

El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del *establishment* de Lima

Peruvian South Andean Cinema on the Armed Conflict: Film Genre and Hybridity From the Margins of Establishment of Lima

FERNANDO AGUIRRE PÉREZ

Doctor en Literaturas Hispánicas por Cornell University. Docente del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Su principal área de interés está conformada por las intersecciones entre el arte, la literatura y los radicalismos políticos. Ha publicado trabajos sobre poesía iberoamericana y narrativa latinoamericana, e investiga, además, sobre narrativa gráfica peruana y latinoamericana.

MIGUEL TORRES VITOLAS

Doctor en Ciencias de la Información y Comunicación por la Université Toulouse – Jean Jaurès. Docente del Departamento de Comunicaciones de la PUCP. Su área de interés es la semiótica y el análisis del discurso de producciones audiovisuales —cine y televisión— y de prensa escrita. Ha participado en congresos de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS-AIS) y en congresos de comunicación de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC). Ha escrito y publicado sobre cine peruano, cine regional y prensa popular.

El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del *establishment* de Lima¹

Peruvian South Andean Cinema on the Armed Conflict: Film Genre and Hybridity From the Margins of Establishment of Lima

Fernando Aguirre Pérez y Miguel Torres Vitolas

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

aguirre.fa@pucp.pe (<https://orcid.org/0000-0002-3300-6295>)

matorres@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0001-5817-9013>)

Recibido: 30-03-2022 / Aceptado: 19-07-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.005>

RESUMEN

El artículo plantea una mirada crítica sobre la noción de *género cinematográfico* confrontándola con las producciones del cine peruano del sur andino que han representado el conflicto armado interno. En primer lugar, este ejercicio nos conduce a cuestionar la noción misma de *género*, entendida antes como una condición de intercomprensión en la práctica comunicativa entre productores y audiencia. Nos interesa más cómo la comprensión del término pone en evidencia una disputa que se origina desde y entre los múltiples agentes que intervienen en el fenómeno cinematográfico. En segundo lugar, nos ayuda a identificar como característica fundamental de dicha filmografía una que la distingue del cine hegemónico li-

meño pre eminentemente realista cuando se acerca al conflicto armado interno: la hibridez de géneros. Se trataría de una operación simbólica mediante la cual este cine se reivindica como diferente respecto al cine de Lima y sienta las bases de sus propias identidades.

ABSTRACT

This article proposes a critical regard on *film genre* confronting this notion with Peruvian South Andean cinema on the armed conflict. We start by questioning *genre* notion, understood as a necessary condition in communicational practice between producers and audience. We are more interested in understanding how this notion points to a symbolic dispute from and among multiple agents involved

¹El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto «El cine artesanal del sur andino peruano y su audiencia: un espacio de debate sobre el conflicto armado, sus secuelas y los responsables de la violencia en lo que va del presente siglo», ganador del Concurso Anual de Proyectos de Investigación PUCP (CAP 2019), organizado por el Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

in the cinematographic phenomenon. Then, we identify a characteristic that differences this cinema from hegemonic *limeño* cinema on internal armed conflict: genre hybridity. We found there a symbolic operation through which this cinema differs from Lima's cinema and build its own identities.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Cine regional, conflicto armado interno, Perú, género filmico, hibridez / regional cinema, internal armed conflict, Peru, film genre, hybridity

Introducción. Diversidad de géneros en el cine regional peruano

Desde mediados de la década de los noventa, se reconoce en el Perú la presencia de producciones cinematográficas realizadas fuera del circuito de producción y exhibición hegemónico de Lima. Autofinanciadas, estas se produjeron y exhibieron en regiones como Ayacucho, Puno, Apurímac y otras localidades del país. Películas como *El huerfanito* (Quispe Chaiña, 2004) y *Jarjacha, el demonio del incesto* (Eusebio, 2000) consiguieron, en esos primeros años del llamado *cine regional*, una considerable convocatoria de público. Los años que han pasado han llevado a un paulatino reconocimiento, todavía difícil y conflictivo, de este cine producido fuera de Lima, al punto de que

ahora existe una categoría exclusiva para la postulación de proyectos desde las regiones, como parte de los programas de apoyo de financiamiento estatal de producciones cinematográficas: en su convocatoria del año 2022, el concurso de Estímulos Económicos para el Fomento de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual —de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura— incluye el rubro de apoyo a la producción de largometrajes en regiones.

Desde sus primeras producciones, en el cine regional resalta la desproporción en la elección de géneros por los realizadores. Por ejemplo, es llamativo que se produzcan muchas más películas de terror y melodramas que comedias, cuyo número es mínimo. Lo podemos observar en la clasificación por géneros que propone el trabajo de Bustamante y Luna Victoria (2017, pp. 450-457), que identifica 3 comedias, 33 películas de horror y 38 melodramas entre los años 1996 y 2015. Ello nos lleva a cuestionar si estas clasificaciones son las mismas que se manejan en los circuitos de producción de estos filmes o si en estos espacios de creación la distinción de géneros no sigue una misma lógica de producción y de recepción. Bustamante y Luna Victoria distinguen, por ejemplo, como géneros el drama, el melodrama y el realismo social. Si ya esa clasificación llama a reflexión, es también relevante preguntarnos si esta es la que opera en los espacios de comunicación del cine regional.

Este trabajo busca explorar las producciones del cine regional del sur andino bajo el prisma del género cinematográfico. Empezaremos por examinar la noción misma de *género* y lo que esta involucra, y luego reflexionaremos sobre lo que se observa en las producciones del cine del sur andino peruano. De ellas, nos detendremos en las producciones que han involucrado en su narrativa el conflicto armado interno en algún nivel de representación. Consideramos que ello nos permitirá resaltar ciertos puntos de colisión entre esferas culturales distintas y, en ese sentido, un nivel de disputa simbólica sobre espacios de representación y comunicación que ha manejado el cine regional en contraste con el limeño.

Marco teórico

Observar las películas producidas en el circuito del cine regional peruano permite identificar la porosidad de géneros entre producciones si nos guiamos por las temáticas desarrolladas. Así, *La maldición de los jarjachas 2* (Ortega Matute, 2003) combina un relato con elementos que buscan provocar terror —la criatura aterradora, la figura amenazante oculta, los recursos audiovisuales que acentúan la tensión en los momentos de pavor—, así como recursos propios de la comedia —*gags* y bromas entre personajes, el humor físico—; a su vez, encontramos una subtrama que hace referencia a las tensiones latentes ligadas a la presencia de Sendero Luminoso en las localidades an-

dinas —los personajes aluden a los subversivos en varios momentos como posible origen del mal—.

Esta dificultad puede conducir a cuestionar la pertinencia misma de situar estas producciones en un género. De hecho, una clasificación como la presentada por Bustamante y Luna Victoria para el cine regional puede, a veces, parecer más reconocible en el caso de algunas películas y parecer, más bien, arbitraria o cuestionable en otros casos. Ello resulta evidente, por ejemplo, en la denominación *realismo social* que emplean para clasificar algunas producciones, la cual obedecería a criterios de reconocimiento y clasificación manejados por los investigadores (Bustamante y Luna Victoria, 2017, pp. 68-70), antes que a una indexación precisa establecida por los creadores y reconocible por el público en los espacios de difusión originales. *Melodrama* no es una etiqueta reconocida por Jaime Huamán Berrocal para su filmografía (J. Huamán Berrocal, comunicación personal, 5 de agosto de 2021) y casi por ninguno de los cineastas regionales, aunque, para un enfoque académico, Huamán y otros sean cultores del melodrama.

Discrepancias así exigen volver sobre la noción de *género* y considerar qué elementos expresivos involucra. En ese sentido, una manera en que se ha comprendido el género es como un conjunto de rasgos presentes en el texto que permite reconocer su pertenencia a una

clase de textos que comparten recurrencias semánticas y cualidades textuales. Por ese lado, ese reconocimiento puede conducir a un propósito de clasificación y a tratar de establecer las diferencias entre un género y otro. Una aproximación distinta es la de no perseguir un interés clasificatorio y, más bien, interesarse por cómo la denominación genérica es convocada —por el paratexto, por citar un caso— en el horizonte de la comunicación, para establecer un punto de acuerdo entre enunciador y receptor sobre la forma de interpretar un conjunto de producciones. Esta última aproximación, seguida por el análisis del discurso, es una que nos interesa problematizar. Como sugiere Jost (1997), más que plantear una definición de géneros, nos debería interesar preguntarnos en qué ocasiones un documento audiovisual o un programa funciona como un género y lo que esta expresión quiere decir (p. 13).

Contrato de comunicación y género textual

Si nos alejamos entonces de la pretensión de clasificar las producciones, podemos, más bien, tratar de comprender por qué son entendidas como dentro de un género u otro en la dinámica de la comunicación y qué implicancias tiene tal divergencia en las prácticas de producción de sentido, enunciación y recepción. Por nuestras propias experiencias de lectura, tenemos presente que la identificación del género es requerida en la inteligibilidad de los

textos: antes de ingresar a una sala de cine o de ver algo en televisión, sabemos que lo que vamos a mirar es un documental o una telenovela y, en función de ello, nuestro horizonte de interpretación no será el mismo. Los cuestionamientos o reticencias que podamos experimentar frente a un documental no son los mismos frente a una telenovela. Si en un caso podemos cuestionar la veracidad o falsedad de la información, en el otro, en cambio, esta cuestión es irrelevante, y las dudas pueden surgir, antes bien, sobre la verosimilitud del relato o sus falencias narrativas, aquello que Culler denomina la *vraisemblance* (1975, p. 147).

Esta constatación indica que la noción de *género* es convocada en nuestra práctica interpretativa. Quiere decir que, visto desde el horizonte de la comunicación, el género formaría parte del contrato de comunicación que permite la mutua inteligibilidad entre enunciador y receptor. Casetti entiende este pacto o contrato como el acuerdo gracias al cual emisor y receptor reconocen que comunican y que lo hacen de una forma y por razones compartidas (como se citó en Jost, 1997, p. 15). Encontramos tal idea del pacto o contrato de comunicación como una condición necesaria para la intercomprensión comunicativa en diversas propuestas de análisis del discurso (Charaudeau, 1997/2003, 2015). En palabras de Maingueneau, decir que el género discursivo es un contrato es señalar que este es fundamentalmente cooperativo y reglado por normas. Todo

género del discurso exige a aquellos que participan en él que acepten un cierto número de reglas mutuamente conocidas y las sanciones posibles si estas se transgreden (1998/2016, p. 66).

Si bien la noción de *género discursivo* se refiere a prácticas discursivas instituidas y no a una clasificación temática —como el uso corriente del término convoca a menudo—, para los participantes en la comunicación el reconocimiento de la práctica discursiva en juego se ve también ligado al de constantes semánticas previsibles. Así, en la comunicación mediática, si para el espectador es importante reconocer la distinción entre un texto informativo y uno ficcional, en tanto que ello le permite comprender que se encuentra frente a un documental o una telenovela, a su vez, su experiencia de las regularidades tópicas de la telenovela establece un horizonte de expectativas sobre el cual se mueve su práctica de lectura. Desde el análisis del discurso, tendríamos entonces que considerar que la intercomprensión del género textual sitúa a emisor y receptor sobre un mismo horizonte de comunicación.

Maingueneau (1998/2016) sostiene que el dominio de las leyes del discurso y el de los géneros del discurso —la competencia genérica— son los componentes esenciales de nuestra competencia comunicativa, es decir, de nuestra aptitud para producir e interpretar los enunciados de manera apropiada según las múltiples situaciones de nuestra existencia. Adquiri-

mos esta aptitud —continúa el autor— por impregnación, al tiempo que aprendemos a comportarnos en sociedad (p. 35).

La noción de género dentro de las dinámicas de la enunciación audiovisual

En este punto de la reflexión sobre la noción de *género*, los enfoques pragmático y poscolonial resultan especialmente pertinentes, pues nos invitan a preguntarnos qué tan firme puede ser la intercomprensión genérica entre los agentes involucrados por un determinado tipo de producción cinematográfica pero pertenecientes a entornos culturales disímiles. Esta pregunta es más relevante todavía cuando nos acercamos al cine del sur andino peruano dedicado al conflicto armado interno —1980-2000—, fenómeno desarrollado no solo fuera del circuito cinematográfico capitalino, sino por mucho tiempo ignorado por las esferas oficiales de reconocimiento político y cultural.

El enfoque pragmático de Rick Altman (1999/2000) puede contribuir a identificar y superar las limitaciones que nos plantea la concepción del género fílmico como un *contrato* entre productores y espectadores, que es lo que parecen proponernos Grant (2007, p. 21) y Leo Braudy, quien apunta que, esencialmente, las películas de género le preguntan a su audiencia: «¿Todavía desean creer en esto?». La popularidad —continúa el autor— es la respuesta *sí* de la audiencia. Los cambios en

los géneros ocurren cuando la audiencia dice: «Es una versión muy infantil de lo que en realidad creemos. Muéstrénnos algo más complejo» (1977, p. 179). Es innegable que la popularidad puede ser una forma de respuesta muy elocuente de la audiencia, pero a la vez una muy limitada y unilateral forma de entender las relaciones entre dos participantes del fenómeno cinematográfico. ¿Acaso sabemos siempre qué aplaude el público? Tudor es de los que piensan que el género es lo que nosotros creemos colectivamente que es (2012, p. 5). Sin embargo, al acercarse a la lectura de las expectativas culturales, reconoce las dificultades para encontrar evidencia de dichas expectativas y las formas en que se determina el consenso (como se citó en Staiger, 2012, p. 205). Por ejemplo, puede ser muy tentador interpretar que Peckinpah emplea el contraste entre «nuestras expectativas» y las imágenes reales para subrayar la idea de «fin de una era» en *Ride the High Country* (Peckinpah, 1962) y *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969). No obstante, al hacerlo estaríamos erróneamente asumiendo que (1) sabemos lo que este director piensa, (2) conocemos lo que la audiencia piensa de esos filmes y sobre wésterns, y (3) que el director sabe lo que la audiencia piensa (Tudor, 2012, p. 10).

A esos mismos apresuramientos apunta Altman para cuestionar la idea de un contrato que dicta que la «industria cinematográfica define los géneros», mientras que «la masa de espectadores»

se encarga de reconocerlos (1999/2000, p. 36). Encuentra dudoso asumir que los géneros de la industria se comunican de manera uniforme a públicos diversos en tiempo, espacio y experiencia. Industria y espectadores vivirían «una relación casi mágica» en la que el propósito de una y la comprensión de los otros se amalgaman a la perfección. Especularmente, en ese modelo no hay lugar para terceros (Altman, 1999/2000, p. 36). Sin embargo, los terceros existen: distribuidores, exhibidoras, centros de formación académica, académicos, medios de comunicación, redes sociales virtuales, entes estatales, instituciones privadas nacionales e internacionales, iglesias que intervienen en la configuración de los fenómenos cinematográficos y sus géneros, además de las industrias y los públicos —nótese el plural—.

Reconocer agencias tan diversas debe llevarnos a entender el fenómeno cinematográfico como un complejo multidiscurso en el que diversos agentes interactúan cada uno con sus propios fines y usos —entre otros— de los géneros cinematográficos. El enfoque pragmático de Altman para superar el esquema reductor y contractual de comprensión de los géneros en el cine consiste en el reconocimiento de esa multiplicidad discursiva encaminada por agendas convergentes y divergentes. Por ello, podemos cuestionar que haya tal acuerdo entre productores, exhibidores, espectadores y críticos (Altman, 1999/2000, p. 140),

pues «[l]a naturaleza y propósitos que percibimos en los géneros dependen directamente y en gran medida de la identidad y propósitos de quienes los utilizan» (p. 140). En contraste, hallamos rivalidad de significados, malentendidos premeditados y un deseo de dominación (p. 141). Por ejemplo, el telefilme *The Day After* (Meyer, 1983) fue categorizado como de «problemática social» en Estados Unidos (Altman, 1999/2000, p. 136). Mientras tanto, en el Reino Unido se rotuló como *nasty*, conjuntamente con *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980), *Deathtrap* (Lumet, 1982) y *SS Experiment Love Camp* (Garrone, 1976). Con la nueva etiqueta salida de un proyecto de ley de categorización de videos, una campaña orquestada por el *Daily Mail*, el régimen de Margareth Thatcher hizo todo lo posible por desviar la mirada del público de las críticas que dichas obras ensayaban a las prácticas de poder patriarcal y a su gobierno conservador (Altman, 1999/2000, p. 136). Así, más que vasos comunicantes transparentes o relaciones contractuales, «los géneros deben contemplarse como un escenario de batalla entre usuarios». A partir de ello, el reto es descubrir cómo ellos disfrazan sus intereses (p. 141).

Metodología

Este trabajo aborda, desde el enfoque del género textual, un corpus de 18 largometrajes regionales del sur andino peruano que desarrollan en sus contenidos, a ni-

vel narrativo o de sus formas figurativas, formas de representación del conflicto armado interno. Nos interesamos por películas producidas en regiones afectadas por esta violencia pero con diferente intensidad: Ayacucho, Apurímac y Puno. Los criterios de selección de las películas fueron estos: (1) que han sido producidas en dichas regiones y exhibidas, y (2) que la diégesis presenta referencias narrativas o figurativas al conflicto o a sus actores.

Estos filmes son los siguientes:

- *Lágrimas de fuego*, de José Gabriel Huertas y Mélinton Eusebio (1996), Ayacucho
- *Dios tarda pero no olvida*, de Palito Ortega Matute (1997), y su secuela *Dios tarda pero no olvida 2*, del mismo director (1998), Ayacucho
- *La fuerza de un héroe*, de Ramiro Díaz Tupa (1997), Juliaca, Puno
- *Sangre inocente*, de Palito Ortega Matute (2001), Ayacucho
- *Jarjacha, el demonio del incesto*, de Mélinton Eusebio (2000), Ayacucho
- *Incesto en los Andes. La maldición de los jarjachas*, de Palito Ortega Matute (2002), y *La maldición de los jarjachas 2*, del mismo director (2003), Ayacucho

- *Nakaq*, de José Gabriel Huertas (2003), Ayacucho
- *Pishtaco*, de José Antonio Martínez Gamboa (2003), Ayacucho
- *Mártires del periodismo*, de Luis Berrocal (2003a), y *Gritos de libertad*, del mismo director (2003b), Ayacucho
- *El rincón de los inocentes*, de Palito Ortega Matute (2007), Ayacucho
- *Secuelas del terror*, de Juan Camborda (2010), Ayacucho
- *El destino de los pobres*, de Jaime Huamán Berrocal (2012), Andahuaylas, Apurímac
- *Matar para vivir*, de Edgar Ticona Mamani (2013), Juliaca, Puno
- *Ana María, la voz del valor*, de Piero Parra (2015), Ayacucho
- *La casa rosada*, de Palito Ortega Matute (2017), Ayacucho

Para fines del trabajo aquí presentado, nuestro objetivo ha sido interrogarnos, por la vía del género textual, acerca de cuáles son las formas en que el relato del conflicto se integra a las narrativas audiovisuales del cine del sur andino peruano. Ello nos permitirá señalar de qué manera estas películas se distinguen del

manejo narrativo presente en el cine limeño cuando este ha representado el conflicto armado.

Análisis. El cine regional peruano bajo el prisma de la noción de género

Considerar los géneros que practica el cine del sur andino peruano como campos de disputa permite entender mejor a qué se enfrentan, y con qué recursos, usos y fines lo hacen. La primera vez que los cineastas Flaviano Quispe Chaiña, Lalo Parra y Palito Ortega Matute fueron invitados a participar en un festival de cine en Lima fue en el año 2004. Según el recuerdo de Quispe Chaiña, el Festival de Cine de Lima recibió sus películas con la etiqueta de *cine indígena* y destinó para verlas la sala más pequeña (F. Quispe Chaiña, comunicación personal —mesa redonda inédita—, 29 de octubre de 2021). No importó que para entonces *El huerfanito*, de Quispe Chaiña (2004), fuera ya un fenómeno de taquilla en todo el sur andino. Lo que sintieron por ese recibimiento en ese momento es lo que siempre han sentido las regiones de parte de Lima: racismo y discriminación, según testimonio de Parra (L. Parra, comunicación personal —mesa redonda inédita—, 29 de octubre de 2021). En aquel año, los estamentos e instituciones del cine de la capital no pudieron reconocer al cine regional como un movimiento cinematográfico por haber nacido y haberse desarrollado fuera de sus fronteras.

Racismo, discriminación, incomprensión y centralismo son parámetros adecuados para ubicar este movimiento concreta y simbólicamente frente a y en contraste con Lima. Como, incluso para la gran mayoría de limeños, la formación profesional en cine era poco más que improbable, para los provincianos estaba negada de plano: por ello, empezaron a hacer cine sin saber hacer cine. Las primeras películas en regiones tuvieron que optar por autogenerar fuentes de financiamiento creando pequeñas empresas y gestionando familiarmente su dirección y producción (Bustamante y Luna Victoria, 2017, p. 35). En materia de exhibición, el movimiento nació y creció casi completamente marginado del circuito comercial de cadenas multicines; debido a ello, creó sus propias formas de llegar al público: rutas de exhibición itinerantes a lo largo y ancho del país en cines, coliseos, teatros, colegios, con las que trataron de cubrir desde capitales hasta centros poblados (Bustamante y Luna Victoria, 2017, p. 43). Para seguir contando con la taquilla —su fuente exclusiva de recaudación—, fue clave para estos realizadores mantener la posesión de las matrices de sus filmes. La abundante piratería revela que solo en contados casos lograron su objetivo. Prácticamente desde sus orígenes, sus obras han circulado en mercadillos, ómnibus interprovinciales y plataformas como YouTube.

Nuestra hipótesis plantea que la marginalidad de este movimiento respecto a Lima se expresa reivindicando para sí la

hibridez en el plano de los géneros cinematográficos; especialmente, cuando se trata de dar cuenta de la violencia política y su memoria. Esa opción se explica porque Lima, su contraparte, ha preferido el realismo en el tratamiento de esos temas. En efecto, desde su inauguración con *La boca del lobo*, de Francisco Lombardi (1988), hasta *Canción sin nombre*, de Melina León (2019), el drama realista ha sido la fórmula de género predominante de un corpus de aproximadamente 15 largometrajes. Entre ellos, las excepciones son *Días de Santiago*, de Josué Méndez (2004), y *Madeinusa* y *La teta asustada*, de Claudia Llosa (2005 y 2009, respectivamente), que se inclinan por exploraciones más arriesgadas dentro del drama psicológico —Méndez—; la voluntad de ruptura con el registro verista y tradicional del mundo andino, en el caso del primer filme de Llosa (Bedoya, 2015, p. 108); y la fábula intimista y liminal de la conciencia, en el segundo (Bedoya, 2015, pp. 118 y 120).

En contraste, solo el corpus de películas de Ayacucho, Apurímac y Puno dedicado a la violencia política ha logrado, basado en la hibridez de géneros, una gama de registros mucho más experimental y rica que la de Lima. No se trata de la mera *mixtura* —*mixing*— de géneros, como pertinentemente distingue Staiger (2012, p. 215). En la concepción de Homi K. Bhabha, *hybridity* describe la construcción de autoridad cultural bajo condiciones de antagonismo o inequidad (1996/2011, p. 58). En el terreno de dominación de

una cultura hegemónica sobre otras, para Bhabha, la hibridez perturba las demandas de obediencia del poder colonial, esto es, sus exigencias de que el dominado se limite a imitar o replicar el modelo de ese poder. El autor las llama «demandas miméticas o narcisistas» (1994/2002, p. 134). Ante ellas, la distorsión —*Enstellung*— que el híbrido constituye torna los ojos hacia la fuente del poder colonial para cuestionar su autoridad. Mediante ese movimiento, el híbrido reconstituye su identificación con estrategias de subversión ante dicho poder colonial (1994/2002, p. 141). Es esa la operación cultural que realizan las películas del sur andino peruano al negarse a replicar el modelo realista y de inclinación monogénica o purista de Lombardi —léase, *La boca del lobo*—, consagrado por el cine de Lima a lo largo de más de tres décadas de tratamiento de la violencia política con filmes como *Alias «La Gringa»*, de Alberto Durant (1991); *La vida es una sola*, de Marianne Eyde (1992); *Palo- ma de papel*, de Fabrizio Aguilar (2003); *Paraíso*, de Héctor Gálvez (2009); o *Magallanes*, de Salvador del Solar (2015). Investigaciones como las de Dietrich perciben algo que en nuestras entrevistas a estos creadores resalta con claridad: su proyecto cultural está inspirado por el deseo de revalorización del sujeto quechuahablante y la conciencia de que lo hacen —en palabras de la autora— en el contexto de relaciones de poder y representación experimentadas como discriminatorias y desiguales (2020, p. 87).

El sur andino peruano ofrece un corpus de 18 largometrajes dedicados al conflicto armado interno con dos características fundamentales que marcan una gran distancia con el modelo de Lima y nos muestran su riqueza experimental: su tendencia a la hibridez de géneros y a distinguirse de la fórmula realista. Son apenas seis las películas en las que el realismo predomina a pesar de combinar varios géneros. Es el caso de los filmes de Palito Ortega Matute *Sangre inocente* (2001), un drama político-social y *thriller*; *El rincón de los inocentes* (2007), drama político-social, *thriller* y cine testimonial; y *La casa rosada* (2017), drama político-social y *thriller*. También ocurre algo similar con dos filmes de Luis Berrocal. *Mártires del periodismo* (2003a) es un drama político-social, película de acción con marcas de cine testimonial. Del mismo año es *Gritos de libertad*, a la vez drama de guerra, cine testimonial y película de acción, con alguna inspiración de documental periodístico. El otro filme es *La fuerza de un héroe* (1997), de Ramiro Díaz, drama de violencia urbana, drama político-social y película de acción.

Entre todas las demás, hay algunas en las que el realismo entra en contacto con opciones estéticas clásicamente incompatibles con él, como el melodrama y el horror. En el primer caso, el drama social o político-social se ve contaminado con una fuerte carga melodramática, lo cual crea una tensión de intensidad diversa en el nivel sintáctico de las obras. Lo vemos

con *Lágrimas de fuego* (1996), de Huertas y Eusebio, la obra inaugural de todo el fenómeno cinematográfico extracapitalino, así como en la ópera prima de Ortega Matute, *Dios tarda pero no olvida* (1997) y de su secuela *Dios tarda pero no olvida 2* (1998). En *El destino de los pobres* (2012), de Huamán Berrocal, es más bien una apertura realista la que perturba el desarrollo melodramático de los padecimientos de sus protagonistas. Se debe a que, desde ese inicio, la madre explica a sus hijos ante la tumba de su padre que este murió porque «en ese tiempo los militares y los terroristas hacían lo que querían con nuestro pueblo» (01:37). Con un inicio análogo, *Ana María, la voz del valor* (2015), de Parra, pone por delante los recuerdos antes que el presente de la historia. Se trata de la escena en que —como luego se subraya— militares o «terrucos» asesinan a balazos a los padres de Ana María cuando ella tenía apenas cuatro o cinco años de edad. Desde el rincón donde su padre la dejó segundos antes, ella observa la terrible escena.

Por la convergencia semántico-sintáctica que los caracteriza, es fácil ver en los siguientes largometrajes solo cine de horror: *Jarjacha, el demonio del incesto* (2000), de Eusebio; *Incesto en los Andes. La maldición de los jarjachas* (2002) y *La maldición de los jarjachas 2* (2003), de Ortega Matute; *Nakaq* (2003), de Huertas; y *Pishtaco* (2003), de Martínez Gamboa. En efecto, por los temas, tramas, escenas clave, tipos de personajes, y ciertos objetos,

planos y sonidos, la semántica de estas obras corresponde al género de horror. Sin embargo, por cómo están estructuradas las tramas, las relaciones entre los personajes y el montaje de imagen y sonido, estamos también ante estructuras narrativas propias del drama social sufrido por las comunidades por el embate de Sendero Luminoso y la respuesta de las Fuerzas Armadas. Tal ensamble semántico-sintáctico elabora una propuesta estética original que bebe del acervo mitológico ayacuchano. Toma de él *jarjachas*, *pishtacos* y *nakaq*; los hace asolar comunidades misteriosamente, aterrorizarlas con una violencia explícita y brutal. No solo las aterrorizan: también quiebran su cohesión interna por acción de la sospecha de todos contra todos, a pesar de lo cual intentan y, en algunos casos, logran organizarse y resistir. Bajo ese manto mítico-religioso, corre la estructura profunda de otra sintaxis: la historia del conflicto armado interno hermanada con la primera por el mismo misterio, horror, violencia y desolación. Se trata, entonces, de una iconografía resemantizada, recargada por una nueva sintaxis también alejada del tratamiento realista. A propósito de este cine de horror, otros autores identifican también hibridez, pero se trata de una distinta: la generada al tratar de conciliar las tradiciones letrada y oral en *Pishtaco*, por ejemplo (Terbullino, 2018, pp. 225-226).

No obstante, existen otros casos de hibridez todavía más radicales. *Secuelas del terror* (2010), de Camborda, es uno

de ellos, pues integra, no sin tensiones internas, drama psicológico, drama político-social, *thriller*, policial y melodrama. Camborda ha echado mano de elementos de todos estos géneros para contar qué ocurre cuando una víctima psicológica del conflicto armado interno, del bando oficial y victorioso, vuelve a Huamanga veinte años después. El realismo que pueden aportar un drama en que se discuten explícitamente qué hicieron los hombres de armas —Sendero Luminoso y el Estado— de la mano del policial y la crónica periodística resultan insuficientes para dar cuenta del dolor de las heridas reabiertas en Dragón, el protagonista, exiliado del Ejército, en su reencuentro con una ciudad que parece haber disfrazado de indiferencia un pasado también latente. Ante esa insuficiencia, el flujo de la conciencia mediante la voz en *off* e imágenes de las alucinaciones y pesadillas de Dragón acentúan la presencia de su trauma y le dan credibilidad a la conducta criminal que va a asumir. Por su parte, los tintes melodramáticos sirven para expresar el dolor de los nuevos deudos de las víctimas de Dragón; sorprendentemente, sirven también para darle una nueva voz y conciencia a Dragón de su propio trauma y el de muchos otros «atrapados en el tiempo»:

¿Será acaso la muerte el refugio de los olvidados? ¿Habrán secuelas que el tiempo no puede borrar? Mientras la vida continúa y cesa el terror, ¿cuántos quedaron atrapados en el

tiempo luchando una guerra que en su mundo no acaba? [...] ¿Cuántas madres, viudas y huérfanos lloran por ellos? (Camborda, 2010, 1:31:55).

Matar para vivir (2013), de Edgar Ticona Mamani, es un filme en que acción, melodrama, drama político-social, *wéstern*, comedia y horror se enhebran sin solución de continuidad. La trama de base consiste en el secuestro de cuatro niños por parte de un pequeño pelotón de militares o paramilitares, la consiguiente fuga de los infantes, su persecución y la victoriosa liberación de propia mano de los fugados a costa de ultimar uno a uno a sus captores. Como es presumible, la base es de una película de acción. Lo es de principio a fin, pero no solo eso, pues otros hilos aparecen aquí y allá para complejizar la historia. Estos logran ubicar esta saga en el entramado de uno de los peores años del conflicto armado interno: estamos en 1988 y Ayacucho se desangra por la indolencia no solo de Sendero Luminoso, sino del Gobierno de Alan García. Mientras, atados a la espalda, son llevados bajo la lluvia, oímos este monólogo interior de Benjamín, el mayor de ellos:

¿Por qué? ¿Por qué a nosotros? Nunca hemos hecho nada malo. La gente decía que los soldados llevaban y mataban a los terroristas. Pero también decían que vendían niños a los gringos. Yo nunca creí eso, pero ahora sí [...]. No tengo miedo a morir, porque al menos ya he besado a una

chica. Pero mi hermanito, él es aún muy chiquito... Ahora sé que el presidente es un mentiroso: decía que los soldados protegen a la gente, y nosotros ¿qué? ¿Qué somos? (Ticona Mamani, 2013, 58:32)

Un género parece derivar naturalmente en otros. La situación de estos niños huérfanos que van a ser traficados en algún lugar de la ceja de selva ayacuchana es terreno fértil para el melodrama, que es acentuado en diferentes momentos por la banda sonora. Sin embargo, la carga político-social del drama que viven agrega su propia fuerza desde el mismo comienzo: los niños presencian el asesinato a sangre fría de su abuelo por parte de los uniformados, quienes, antes de irse, le tapan el rostro con un trapo rojo con la hoz y el martillo para achacarle el crimen a Sendero Luminoso. El paso de un género a otro está destinado a que cada uno contribuya a vivificar la historia, pero, al mismo tiempo, a mostrar los límites expresivos de cada registro. Los aportes del cine de acción y el *thriller* hacen brillar el arrojito y la inteligencia que los niños demuestran en su lucha a muerte con adultos fogueados y mejor armados, pero la sublimación melodramática de su sufrimiento, de la mano de la exposición objetiva de la injusticia a la que son sometidos, logra elevarlos a la categoría de mártires y héroes. Por su parte, el final es propio del cine de horror: el peor villano de los captores yace muerto con la cabeza partida en el fondo de un barranco; sin embargo, de

pronto, abre los ojos. Entonces, la historia no ha terminado. Tenemos apenas un guiño de cómo podría continuar: no es precisamente una insinuación realista.

Conclusiones y discusión

La comprensión de la naturaleza multidiscursiva del género cinematográfico permite, a su vez, reconocer de manera más objetiva características fundamentales del fenómeno cinematográfico nacido hace más de 30 años en Ayacucho y extendido por casi todas las regiones del país, el aún llamado *cine regional*, término controversial por sus resonancias discriminatorias y centralistas. Las producciones de dicho cine que han desarrollado representaciones del conflicto armado interno y su memoria involucran en sus sistemas de representación géneros que el cine producido en la capital no suele entrecruzar. Una y otra vez, esta filmografía ha cruzado la frontera del realismo, el terreno capitalino por antonomasia. Con esta operación simbólica y política desde la marginalidad, reivindica sus diferencias respecto al cine de Lima, así como hace de la hibridez de géneros un recurso fundamental con el que construye sus propias identidades. Así, el cine regional no se ha encasillado en las formas establecidas de un género tradicionalmente reconocido, sino que manifiesta una voluntad por moverse entre muchos de ellos. Lo observado en las películas que hemos analizado demuestra distancias importantes respecto a los

lenguajes de representación que el cine de Lima emplea para abordar este periodo sangriento de nuestra historia contemporánea; además, permite augurar que desde fuera de la hegemonía capitalina seguirán llegando las producciones más originales del cine peruano. Dado el desarrollo que han alcanzado las películas realizadas en regiones, como lo señalan producciones como *Wiñaypacha* (Catacora, 2017) o *Manco Cápac* (Vallejo, 2020), sería interesante examinar si estas distancias en las formas de representación que nos indicaban producciones anteriores se continúan encontrando o si la profesionalización que están alcanzando estas creaciones lleva consigo también cambios en sus sistemas simbólicos y semisimbólicos de representación.

REFERENCIAS

- Aguilar, F. (Director). (2003). *Paloma de papel* [Película]. Luna Llena Films.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos* (Trad. C. Roche Suárez). Paidós. (Trabajo original publicado en 1999)
- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Berrocal, L. (Director). (2003a). *Mártires del periodismo* [Película]. Wari Films Producciones; Viento Producciones.
- Berrocal, L. (Director). (2003b). *Gritos de libertad* [Película]. Wari Films Producciones.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura* (Trad. C. Aira). Manantial. (Trabajo original publicado en 1994)
- Bhabha, H. K. (2011). Culture's in-between. En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 53-60). SAGE Publications. <https://dx.doi.org/10.4135/9781446221907.n4> (Trabajo original publicado en 1996)
- Braudy, L. (1977). *The world in a frame: What we see in films*. Anchor.
- Bustamante, E. y Luna Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* (Tomos I y II). Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Camborda, J. (Director). (2010). *Secuelas del terror* [Película]. Waqrapuku Films.
- Catacora, Ó. (Director). (2017). *Wiñaypacha* [Película]. Cine Aymara.
- Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social* (Trad. M. Mizraji). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1997)
- Charaudeau, P. (2015). De la «scène d'énonciation» au «contrat» et aller-retour. En J. Angermüller y G. Philippe (Eds.), *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau* (pp. 109-116). Lambert-Lucas. <http://www.patrick-charaudeau.com/De-la-scene-d-enonciation-au.html>
- Culler, J. (1975). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature*. Cornell University Press.
- Del Solar, S. (Director). (2015). *Magallanes* [Película]. Péndulo Films; CEPa; Proyectil; Tondero Producciones; Nephilim Producciones.
- Deodato, R. (Director). (1983). *Cannibal holocaust* [Película]. F. D. Cinematográfica.
- Díaz Tupa, R. (Director). (1997). *La fuerza de un héroe* [Película]. Ramiro Producciones.
- Dietrich, M.-C. (2020). Creativity and perseverance in a precarious context: Film-making in Ayacucho between artistic vision and lived reality. En C. Vich y S. Barrow (Eds.), *Peruvian cinema of the twenty-first century: Dynamic and unstable grounds* (pp. 85-102). Palgrave Macmillan.
- Durant, A. (Director). (1991). *Alias «La Gringa»* [Película]. Film4 Productions; ICAIC; Perfo Studio; RTVE.
- Eyde, M. (Directora). (1992). *La vida es una sola* [Película]. Kusi Films.
- Eusebio, M. (Director). (2000). *Jarjacha, el demonio del incesto* [Película]. Mélin-ton Eusebio.

- Gálvez, H. (Director). (2009). *Paraíso* [Película]. Chullachaki Producciones; Ulyses Films; Oasis PC; Neue Cameo Film.
- Garrone, S. (Director). (1976). *SS Experiment Love Camp* [Película]. Società Europea Films Internazionali Cinematografica.
- Grant, B. K. (2007). *Film genre: From iconography to ideology*. Wallflower Press.
- Huamán Berrocal, J. (Director). (2012). *El destino de los pobres* [Película]. Apurimac Films.
- Huertas, J. G. (Director). (2003). *Nakaq* [Película]. Luis Aguilar (Prod.).
- Huertas, J. G. y Eusebio, M. (Directores). (1996). *Lágrimas de fuego* [Película]. Machi Producciones; Warmi Producciones.
- Jost, F. (1997). La promesse des genres. *Ré-seaux*, 15(81), 11-31. <https://doi.org/10.3406/reso.1997.2883>
- León, M. (Directora). (2019). *Canción sin nombre* [Película]. Bord Cadre Films; La Vida Misma Films; MGC; Torch Films.
- Llosa, C. (Directora). (2005). *Madeinusa* [Película]. Oberón Cinematográfica; Vela Producciones; Wanda Visión.
- Llosa, C. (Directora). (2009). *La teta asustada* [Película]. Oberón Cinematográfica; Vela Producciones; Wanda Visión.
- Lombardi, F. (Director). (1988). *La boca del lobo* [Película]. Inca Films; Tornasol Films; TVE.
- Lumet, S. (Director). (1982). *Deathtrap* [Película]. Warner Bros.
- Maingueneau, D. (2016). *Analyser les textes de communication*. Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.maing.2016.01> (Trabajo original publicado en 1998)
- Martínez Gamboa, J. A. (Director). (2003). *Pishtaco* [Película]. Magnum Producciones.
- Méndez, J. (Director). (2004). *Días de Santiago* [Película]. Chullachaki Producciones.
- Meyer, N. (Director). (1983). *The day after* [Película]. ABC Circle Films.
- Ortega Matute, P. (Director). (1997). *Dios tarda pero no olvida* [Película]. Producciones Visión; Tactel.
- Ortega Matute, P. (Director). (1998). *Dios tarda pero no olvida 2* [Película]. Producciones Visión; Tactel.
- Ortega Matute, P. (Director). (2001). *Sangre inocente* [Película]. Kaktus Producciones Cinematográficas; Vision Creative Films.
- Ortega Matute, P. (Director). (2002). *Incesto en los Andes. La maldición de los jarjachas* [Película]. Peru Movie; Roca Films.
- Ortega Matute, P. (Director). (2003). *La maldición de los jarjachas 2* [Película]. Roca Films; Fox Perú Producciones.
- Ortega Matute, P. (Director). (2007). *El rincón de los inocentes* [Película]. Peru Movie; Fox Perú Producciones; Andina Compañía Cinematográfica.
- Ortega Matute, P. (Director). (2017). *La casa rosada* [Película]. Peru Movie; Andina Compañía Cinematográfica.

- Parra, P. (Director). (2015). *Ana María, la voz del valor* [Película]. Amaru Producciones Cinematográficas.
- Peckinpah, S. (Director). (1962). *Ride the high country* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Peckinpah, S. (Director). (1969). *The wild bunch* [Película]. Warner Bros.
- Quispe Chaiña, F. (Director). (2004). *El huérfanito* [Película]. Contacto Producciones.
- Staiger, J. (2012). Hybrid or inbred: The purity hypothesis and Hollywood genre history. En B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader IV* (pp. 203-217). University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/742055-018>
- Terbullino, V. (2018). La postmemoria del trauma de la violencia políticocultural en dos películas regionales peruanas. *Analecta Política*, 8(15), 217-234. <https://doi.org/10.18566/apolit.v8n15.a03>
- Ticona Mamani, E. (Director). (2013). *Matar para vivir* [Película]. Timaey Producciones.
- Tudor, A. (2012). Genre. En B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader IV* (pp. 5-11). University of Texas Press.
- Vallejo, H. (Director). (2020). *Manco Cápac* [Película]. Pioneros Producciones.

Autores correspondientes: Fernando Aguirre Pérez (aguirre.fa@pucp.pe) y Miguel Torres Vitolas (matorres@pucp.edu.pe)

Roles de autores: **Aguirre, F.:** Conceptualización, Metodología, Validación, Análisis formal, Investigación, Escritura - borrador original, Escritura, revisión y edición, y Administración del proyecto. **Torres, M.:** Conceptualización, Metodología, Validación, Análisis formal, Investigación, Escritura - borrador original, y Escritura, revisión y edición

Cómo citar este artículo: Aguirre Pérez, F. y Torres Vitolas, M. (2022). El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del *establishment* de Lima. *Conexión*, (17), 129-148. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.005>

Primera publicación: 27 de julio de 2022 (<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.005>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.