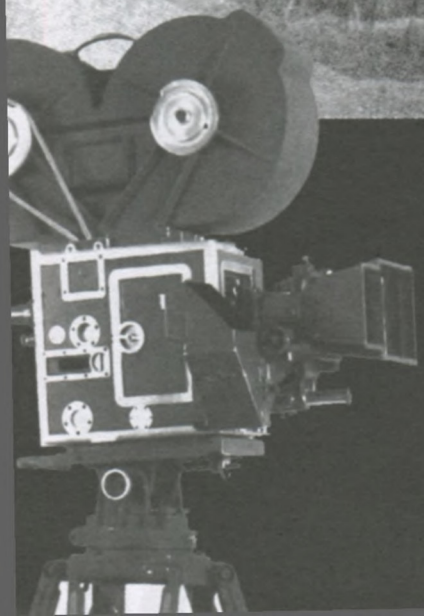
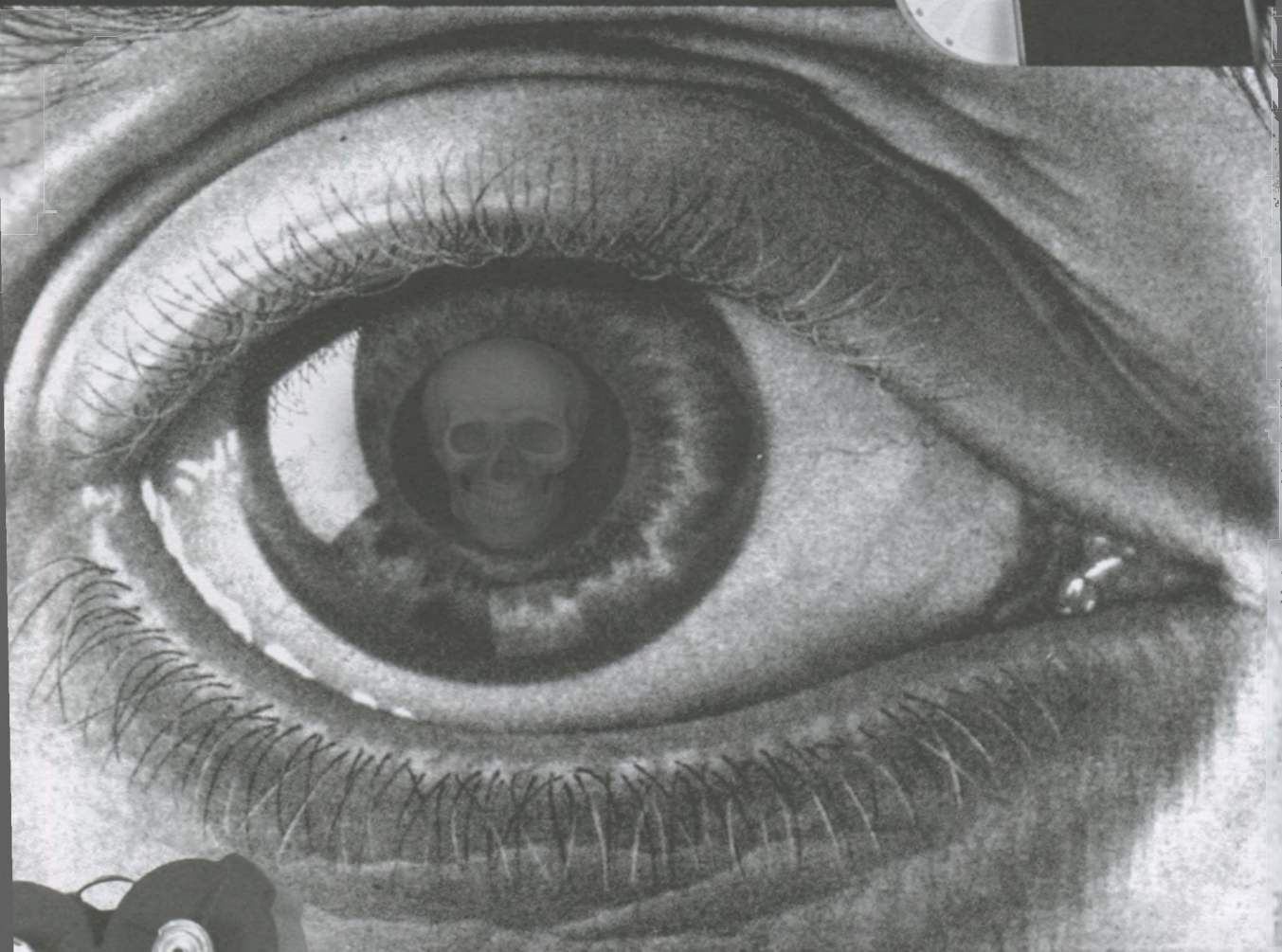


Cine y violencia política en el Perú. ANÁLISIS DE UN FILME DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Jorge Luis Valdez



SUMILLA:

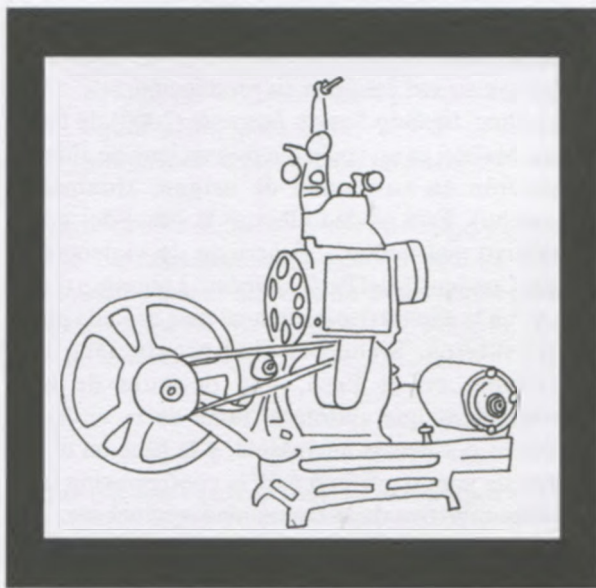
Un filme (sea cual fuere su tema, género o calidad) transmite una gran cantidad de información tanto de la sociedad que produce el filme como de la que lo consume. Información íntimamente ligada a la reproducción de estereotipos sociales (muchas veces de manera inconsciente), ya sea inserto en un filme de propaganda, de denuncia o argumental, entre otros. Es la forma cómo nos vemos o cómo otros nos ven a nosotros, a la sociedad. El estudio de esos estereotipos plasmados en la pantalla, junto al análisis de la respuesta de los consumidores, brindan algunos nuevos datos sobre sociedades contemporáneas, sobre cómo conciben su pasado y cómo perciben su presente. Este artículo intentará utilizar un filme de producción peruana provinciana como centro de análisis de una etapa de la historia contemporánea del Perú. También se llevará a cabo una disección del filme en diferentes aspectos, los cuales ayudarán a entender de mejor manera cómo el fenómeno cultural cinematográfico nos brinda información de una sociedad.

Introducción

El cine en la historia del siglo XX y de lo que va del XXI ha significado un medio masivo de comunicación lleno de versatilidad y de una magia de la que carecen otros como la radio (por su limitación a lo auditivo) y la televisión (por su rápida vulgarización). Es debido a su compleja relación entre lo audiovisual, lo comercial y lo artístico, que tanto masas de espectadores como especialistas y amantes del género se sienten llamados a las salas de cine, el fenómeno cumple su cometido y un mensaje llega consciente e inconscientemente a un grupo determinado de personas. Entretenimiento, educación, expresión artística, propaganda, denuncia, y muchas otras etiquetas se le puede asignar al discurso audiovisual, pero todas serán limitadas si no se entiende desde un inicio al cine como una expresión cultural de una sociedad específica.

Los estudios sobre historia y cine abren una serie de posibilidades de estudio del material filmico y de sus contextos, ya sea a través de la misma producción de la película, la crítica especializada o la respuesta del público. Los historiadores especializados en el tema coinciden en que un filme (sea cual fuere su tema, género o calidad) transmite una gran cantidad de información tanto de la sociedad que produce el filme como de la que lo consume. Información íntimamente ligada a la reproducción de estereotipos sociales (muchas veces de manera inconsciente), ya sea inserto en un filme de propaganda, de denuncia o argumental, entre otros. Es la forma cómo nos vemos o cómo otros nos ven a nosotros, a la sociedad. El estudio de esos estereotipos plasmados en la pantalla, junto al análisis de la respuesta de los consumidores, brinda algunos nuevos datos sobre sociedades contemporáneas, sobre cómo conciben su pasado y cómo perciben su presente.

Por otra parte, en ciertos sectores no especializados, el cine ha reemplazado al relato histórico. Es una manera de comunicar Historia, como lo es la literatura, en el sentido de que son narraciones en las que se encapsulan una serie de datos. Para el historiador Robert Rosenstone, este drama que re-inventa y metaforiza la realidad no es muy disímil a la tarea del historiador que comprime innumerables datos de un hecho específico para poder describirlo. Al fin y al cabo, termina construyendo un relato abstracto, más que reflejar la realidad la crea². Es un ejercicio por demás inútil identificar en un filme de evocación histórica los elementos reales de los ficticios, pues ello no dice nada de la importancia de esa película para el momento y la sociedad que la recibe. Si hay invenciones en el cine histórico, éstas deben ser adecuadas más que reales. En un país como el Perú, si bien es cierto que la producción de películas es escasa, la gran mayoría de



ellas gira sobre un tema de evocación histórica o realista. Son muy pocas las películas enteramente de ficción en nuestro medio y, por el contrario, la mayoría utiliza un hecho o un intervalo de tiempo como eje central del guion. Esta intromisión del séptimo arte no ha causado interés en los historiadores, inclusive las publicaciones más importantes sobre cine en el Perú han sido realizadas por especialistas ajenos a la Historia. La mínima ventaja de esto es que, como sí sucedió en otros países, los intelectuales peruanos no han lanzado diatribas contra la reconstrucción histórica que el cine realiza, ni lo han satanizado; mas tampoco se ha realizado un acercamiento serio y analítico en el sentido histórico, un análisis del discurso cinematográfico.

Este artículo intentará utilizar un filme de producción peruana provinciana como centro de análisis de una etapa de la historia contemporánea del Perú. También se llevará a cabo una disección del filme en diferentes aspectos, los cuales ayudarán a entender de mejor manera cómo el fenómeno cultural cinematográfico nos brinda información de una sociedad. A decir de Marc Ferro: «[...] como todo producto cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee una historia, que es Historia [...]»³.

El criterio de elección del periodo y del filme obedece a varias razones. El periodo comprende los años 1980 y el 2000, fechas límites establecidas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR) como inicio y fin de la etapa de violencia que azotó a nuestro país de manera sistemática. Este periodo ha sido el eje temático más importante en lo que a cine peruano se refiere, pues se han realizado desde 1988 una decena de películas sobre violencia política. Además, la elección de un tema contemporáneo y en debate gracias a las recientes

investigaciones, enriquece el análisis *in situ* de un filme en la sociedad, de su presentación y de los detalles en los que se vio envuelta su producción.

El filme, titulado *Sangre Inocente* (2000) de Palito Ortega Matute, es una película provinciana de altísima aceptación en su ciudad de origen, Huamanga (Ayacucho). Esta ciudad albergó la gesta del grupo subversivo que iniciaría el periodo de violencia, el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL), y fue la capital departamental más azotada por la guerra interna. Siendo el cine provinciano casi inexistente en el Perú, una película de esas características que aborde el tema de la violencia política es por demás interesante, y la hace un objeto de análisis importantísimo para la configuración de la memoria colectiva de la comunidad ayacuchana.

Sangre Inocente (2000)

Producción: Kactus Producción Cinematográfica, visión Creative Films. Director: Palito Ortega Matute. Guión: Palito Ortega Matute. Intérpretes: Lalo Parra Bello, Edwin Béjar, Nelson Béjar, Carlos Felipe Ramírez, Michael Carhuas, Irwin Gonzáles. Fecha de estreno: 2000. Duración: 84 Min.

El proceso cinematográfico

Hablar de un filme provinciano en el Perú de los últimos 20 años es una tarea que merece una contextualización, sobre todo al tomar en cuenta que se trata de un género prácticamente inexistente en la industria cinematográfica nacional. De las por lo menos 60 películas contabilizadas entre 1980 y el 2003, *Sangre Inocente*, *Dios tarda pero no olvida I y II*, *Incesto en los Andes: la maldición de los jarjachas* y *La maldición de los jarjachas 2* son las únicas películas «provincianas» en un sentido estricto, es decir, produ-

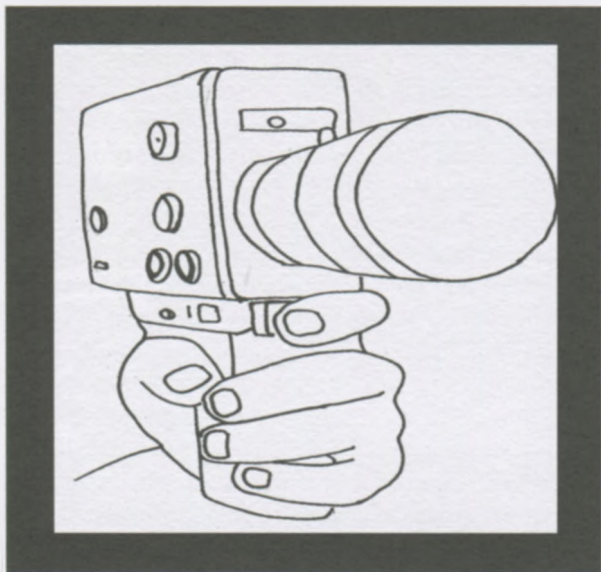


cidas, filmadas, distribuidas y proyectadas netamente en provincias, en este caso en Ayacucho. Los cinco filmes han sido realizados por Palito Ortega.

El Director

Palito Ortega Matute es antropólogo por la Universidad San Cristóbal de Huamanga en Ayacucho. Sus conocimientos de cine fueron adquiridos de manera autodidacta, habiendo realizado algunos talleres técnicos. Ha llevado a cabo ya cinco filmes, siendo el tercero, *Sangre Inocente*, el más logrado.

Este filme es un documento muy valioso, sobre todo considerando el origen sociocultural de su director, es decir, es una visión desde dentro, utilizando códigos propios e intentando llevar a cabo un relato global de lo que significó el conflicto para Huamanga. Considerando además que *Sangre Inocente* se circunscribe dentro de una saga sobre el tema de violencia política junto al largometraje en Súper VHS *Dios tarda pero no olvida* (1996)⁴, podemos asegurar que Ortega no es un director advenedizo en el tema, que más que investigarlo lo ha vivido en carne propia, siendo esa la gran diferencia con los otros directores de los filmes analizados. Esa visión personal no es llevada, para el caso de Ortega, en una versión minimalista del conflicto o dramática al extremo, sino en un relato globalizante en el que diversos elementos son manejados por el director-guionista para exponer un tema: la ciudad de Huamanga azotada por la violencia en uno de sus momentos más álgidos. Allí tenemos sus recuerdos, pero también la investigación que él mismo realizó a partir de los testimonios de las víctimas del conflicto. Ortega nos lleva de la mano a través de la violencia de unos días en Huamanga, nos muestra los atentados, los asesinatos selectivos de uno y otro grupo, la desaparición forzada, la tortura, la ejecución extrajudicial y otras violaciones a los derechos humanos.



Los temas del filme y sus correlatos reales⁴

Ninguna de las películas sobre violencia política han tratado el tema de la ciudad provinciana azotada por Sendero Luminoso y la respuesta estatal. Pueblos campesinos y Lima son los dos principales ejes temáticos, dejando de lado no sólo la ciudad en la que se originó el fenómeno senderista desde la década del sesenta, sino todo el proceso histórico posterior, es decir, la guerra misma y el estado de sitio que vivió Huamanga a lo largo de más de una década. El filme cuenta la historia de una humilde familia que sufre el estado de guerra que se vive en Ayacucho en 1987 y el hecho de estar entre dos fuegos. La figura de personas inocentes que se ven involucradas involuntariamente en la guerra es el eje principal. Muchos de los casos presentados en la película, como las desapariciones, las ejecuciones, la tortura, etc., coinciden con muchos de los patrones investigados por la CVR.

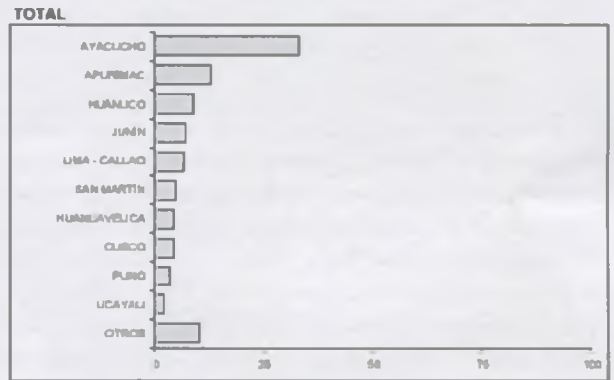
En el filme, el protagonista Alfonso es sospechoso de terrorismo, secuestrado por miembros del Servicio de Inteligencia del Ejército y llevado a un centro de torturas llamado «La Casa Rosada», lugar que efectivamente existió, como consta en el Informe Final de la CVR.⁵ En dicho centro es torturado junto a decenas de personas, entre civiles y senderistas, con la finalidad de conseguir información sobre el paradero de los subversivos. Mientras tanto, los sobrinos de Alfonso, perseguidos también, intentan dar con el paradero de su tío, vivo o muerto. No se ve en la película ninguna autoridad que los apoye, y ellos mismos saben que no pueden recurrir a las autoridades oficiales, dato muy preciso sobre el estado de sitio en el que vivió la ciudad de Huamanga en dichos años. En su búsqueda, se nos muestra una serie de imágenes representativas de la violencia en la ciudad: asesinatos selectivos por parte de senderistas a miembros de las Fuerzas del Orden y sacerdotes, atentados a plena luz del día, zonas liberadas en la misma ciudad, el miedo constante a los servicios de Inteligencia de las Fuerzas del Orden y las desapariciones forzadas de personas. Las investigaciones de la CVR mencionan que:

«En el Perú y en el caso de los agentes del Estado en particular, el trabajo de selección de víctimas se refleja también en la importancia que adquirió la práctica de desaparición forzada. Ésta supone extraer a una persona específica del contexto en el cual vive, sustraerla de la mirada pública y de los mecanismos legales de protección individual, para de esta forma encubrir un conjunto de violaciones de los derechos humanos (detenciones arbitrarias, torturas, violaciones sexuales) que generalmente terminan en una

ejecución extrajudicial. La CVR ha determinado que, entre 1980 y el 2000, aproximadamente el 61% de las víctimas fatales provocadas por los agentes del Estado lo fueron mediante la práctica de desaparición forzada»⁷.

Otros datos del mismo grupo de trabajo y el mismo recojo de testimonios coinciden de una manera escalofriante con el filme, tanto en los temas como en la presentación de los mismos. Por ejemplo, para el caso de la tortura:

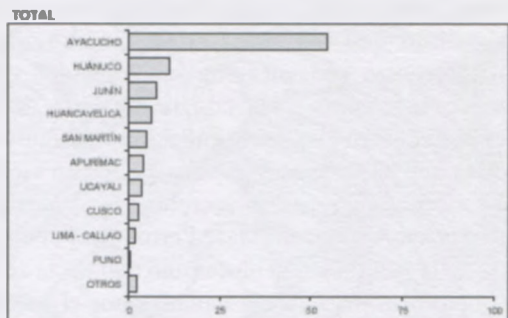
GRÁFICO 3
PERÚ 1980-2000: CASOS DE TORTURA REPORTADOS A LA CVR SEGÚN AÑO EN EL QUE OCURRIERON LOS HECHOS



Fuente: CVR. Informe Final. Anexo Estadístico. p. 332

Vemos que la tortura fue un patrón de violación de derechos humanos constante y que el departamento de Ayacucho fue el que más sufrió dicho delito. Lo mismo sucede con la desaparición forzada:

GRÁFICO 4
PERÚ 1980-2000: PORCENTAJE DE CASOS DE DESAPARICIÓN FORZADA REPORTADOS A LA CVR SEGÚN DEPARTAMENTO EN EL QUE OCURRIERON LOS HECHOS



Fuente: CVR. Informe Final. Anexo Estadístico. p. 302



Finalmente, luego de encontrar a Alfonso, quien fue dado por muerto luego de las torturas, los tres huyen de Ayacucho hacia el pueblo natal de uno de los sobrinos. El fenómeno del desplazamiento también se ve representado en el filme, y una vez más vemos que el departamento de Ayacucho tiene los índices de desplazados más altos del país: 156,575 han dejado sus hogares⁸. Dejan una ciudad sumida en la violencia y en el caos, como miles de pobladores hicieron en este periodo retratado.

Así, la película logra reflejar toda una época vivida por la ciudad de Huamanga y presenta un tema utilizando temas generales de todo el proceso (las violaciones a los derechos humanos ya mencionadas); podemos afirmar que estamos frente a un filme de reconstitución histórica, pues es más su valor en cuanto vemos cómo la sociedad huamanguina recuerda y asimila los hechos sucedidos en su pasado reciente.

El público

Los temas proyectados en el filme contaron con tal verosimilitud que los pobladores huamanguinos identificaron esas imágenes con sus recuerdos y, en muchos casos, como para con la mayoría de las imágenes audiovisuales verosímiles, re-configuró su idea de lo que había sucedido, lo que ellos no vieron, porque sucedía en espacios secretos. Aquí más que nunca se acuña la frase de Marc Ferro: «[...] el cine y sobre todo la ficción abren un camino real hacia zonas psico-socio-históricas jamás halladas por el análisis de los "documentos"»⁹.

Junto a la reacción del público, se suma el éxito conseguido por *Sangre Inocente* en su ciudad natal y en las otras ciudades provincianas donde se proyectó.

Este dato rompe con el estereotipo de que luego del fin formal de la guerra la gente no quería saber nada con temas relacionados a la misma. Esta película parece demostrar todo lo contrario: que hay sectores de la población que buscan aún purgar sus recuerdos y exteriorizar sus traumas, buscar explicaciones, en este caso en salas oscuras, en la privacidad falsa que puede dar la oscuridad de una sala de cine.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas ha quedado demostrado que un filme, por más modesto y limitado que sea, pues se encuentra en la marginalidad de un cine marginal, tiene en su interior una serie de datos y de luces que contribuyen a crear y ver cómo sectores específicos recrean su historia.

El género de la violencia política en el cine peruano parece estar aún en desarrollo y no en decadencia como se pudo haber supuesto a mediados de los noventa. Este género goza hasta hoy de bastante aceptación en parte por haber plasmado en la pantalla un crisol bastante completo de casos y de hechos que ilustran lo que significó el conflicto armado interno. Hoy por hoy, cualquier persona que le interese el tema de la violencia política en el Perú, no debería dejar de lado los filmes que la retratan.

Un estudio más pormenorizado de ese género cinematográfico dará mayores luces sobre el asunto. Películas de análisis obligado son tanto los largometrajes *La boca del lobo* (1988), *Ni con Dios ni con el diablo* (1990), *Alias La Gringa* (1991), *La vida es una sola* (1993), *Anda, corre, vuela...* (1995), *Dios tarda pero no olvida* (1996) y su secuela (1998), *Coraje* (1998), *Sangre Inocente* (2000) y *Paloma de papel* (2003), como el cortometraje *TQ 1992* (2000). Otras que no aluden directamente al tema del conflicto armado interno, pero que son reflejo de una sociedad golpeada y violenta son *Caidos del cielo* (1990), *Sin compasión* (1994) y *Bajo la piel* (1996). Estos filmes, junto a otras fuentes como periódicos, revistas especializadas y otras de carácter histórico, nos pueden ayudar a extender y ahondar en el análisis del comportamiento de una parte de la sociedad limeña y ayacuchana frente al proceso de violencia más grave que ha sufrido el país.

El manejo de los estereotipos y la respuesta del público son dos factores de los cuales se puede recoger información que difícilmente encontraremos en otras fuentes. Esa información ha ilustrado la manera cómo el pueblo de Huamanga concibe su historia reciente, cómo un poblador ayacuchano que representa un sector urbano universitario concibe el problema de la violencia en su ciudad y cómo gran parte de la sociedad aún conserva gran interés por el tema.

NOTAS

¹ Un estado de la cuestión lo encontramos en la introducción del libro de José María Caparrós Lera, *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona, Editorial Ariel S.A. 1998, p. 9-16.

² Paz Rebollo, María Antonia y Montero Díaz, Julio (Coord.). *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Complutense, 1995, p. 15-16.

³ Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1980, p. 15.

⁴ Zevallos Bueno, Carlos. «Misión en los Andes. Una de terror en Ayacucho». En: *Butaca Sanmarquina*. N° 15, año 4 (marzo 2003), p. 20.

⁵ Analizar los correlatos reales de un filme de ficción no tiene como objetivo asegurar que un filme puede reemplazar a la historia. Sin embargo, un análisis de las representaciones adecuadas o inadecuadas de los temas del filme dará luces sobre cómo la sociedad recuerda y percibe el conflicto armado interno de los últimos años en el Perú.

⁶ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. T. II. *Los actores armados del conflicto. Las Fuerzas Armadas*, p. 266.

⁷ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo I, Primera Parte: *El Proceso-Los hechos-Las víctimas*. Sección Primera: *Panorama General. Los rostros y perfiles de la violencia*, p. 166.

⁸ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo VI, *Crímenes y violaciones de DDHH*. Desplazamiento, p. 641.

⁹ Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1980, p. 68.

En: *Contratexto* N° 9 (1995), p. 79-86.

- Cevallos Bueno, Carlos. «Misión en los Andes. Una de terror en Ayacucho». En: *Butaca Sanmarquina* N° 15, año 4. (marzo 2003), p. 19-21.
- «Diccionario temático del cine peruano» En: *La gran ilusión* N° 6 (1996), p. 68-82.
- León Frías, Isaac. «La experiencia del cine militante latinoamericano en los años 60 y 70». En: *Lienzo* N° 12 (diciembre 1991), p. 229-233.
- «El cine peruano. A paso de cojo». En: *La gran ilusión* N° 7 (1er. semestre 1997), p. 98-103.
- Wiener, Christian. «Miedos de guerra: cine nacional, violencia y derechos humanos». En: *Butaca Sanmarquina* N° 14, año 4 (diciembre 2002), p. 18-20.

Documentos electrónicos:

- Comisión de la Verdad y Reconciliación (Perú) Informe Final. (www.cverdad.org.pe)

BIBLIOGRAFÍA

- Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima, Universidad de Lima, 1997.
- Libros:
- Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima, Universidad de Lima, 1995.
- Caparrós Lera, José María. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona, Ariel, 1998.
- Caseti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1989.
- Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1980.
- José Enrique Monterde, Marta Selva Masoliver y Anna Solà Arguimbau. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal, 2001.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona, Ariel, 1997.
- Artículos:
- Carbone, Giancarlo. «En busca del cine peruano».

