O. (7 de agosto de 2017). 'Wiñaypacha' es una propuesta artística, casi experimental. Perú 21. <https://peru21.pe/cultura/winaypacha-propuesta-artistica-experimental-declara-director-oscar-catacora-entrevista-238389-noticia/>
- Chirapaq (2021, 1 de diciembre). Óscar Catacora y los caminos del cine indígena. *Centro de Culturas Indígenas del Perú*. <http://chirapaq.org.pe/es/oscar-catacora-y-los-caminos-del-cine-indigena>
- Cisneros, L. (2010). Un plan andino de industrias culturales. *Revista de la Integración: Políticas Culturales en la Región Andina*, 5, 49-56. https://www.comunidadandina.org/StaticFiles/20116619450revista_integracion5.pdf
- Corrales, R. (2018). *Análisis de los elementos del lenguaje audiovisual de las escenas presentes en el trailer de la película Wiñaypacha*. [Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Ciencias de la Comunicación]. Universidad César Vallejo. <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/34866>
- Collao, J. (2022). *Indigenous Representation in Contemporary Peruvian Cinema in Oscar Catacora's Wiñaypacha and Claudia Llosa's La Teta Asustada*. [CMC Senior Theses]. Claremont Colleges. https://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/2797
- Comparato, D. (2013). *De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Bogotá DC – SOFAR Editores.
- Cruz, Y. (2017, 17 de octubre). Censo 2017: Antropólogos consideran que hay una pregunta mal formulada. *El Comercio*. <https://rpp.pe/peru/actualidad/censo-2017-antropologos-consideran-que-hay-una-pregunta-mal-formulada-noticia-1083054?ref=rpp>
- D'Argenio, M. (2020). Wiñaypacha by Oscar Catacora: Overcoming Indigenismo Through Intimacy and Slowness. En C. Vich & S. Barrow (Ed.), *Peruvian Cinema of the Twenty-First Century: Dynamic and Unstable Grounds* (pp. 143-160). Palgrave Macmillan.
- De Lima, P. (2019). Ficciones sin verdad: similitudes y diferencias entre *Madeinusa* y *Wiñaypacha*. *Ventana Indiscreta*, 21, 34-35.
- De Moya-Cotter, J. (2022). Loss and Life in the Andean Pluriverse: Slow Unravelings and *suma qamaña* in Óscar Catacora's *Wiñaypacha*. *Humanities*, 11(43), 1-12. <https://doi.org/10.3390/h11020043>
- Delgado, M. (2018, 22 de marzo). Los Andes de Wiñaypacha. *Wayka*. <https://wayka.pe/los-andes-de-winaypacha-por-monica-delgado/>
- Delgado, M. (2018, 24 de setiembre). Wiñaypacha: Contra La Muerte Del Mito. *Desistfilm*. <https://desistfilm.com/winaypacha-contr-la-muerte-del-mito/>
- Dorado, J. (2015). ¿Se puede hablar de cine andino? Entrevista a Marcos Loayza. En Noriega B. y Morales J. (Ed.), *Cine andino* (pp. 255-258). Pakarina Ediciones.

- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina* (2° ed.). Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- Espinoza, C. (2020). *El análisis del guion de la película “Moana” y la representación de la Feminidad y Masculinidad en la construcción de sus personajes protagónicos. Caso Moana, Maui, Tui y Tala*. [Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Comunicación Audiovisual]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17502>
- Ferman, C. (2011). Indígenas, Indigenistas e Indigeneidad en el Cine Latinoamericano Reciente: Video Nas Aldeias, Juan Mora Catlett, Claudia Llosa. En F. Montana Ibáñez (Ed.), *Cómo se Piensa el Cine Latinoamericano: Aparatos Epistemológicos, Herramientas, Líneas, Fugas e Intentos*, (pp. 136-157). Universidad Nacional de Colombia.
- Fernández, C. (2011). *Narrativa Audiovisual*. Ediciones CEF.
- Field, S. (2004). *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Epublibre.
- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia*, 20, 279–298. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/115/108>
- Fuster, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201-229. <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>
- Galdames, L., Lagos, J. (2007). Entimemas y principios andinos en un mito sobre Cuniraya Huiracocha. *Diálogo Andino: Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, 30, 11-17. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336240003>
- Galván, A. (19 de septiembre de 2016). *La dictadura del guión: ¿cuándo nació? ¿Quién fue el primer guionista? ¿Para qué servía? ¿De qué año es el primer manual?* Guionews. <http://www.guionnews.com/2016/09/cuando-nacio-el-guion-quien-fue-el.html>
- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Síntesis.
- Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tábula Rasa*. 4, 17-46. <https://doi.org/10.25058/20112742.245>
- Gutierrez, A. (2019). *Identidad nacional y cine regional: Wiñaypacha, visibilizando la cultura aymara*. [Tesis para obtener el grado académico de Bachiller en Comunicaciones]. Universidad San Ignacio de Loyola. <https://repositorio.usil.edu.pe/items/1ea493c7-ac51-4631-a6ef-cc65b4701f55>
- Gutierrez, L. (2021). *Análisis de las tradiciones andinas en la película Retablo como estrategia narrativa*. [Tesis para obtener el grado académico de Bachiller en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/659048/Gutierrez_GL.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Trad. Elías Sevilla Casas). Sage Publications & Open University.
- Heredia, M. & Cubas, R. (2020). *La representación de la identidad cultural en proyecciones cinematográficas peruanas. El caso de Wiñaypacha y Río verde*. [Tesis para optar el

- Título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación]. Universidad Señor de Sipán.
<https://orcid.org/0000-0002-7243-0435>
- Hernández, J. (2018). El encuentro entre la filosofía andina y el pensar andino: Unay Runa. *Revista de ciencias sociales*. 9, 19-31.
- Hernández, J. (2022). La vieja y la nueva filosofía andina. Una crítica a Josef Estermann. *Letras*. 93(138), 137-151. <https://doi.org/10.30920/letras.93.138.10>
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (octubre de 2018). *Resultados Definitivos de los Censos Nacionales 2017*. INEI. https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1544/
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (6 de junio de 2017). *Cédula Censal*. INEI. <https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/censos/cedulacensalcpv201706jun.pdf>
- McKee, R. (2009). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial.
- Mejía, M. (2005). *Hacia una filosofía andina*. Editorial Académica Española.
- Miano, M. (Guion) & Lozano, L. (Director). (8 de mayo de 2022). La historia del cine regional [Episodio de programa de televisión]. Por J. Fernández (Productora), *Sucedió en el Perú*. TV Perú.
- Mora Catlett, J. (2008). Identidad y cine. En E. Russo (Ed.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Fundación TyPA, Paidós.
- Noriega B. y Morales J. (2015). *Cine andino*. Pakarina Ediciones.
- Ordoñez, C. & Oñate, P. (2016). *Principios de la cosmovisión andina relacionados con el uso de plantas medicinales, en la parroquia de Sayausí, Cantón Cuenca* [Tesis para optar el Título de Médico]. Universidad Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/25039>
- Pagán, L. (2008). El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 12, 1-30. http://www.rchav.cl/2008_12_art01_pagan.html#Layer2
- Palma, M. (2008). Madeinusa: ¿dónde termina la parodia y comienza el realismo? *Cinemanet*. <https://www.cinemanet.info/2008/07/madeinusa-donde-termina-la-parodia-y-comienza-el-realismo/>
- Peláez, S. (2017). *El reconocimiento de la diferencia en el cine regional. Caso: "Juanito, el huerfanito"*. [Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Comunicaciones]. Universidad de Lima. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/4696>
- Planas, E. (2018, 14 de septiembre). Censo 2017: pregunta sobre autoidentificación étnica arrojó datos reveladores. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/vida-social/impreso-censo-2017-pregunta-autoidentificacion-etnica-arrojo-datos-reveladores-noticia-557466-noticia/>
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Quintana, A. (2006). Metodología de Investigación Científica Cualitativa. En Quintana, A. y Montgomery, W. (Eds.), *Psicología: Tópicos de actualidad* (pp. 47-84). Fondo

editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Quinteros, A. (2010). Cines regionales. *Revista de la Integración: Políticas Culturales en la Región Andina*, 5, 70-77. https://www.comunidadandina.org/StaticFiles/20116619450revista_integracion5.pdf
- Quinteros, A. (2011). Entretejidos de Imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino. En Gisela Cánepa (Ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 413-426). Fondo Editorial PUCP.
- Quiñones, G. (2020). *Neoindigenismo en la obra cinematográfica de Oscar Catacora: Una revisión de la ópera prima Wiñaypacha como pieza Neoindigenista*. [Tesis para obtener el grado académico de Bachiller en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/655136>
- Rabelo, C. (2019). Cinema regional peruano e políticas culturais da diferença: os casos de La casa rosada e Wiñaypacha. *Imagofagia*, 20, 395-411. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/120>
- Reis, C. (1995). *Comentario de textos: fundamentos teóricos y análisis literario*. Ediciones Colegio de España.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Roberts-Camps, T. (2015). “El otro” en Madeinusa y La teta asustada. En Noriega, J. & Morales, J. (Eds.), *Cine Andino* (pp. 119-132). Pakarina Editores.
- Rodríguez, D. (2020). *La representación del mundo andino en el cine peruano de ficción*. [Tesis para obtener el grado de bachiller en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/655179?show=full>
- Sanjinés, J. & Ukamau, Grupo (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI Editores.
- Sanjinés, J. (2015). Entre el cine boliviano de los años sesenta y la novela indigenista: un caso de transculturación estética andina. *Procesos. Revista Ecuatoriana De Historia*, 1(39), 67–84. <https://doi.org/10.29078/rp.v1i39.81>
- Santiváñez, S. (2010). La generación del 60 y el cine del grupo Chaski. *Debates En Sociología*, (35), 95-106. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2132>
- Silva, C. (2020). *El análisis del guion de la película “Moana” y la representación de la Femenidad y Masculinidad en la construcción de sus personajes protagónicos. Caso Moana, Maui, Tui y Tala*. [Tesis para obtener el título profesional de licenciada en Comunicación Audiovisual]. Pontificia Universidad Católica del Perú. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/17502/SILVA_ESPINOZA_CLAUDIA_ISABEL.pdf?sequence=1
- Sobrevilla, D. (2007). *Introducción a la Filosofía de la Cultura y al estudio de las culturas en el Perú*. Editorial Universitaria Universidad Ricardo Palma.
- Taboada, J. (2015). ¿Y cómo lo hacen? Breve guía para entender el cine regional. En Noriega B. y Morales J. (Ed.), *Cine andino* (pp. 173-192). Pakarina Ediciones.
- Tamayo, A. (2016). *El guion de ficción audiovisual*. Argos

- Torra M. (2013). La paridad andina. *Mastay*. <http://www.mastay.info/2012/09/laparidad-andina/>
- Torres, J. (2018, 31 de mayo). Wiñaypacha y el derecho a envejecer con dignidad. *Parthenon*. <https://www.parthenon.pe/actjur/breaking-the-law/winaypacha-y-el-derecho-a-envejecer-con-dignidad/>
- Valdez, J. (2006). La imagen distorsionada. Realidad y estereotipo del imaginario andino a través del cine (1960-1980). *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 33, 247-258. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/114125/1971-Texto%20del%20art%c3%adculo-7619-1-10-20120410.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Viana, I. (2021, julio). A Eternidade de Wiñaypacha como imagem do pensamento andino. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 1(11), 217–236. <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/4229>
- Vilanova, N. (2012-2013). Descolonización y cine: la propuesta indígena de Jorge Sanjinés hoy. *Bolivian Studies Journal / Revista de Estudios Bolivianos*, 19, 88-104. <https://doi.org/10.5195/bsj.2012.66>
- Yáñez J. (2005). *Allikai: Bienestar/Estar bien. La salud y la enfermedad desde la perspectiva indígena*. Abya Yala.
- Zevallos, U. (2015). El cine andino de Luis Figueroa Yábar. En Noriega B. y Morales J. (Ed.), *Cine andino* (pp. 173-192). Pakarina Ediciones.