

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): acerca de la construcción de la figura de la «víctima» en un documental sobre el Perú posconflicto**

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): On the Construction of the “Victim” Figure in a Documentary About Post-Conflict Peru**

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): sobre a construção da figura da “vítima” em um documentário sobre o Peru pós-conflito**

---

---

LUIS MAURICIO LEYVA MORILLAS

Docente de Historia en instituciones de educación superior. Licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú, con estudios culminados en la maestría en Historia Intelectual por la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Cuenta con estudios de posgrado en gestión cultural y mundo editorial. Ha publicado los artículos «Notas para un estudio del discurso de la fidelidad en la corte de Lima durante la guerra de sucesión española» y «Carlos Iván Degregori: apuntes sobre la construcción autoral de un científico social en la prensa peruana (1980–1984)» en obras colectivas de Argentina y el Perú, respectivamente.



---

## ***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): acerca de la construcción de la figura de la «víctima» en un documental sobre el Perú posconflicto**

### ***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): On the Construction of the “Victim” Figure in a Documentary About Post-Conflict Peru**

### ***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): sobre a construção da figura da “vítima” em um documentário sobre o Peru pós-conflito**

---

Luis Mauricio Leyva Morillas

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Leyva.luis@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0009-0007-1631-3756>)

Recibido: 28-02-2025 / Aceptado: 13-05-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.006>

---

#### RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto analizar la construcción de la figura de la «víctima» en el documental *Tempestad en los Andes*, de Mikael Wiström (2014). Se propone que la construcción de Josefin La Torre como «víctima» es una operación consciente por parte del director en la que utiliza una serie de recursos audiovisuales —uso de la cámara en primer plano con énfasis en la captura de rostros y gestos— sobre un sujeto que debe ser construido como tal, de modo que genere empatía por parte de la audiencia con el fin de suscribir la memoria del «buen recordar» que sostiene Wiström.

#### ABSTRACT

The present article aims to analyze the construction of the figure of the “victim”

in the documentary *Tempestad en los Andes*, directed by Mikael Wiström (2014). It argues that the portrayal of Josefin La Torre as a “victim” is a deliberate operation by the director, who employs a range of audiovisual techniques—such as close-up shots emphasizing facial expressions and gestures—to shape her as such. This construction seeks to generate empathy from the audience to support the memory of “good remembrance”, promoted by Wiström.

#### RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a construção da figura da “vítima” no documentário *Tempestad en los Andes*, de Mikael Wiström (2014). Argumenta-se que a representação de Josefin La Torre como “vítima” é uma operação deliberada por parte do diretor, que emprega uma

série de técnicas audiovisuais — como planos fechados com ênfase nas expressões faciais e gestos — para construí-la dessa forma. Essa construção busca gerar empatia na audiência e sustentar a memória da “bom recordar”, promovida por Wiström.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS /  
PALAVRAS-CHAVE

*Tempestad en los Andes*, documental, víctima, estudio de memorias, conflicto armado interno / *Tempestad en los Andes*, documentary, victim, memory studies, internal armed conflict / *Tempestade nos Andes*, documentário, vítima, estudos da memória, conflito armado interno

Entre los años 1980 y 2000, el Perú vivió un periodo de violencia política marcado tanto por el accionar del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL)<sup>1</sup> y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) como por la reacción a estos por parte de agentes del Estado peruano. Este periodo fue denominado conflicto armado interno (CAI) y tuvo, según cifras de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), un saldo de más de 69 000 víctimas mortales. Entre las recomendaciones sugeridas en el *Informe Final*, se señalaba la urgente necesidad de memoria y reparación a partir de, entre otras medidas, una serie

de políticas públicas para con las víctimas con el fin de alcanzar una reconciliación entre peruanos (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003). Sin embargo, estas responsabilidades no solo caían en el Estado, sino que también otros actores de la sociedad civil podían, desde sus distintos ámbitos de acción, participar en la (re) construcción de las memorias en plural con el fin de comprender mejor un proceso tan complejo, del cual la CVR tan solo había dado el paso inicial. Uno de esos ámbitos es el cine y, en específico, el cine documental. Este género documental ha sido de mucha utilidad en países posconflicto —con especial particularidad en Latinoamérica— para comprender y explorar sus procesos de violencia política experimentados recientemente (Piedras, 2009).

En consonancia con las nuevas aproximaciones con las que se analiza este tipo de productos audiovisuales, el presente artículo abordará el documental *Tempestad en los Andes*, de Mikael Wiström (2014), a partir de la construcción de la figura de la «víctima». La obra cinematográfica acompaña el viaje de dos mujeres, Josefin La Torre y Flor Gonzales, en la búsqueda de verdad y justicia para con sus familiares fallecidos durante el CAI. Este trabajo se enfocará en el personaje de Josefin La Torre, protagonista del documental sobre quien se desplaza la construcción de la «víctima» a partir de la utilización de una

<sup>1</sup> En adelante, se referirá a esta organización como Sendero Luminoso.

serie de recursos audiovisuales por parte del director con el fin de generar una cierta empatía con su causa para alcanzar la reconciliación. De este modo, Wiström interviene en el debate acerca de la memoria en el Perú posconflicto mediante la suscripción de este documental a la memoria del «buen recordar» frente a otras memorias alternativas, como la del «recordar sucio».

Para ello, el artículo se divide en cuatro secciones: en primer lugar, se presentarán las limitaciones acerca de la política de memoria del «buen recordar» y cómo se ha abordado la noción de «víctima»; en segundo lugar, se contextualizarán las narrativas representadas en el ámbito cinematográfico —principalmente documentales— sobre el periodo del CAI en el Perú posconflicto; en tercer lugar, se analizarán algunas escenas del filme que buscan demostrar de qué modo una serie de recursos audiovisuales —principalmente el trabajo de la cámara en la captura de rostros y gestos de la protagonista— permiten al director construirla como «víctima» posible de ser sujeto de empatía para la audiencia; finalmente, se cierra el trabajo con unas conclusiones.

Si bien este artículo dialoga con varias de las ideas de Oswaldo Bolo-Varela (2017, 2022), el diferencial radica en la construcción del argumento a partir de la atención al uso de los recursos audiovisuales —principalmente el uso de la cámara— para realizar la construcción de la figura

de la «víctima» en la protagonista Josefina La Torre. Para ello, se utilizarán algunos de los conceptos propuestos por Gonzalo Aguilar (2015, Capítulo 4 y Capítulo 7) con respecto al «Yo vicario» y los «archivos de rostros».

### **Acerca de la noción de «víctima» en el Perú posconflicto**

En el *Informe Final* de la CVR, se priorizó un enfoque basado en las víctimas, buscando lograr su reconocimiento por parte del público externo, es decir, que aquellos que no fueron directamente afectados —o no en el mismo grado— por el CAI pudieran empatizar y reconocerse en el otro, comprendiendo la necesidad de políticas de memoria, justicia y reparación (Hibbett, 2019, pp. 150-152). Esta política de la memoria, denominada por Francesca Denegri y Alexandra Hibbett como «buen recordar»,

concibe el pasado violento como una herida que es necesario reabrir, a pesar del dolor que produce este acto, para lograr la cura individual y colectiva que nos llevaría, al final del penoso recorrido, a un país purificado de sus errores y reconciliado consigo mismo (2016, p. 24).

No obstante, esta política de memoria, que aparentemente refleja una conceptualización neutra y legalista del CAI, es criticada por las autoras porque, según ellas, en la práctica simplificaba la com-

plejidad del proceso (2016, pp. 26-27). En lo siguiente, se mencionarán algunas de las críticas que esta memoria tiene y que limita la comprensión del CAI acontecido durante esos años, así como las consecuencias que esta plantea con respecto a la figura de la «víctima».

En primer lugar, uno de los énfasis del *Informe Final* fue priorizar la exposición de «víctimas inocentes» con el fin de que fuesen los casos mediáticos los que ayudasen en el proceso de empatizar con los miembros del sector público más escéptico con el trabajo de la CVR. No obstante, la mera idea de la existencia de una «víctima inocente» o de un «perpetrador culpable» puros son solamente eso: tipos ideales preconcebidos que no existieron en medio de una realidad mucho más compleja, teñida por lo que se denominan las «impurezas de la guerra» (Agüero, 2015, p. 101). Si bien nunca se negó el hecho de que Sendero Luminoso tuvo una fuerte acogida inicial en las comunidades campesinas rurales para luego ser rechazado al aumentar el grado de violencia y extremismo, se evitó presentar a las víctimas como «agentes» politizados que participaron activamente antes y durante el conflicto. En su lugar, la CVR optó por explicar el surgimiento de Sendero Luminoso a partir de causas estructurales —la pobreza, la marginación, el racismo, etcétera—, de modo que el Estado y la población reconocieran una deuda para con las poblaciones afectadas, las cuales serían reparadas mediante el cumplimiento de

las recomendaciones sugeridas en el *Informe Final*. Así, la CVR construyó a unas «víctimas inocentes» que sufrieron los embates tanto de los terroristas como de los agentes estatales; es decir, se encontraron atrapados entre dos fuegos (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003).

La realidad de los hechos, sin embargo, era mucho más compleja. Las comunidades campesinas no fueron simplemente sujetos pasivos «engañados» por Sendero Luminoso, sino que, en algunos casos, aprovecharon esta situación en su propio beneficio. Al exacerbarse la violencia, algunas comunidades mantuvieron una posición pro Sendero Luminoso, mientras que en otras se optó por cambiar de bando —*tikrakuy*, ‘voltear la tierra’—; incluso, al interior de cada comunidad, fuese una u otra la posición adoptada, había la posibilidad de que algunos individuos optasen por la contraria (Aroni Sulca, 2023). En el caso de los individuos y comunidades que decidieron rechazar a Sendero Luminoso —ya sea por miedo, hastío, represalia, etcétera—, ello implicaba también rechazar a cualquier simpatizante o colaborador dentro de su misma comunidad o de alguna otra allegada, de modo que se gestaba desconfianza dentro de las mismas comunidades y regiones contiguas, lo que desencadenaba un conflicto «entre prójimos» (Theidon, 2004). Las riñas personales o disputas legales podían incluso llegar a ser causal de una acusación de ser senderista con tal de aprovecharse de los réditos de la falsa de-

lación; el estigma de un familiar acusado de «terrorista» manchaba a toda la familia (Heilman, 2018).

Este estigma de las «víctimas» —sean tanto muertos y desaparecidos como sobrevivientes— es otro elemento no profundizado en el *Informe Final*. Por ejemplo, las fuerzas armadas peruanas utilizaban el peyorativo «terruco», usualmente acompañado de la continuación «... de mierda», con el fin de estigmatizar a todo campesino sospechoso de ser terrorista, pero también a cualquier activista social o persona de izquierda para incluirlo dentro del mismo grupo; ello tenía como fin deshumanizarlos y desaparecerlos «justificadamente» en nombre de la paz social (Aguirre, 2011). Este estigma constituyó una dificultad para obtener testimonios de los «hijos de la guerra», de esas otras voces que vivieron el conflicto, pero que no pudieron ser oídas de primera mano durante el brevísimo tiempo que tuvo la CVR para realizar la labor encomendada (Degregori, 2015). Respecto a ello, dos casos resaltantes son los de José Carlos Agüero y Lurgio Gavilán, quienes reflexionan, cada uno desde su propia historia de vida, acerca de la noción de «víctima». En el caso de Agüero (2015), el ser hijo de padres senderistas asesinados extrajudicialmente le marcó un estigma que lo ha acompañado y le ha permitido, entre otros aspectos, reflexionar acerca de la simplificación y el uso político de dicha categoría. Por otro lado, el testimonio de Gavilán (2012), quien siendo niño luchó por Sen-

dero Luminoso para luego combatir junto a las fuerzas armadas, revela la capacidad de agencia de los sujetos envueltos en medio del conflicto que, por diversos motivos, decidieron luchar en uno u otro bando. Estos últimos casos resaltan un aspecto adicional: la «víctima» no es solo la etiqueta que se le atribuye desde fuera a un sujeto inocente, sino que, como señalan María Eugenia Ulfe y Ximena Málaga Sabogal (2021, pp. 36-39), la condición de «víctima» es temporal y se genera, más bien, en el reconocimiento de uno mismo como tal; es decir, a partir de identificarse como víctima y sentirse como tal, el sujeto político adquiere un rol activo.

Los casos presentados coinciden en un mismo punto: la narrativa que Denegri y Hibbett han denominado el «buen recordar», que presentó varias limitaciones al momento de comprender el proceso y simplificó la narrativa a una basada en un victimocentrismo en el que, paradójicamente, la «víctima» no era el sujeto central, sino el público que escuchaba su testimonio y que debía lograr empatizar con ella (2016, p. 28). Debido a ello, las autoras proponen una memoria del «recordar sucio», que, a diferencia del anterior, enfatiza la complejidad de las narrativas de los testimonios, así como las zonas grises mencionadas anteriormente; asimismo, al presentar a los sujetos testimoniales en el presente, se escucha una voz que no solo remite a los acontecimientos del pasado, sino también a los retos y demandas actuales, así como a las

dificultades que afrontan hoy en día en medio de su proceso —muchas veces problemático— de reconciliación (Denegri y Hibbett, 2016, pp. 32-35; Theidon, 2004). Este marco previo de discusión acerca del debate con respecto a la figura de la «víctima» también ha tenido su correlato en el cine documental, lo que permite entender cómo han variado las narrativas en torno al periodo del CAI en los últimos 20 años, contexto en el que se inscribe la obra de Wiström.

### **Las nuevas narrativas en los documentales sobre el conflicto armado interno en el Perú**

La producción de material audiovisual acerca del CAI en el Perú, en tanto narrativa que buscaba comprender —desde su propio lenguaje— el conflicto, se hizo presente desde los primeros años, aun a pesar de las dificultades logísticas para poder elaborar representaciones cinematográficas que lo capturasen en su complejidad. Con respecto a las representaciones ficcionales, los trabajos de Alexandra Hibbett (2020/2021) y Karen Bernedo Morales (2020/2021) resultan importantes para contextualizar el campo cinematográfico de ficción. Por un lado, en el texto de Hibbett (2020/2021) se destaca la importancia del *Informe Final* de la CVR y la «memoria deber» como trasfondo de muchas de las películas que abordan el periodo de la violencia política, así como los principales «atascos políticos» que limitan la posibilidad de abordar la representa-

ción de los problemas sociales en el Perú posconflicto. Por otro lado, el texto de Bernedo Morales (2020/2021) analiza la representación de los «alzados en armas» para complejizar estas representaciones audiovisuales que suelen enfocarse en la figura de la «víctima».

En el caso del género documental, Pablo Malek lo entiende como «un trabajo audiovisual de no ficción de tipo informativo, artístico, didáctico o experimental documentado en la realidad» que «siempre propone una representación, una interpretación o un análisis del aspecto histórico o social de las actividades humanas en el cual se enfoca» (2016, pp. 29-30). Malek señala que, entre 1980 y 2000, las representaciones audiovisuales estuvieron limitadas principalmente a archivos con fines periodísticos, políticos o mediáticos, siendo muy escasos los documentales producidos en aquellos años. Sin embargo, a partir de la publicación del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003) y hasta el 2010, se desarrollaron una serie de documentales que el autor categoriza dentro de una «primera generación», cuyo fin fue «difundir y transmitir a la sociedad peruana y al mundo de forma didáctica las conclusiones de la CVR» (Malek, 2021, p. 308). La segunda generación, posterior al año 2010, estuvo marcada por una ampliación de enfoques y perspectivas, que buscaban presentar otras voces no consideradas y complejizaban el discurso de la CVR (Malek, 2021, p. 312). Considerando



esta periodización, y atendiendo a las reflexiones de Pablo Piedras, podría señalarse que este *boom* documental sería no solo un fenómeno nacional, sino, más bien, una respuesta regional

debido a su intersección con problemáticas históricas y sociales más amplias como la emergencia de las políticas públicas de la memoria tras los hechos traumáticos ocurridos durante los últimos procesos dictatoriales, las diversas crisis institucionales, políticas y económicas de la década del noventa y la consecuente configuración de nuevas identidades políticas y de género (Piedras, 2009, p. 14).

Para Malek, algunos de los documentales de este segundo momento —tales como *La cantuta en la boca del diablo*, de Amanda Gonzales, año 2011; *Aquí vamos a morir* todos, de Andrés Mego, año 2012; o *Chungui: horror sin lágrimas... una historia peruana*, de Felipe Degregori, año 2009— presentan una estética y narrativa distinta al momento de presentar a los protagonistas del film, ya no desde una voz formal o desde una visión preestablecida de los sujetos, sino dejando que ellos actúen y tengan agencia en la manera como procesan el pasado (2021, pp. 310-315). Para este autor, los documentales producidos a partir de 2013 pertenecerían a un subgrupo distinto dentro de la misma generación, pues los cineastas serían personas que no vivieron directamente el conflicto —hijos, familiares, amigos—,

incluyendo también a escritores extranjeros. Casos como los documentales *Alias Alejandro* y *Sibila*, realizados por familiares directos —hijo y sobrina, respectivamente— de personas vinculadas con los grupos subversivos son ilustrativos de este nuevo abordaje del Perú posconflicto (Bernedo Morales, 2017; Godoy, 2017; Ulfe, 2017). A nivel cinematográfico, esta generación problematizará en sus documentales la posmemoria, es decir,

la transferencia de la memoria de una generación a otra [...]. [N]o se referiría solo a las memorias de los hijos de los sobrevivientes, sino también al proceso de construcción de esa memoria híbrida en la que convergen recuerdos profundamente íntimos y personales que se distinguen de los propios por la distancia generacional de quienes vivieron de primera mano ese recuerdo (Hirsch, 1997, como se citó en Bernedo Morales, 2017, pp. 100-101).

A nivel latinoamericano, una contribución valiosa en el análisis de este tipo de representaciones cinematográficas es el libro colectivo editado por Teresa Basile y Cecilia González (2022) acerca de las posmemorias en distintos países de Latinoamérica.

Para Bernedo Morales, este concepto de posmemoria puede verse reflejado en la aparición de documentales realizados por familiares de personas vinculadas con los grupos terroristas durante el CAI, tales como *Alias Alejandro*, de Alejandro

Cárdenas-Amelio, año 2005; o *Sibila*, de Teresa Arredondo, año 2013. Estas películas son analizadas por la autora, quien señala que estas presentan elementos importantes para repensar la memoria desde otras perspectivas. Por un lado, está el hecho de que estos documentales

reconstruyen, a partir del ámbito familiar, la figura de quienes pertenecen al espectro de los vencidos [...]; abordan el conflicto armado interno peruano desde una aparente ausencia de trauma y desde una distancia físico-geográfica [...]; ambos documentales se enfrentan con realidades que es posible confrontar en mayor o menor medida con los protagonistas y refieren a una memoria cuyo relato tiene que dialogar con un presente en constante conflicto (Bernedo Morales, 2017, p. 102).

Asimismo, Bernedo Morales dialoga con las etapas anteriormente mencionadas por Malek para pensar la representación de los «alzados en armas», señalando cómo estos pasan de ser, en un primer momento, «una atmósfera»; luego, «personajes antagónicos» caricaturizados; y, en un tercer momento, se los presenta como personajes «con matices que trascienden a las categorías totalizadoras como las de *terruco*, *pueblo* y *revolución*» (2020/2021, p. 290).

En la misma línea, María Eugenia Ulfe analiza esos documentales, así como

*Tempestad en los Andes*, de Mikael Wisström (2014), desde una misma mirada que prioriza la subjetividad de los directores y de qué manera abordan las memorias y las secuelas del conflicto en las generaciones de los hijos y familiares de aquellos actores vencidos:

Sus propias subjetividades en los documentales emergerán transformadas precisamente por los viajes que emprenden para conocer pedazos de sus propias vidas personales, que finalmente también serán parte de la nuestra como sociedad. Las voces de los protagonistas de estos documentales hablan con urgencia y necesidad: necesitan comprender. No hablan de perdón ni reconciliación. Tampoco buscan juzgar. Quieren conocer para comprender. El ejercicio hermenéutico por excelencia que se asienta en un proceso de interpretación social implica a acercarse a aquello que es doloroso para ellos y también para sus familias y para nosotros, los demás miembros del Estado nación en escombros. La comprensión —como ejercicio hermenéutico— también implica ese círculo que trazan con el viaje de retorno. En estos tres trabajos visuales no hay nostalgia por el pasado. No hay acusaciones, tampoco recriminaciones. Solamente rutas distintas, itinerarios y desplazamientos, unos más largos y enrevesados que otros, y también encierros (Ulfe, 2017, p. 116).

En ambas autoras, hay una coincidencia cuando afirman que estos documentales tienen como eje el tema del viaje —real o metafórico— como forma de dialogar con ese pasado que no pasa, ya sea a través de la búsqueda de archivos, de testimonios o, en algunos casos, del diálogo o confrontación con esa persona —a la vez tan cercana y, al mismo tiempo, espectral— sobre la que gira toda la trama del documental. El objetivo no es, pues, saldar cuentas, reivindicar a los vencidos o proyectar una enseñanza, sino *comprender* o, al menos, intentar hacerlo. Al hacer este ejercicio, los directores-protagonistas que dirigen estos documentales van a ir más allá del documental en primera persona y van a generar un «Yo vicario» en el que, mediante su «puesta en cuerpo», «la primera persona del singular y la tercera se resuelven en una primera persona del plural y el pronombre personal se transforma en posesivo» (Aguilar, 2015, p. 95).

Antes de proceder al análisis del documental, es necesario explicar la singularidad que tiene *Tempestad en los Andes* a partir de la figura del director, Mikael Wiström, de origen sueco. En el caso de los cineastas extranjeros que han realizado documentales sobre el periodo del CAI, su mirada foránea y, a la vez, subjetiva termina por ser determinante en la elaboración de —o suscripción a— una narrativa particular. Cito *in extenso* lo señalado por Malek:

Difieren entre ellos estos documentales por sus propósitos, la solidez

de sus trabajos de investigación, las miradas y experiencias elegidas para ilustrar el conflicto. Si bien ocurren todavía ciertas redundancias narrativas y discursivas, la segunda generación [...] demuestra una voluntad casi íntima de volver sobre lo que afectó a sus familiares o a su país cuando ellos todavía eran jóvenes [...]. En este aspecto clave radica la importancia de tener en cuenta, a la hora de analizar el contenido de los documentales, la subjetividad (asumida o no) de los directores y de las personas entrevistadas. A veces hay una confluencia de intereses entre el propósito del director y la narración de sus entrevistados y, a veces, el tratamiento de esta demuestra un desfase entre ambas personas y posturas. La utilización de las herramientas de edición conlleva unas elecciones y una selección que subrayan los múltiples puntos de vista que se encuentran u oponen a través del documental (2021, pp. 315-317).

Esta cita es muy reveladora, pues indica varios puntos que serán la base de la narrativa y legitimación del documental dentro de un tipo de memoria específica. Por un lado, hay un diálogo previo entre director y sujetos protagónicos de los documentales —que, debe recordarse, serán siempre *Otros*— para establecer unos acuerdos comunes dentro del pacto documental en el que todos los actores performarán frente a la cámara según lo que determine, finalmente, el director.

Aquí encontramos una tensión por resolver, pues, según Carl Plantinga (2007), a pesar de que sea el documentalista quien decida cómo caracterizar a los personajes a partir de la edición del film,

sigue vigente el contrato implícito que lo compromete, por un lado, a mostrar a la audiencia imágenes y sonidos diseñados para que se sepa exactamente lo acaecido y, por el otro, a afirmar que en la cinta solo aparecen verdades del mundo real. El hecho de que la caracterización de las personas sea, hasta cierto punto, creativa y constructiva (y que no se limite meramente a copiar o reproducir) no elimina el requisito de veracidad pero consigue que sea mucho más difícil obtener una representación que lo cumpla (Plantinga, 2007, p. 55).

Estas consideraciones previas acerca de la ética del director, así como su inscripción y particularidad dentro del contexto en el que se produjeron dichos documentales y la propuesta de memoria a la que busca adscribirse, serán importantes en la siguiente sección, destinada al análisis de la construcción de la figura de «víctima» en la persona de Josefín La Torre en *Tempestad en los Andes*.

### **Josefín La Torre: la construcción de una «víctima»**

El documental *Tempestad en los Andes*, del director Mikael Wiström (2014) —naci-

do en Estocolmo en 1950—, estrenado oficialmente en el Festival de Cine de Lima, parte con una premisa singular: Josefín La Torre Ekermann —sobrina de Augusta La Torre, primera esposa de Abimael Guzmán— viaja desde su Suecia natal para descubrir la verdad acerca de los orígenes de su familia y de su tía en particular. Por otro lado, Flor Gonzales Barbarán demanda justicia ante el Poder Judicial por el caso de su hermano, Claudio Gonzales, asesinado extrajudicialmente en las matanzas de El Frontón de 1986. Estas dos narrativas se van a cruzar a partir del encuentro que gestionará Wiström entre ambas protagonistas. De este modo, si bien el documental prioriza el relato de Josefín, también tiene varios momentos de diálogo y confrontación con Flor, lo que genera un intercambio de opiniones a lo largo del film.

Para poder analizar este documental, primero deben definirse algunos conceptos útiles para los propósitos de este trabajo. En primer lugar, Bill Nichols (2001/2010) presenta seis modos documentales —expositivo, poético, observacional, participativo, performativo y reflexivo—, los cuales permiten identificar las distintas maneras en que se han desarrollado los diferentes tipos de cine documental. Dentro de estos, interesa el comentario que brinda acerca del documental performativo, indicando que este subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo al enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas (Nichols, 2001/2010, p.

202). En segundo lugar, Nichols entiende la *performance* no en los términos de Austin, sino, más bien, como una actuación que tiene como fin hacernos sentir o experimentar de manera más vívida lo que se proyecta en el film (2001/2010, p. 203). Como se revisará en las siguientes líneas, esta definición encuentra limitaciones subyacentes a su propuesta mayor.

En primer lugar, la propuesta de los modos documentales ha sido criticada por autores como Carl Plantinga, quien los entiende como una tipología teleológica e historicista en la que modos como el reflexivo serían, por ejemplo, más completos que el expositivo, considerado como más retrógrado dentro de una historia del cine documental (2009/2014, pp. 143-144). Frente a esta categorización por modos o géneros, el autor propone pensar en *funciones* documentales; a partir de ello, él propone tres tipos de voces documentales: formal, abierta y poética, «basadas en el grado de autoridad narrativa que asume la película» o su ausencia de ella (Plantinga, 2009/2014, p. 149).

Por otra parte, Stella Bruzzi da cuenta de cierta desconfianza de la propuesta de Nichols con respecto al modo performativo, por su énfasis en la dimensión subjetiva y afectiva; para la autora, esto, más que una limitación, puede ser una posibilidad a partir de una noción diferente de «verdad» documental, que reconoce la construcción y artificialidad incluso del cine de no ficción (Bruzzi, 2000/2006, p. 186).

En esa misma línea, Constanza Vergara afirma:

El documental performativo propone el reconocimiento de la construcción y artificialidad del filme. De este modo, estos trabajos se elaboran sobre la base de la interacción entre performance y realidad [...]. [C]omo propone el cineasta argentino Andrés di Tella, «el relato en primera persona está diciendo “créanme”, que no es lo mismo que decir “esto es la verdad”. Y el pacto documental tiene que ver con ese “créanme”» (2019, p. 259).

En ese sentido, la audiencia debe estar consciente de la artificialidad del documental y, tal como señala Bruzzi, se debería reconocer que la *performance* —la puesta en escena del documental específicamente para las cámaras— será siempre el núcleo del cine de no ficción, alineándose, más bien, con la propuesta de enunciados performativos de J. L. Austin aplicados al documental (2001/2006, p. 187).

Esto se vincula directamente con el caso de *Tempestad en los Andes*. Como se señaló anteriormente, el pacto documental entre el director —Wiström— y las protagonistas —Josefin y Flor— es esencial para comprender cómo se produce el documental: desde la dirección de las tomas, las escenas y los diálogos por grabarse hasta el proceso de caracterización de los sujetos protagónicos en el proceso de posproducción del film. Ya Pablo Ma-

lek había sugerido hace unos años esta operación de intervención del director: «Él [Wiström] eligió y determinó parte del recorrido de Josefin [...]. El documentalista da aquí la ilusión de solo asistir y seguir este recorrido cuando en realidad lo impulsa él y por eso aparece en distintas escenas» (Malek, 2016, p. 146). Por otra parte, Oswaldo Bolo-Varela ha analizado algunas escenas iniciales del documental, en el que se utilizan recursos visuales y sonoros para sugerir determinadas ideas en esta línea (2017, p. 115, imagen 18 y p. 123, imagen 22).

En segundo lugar, *Tempestad en los Andes* ha sido analizado desde diversas aristas: por un lado, las problemáticas acerca de la noción de «víctima» y las narrativas acerca de la violencia política (Bolo-Varela, 2017, 2022); y, por otro lado, los cambios de perspectiva que se han dado en los documentales de las últimas décadas acerca de este tema, específicamente con respecto a la cuestión de la cámara y el uso de imágenes que construyen la *performance* de la protagonista (De Vivanco, 2018; Vergara, 2019). En concreto, el análisis de ciertos planos, y el uso de sombras, proyecciones y superposiciones de distintos elementos dentro de una misma imagen supone que existe un pacto documental previo entre Wiström y Josefin —y el resto de los participantes del film— con el fin de presentar de una determinada manera ese viaje al pasado que no pasa. Si bien para De Vivanco (2018, pp. 149-150) este documental permitió actos de

justicia y reparación —en especial con respecto a la familia Gonzales—, Bolo-Varela (2022, pp. 134-135) señala que este producto audiovisual tiene resultados paradójicos, pues se mantiene dentro de los límites de la narrativa del «buen recordar» aun cuando se haya hecho presente toda la complejidad alrededor de los sujetos *políticos* ausentes.

A partir de esto, este artículo propone dar un paso más: a través del análisis de determinadas escenas y planos en los que la cámara juega un rol protagónico al acercarse en primer plano al rostro de Josefin, se buscará demostrar cómo el director, a través de la cámara, la construye como «víctima» de la violencia política, buscando asociarla dentro de la narrativa del «buen recordar». Sin embargo, a diferencia de lo señalado en el primer apartado acerca de ser y sentirse víctima (Ulfe y Málaga Sabogal, 2021), Josefin resulta, a diferencia de Flor Gonzales, un sujeto que no reclama su propia agencia y cuya identificación como «víctima» es, más bien, una construcción artificial realizada por el director en función de su objetivo político: adscribir este documental a la memoria del «buen recordar». Ello será logrado principalmente a través de la disposición de los recursos audiovisuales anteriormente mencionados. La actitud pasiva de la protagonista contrasta con la capacidad de agencia de Flor Gonzales al cuestionar, en ciertos momentos del film, el lugar en el que el director buscaba ubicarla dentro de la narrativa construi-

da; ello explica por qué esta trama queda relegada a un segundo orden. En ese sentido, existe una tensión dentro del pacto documental, que se irá revelando a lo largo de la cinta en función del propósito que cada uno de los protagonistas busca lograr mediante su participación en el film. Si bien puede ser interesante un posterior análisis comparativo de la manera en que la cámara captura los rostros y gestos de ambas protagonistas, para los límites de este trabajo se ha optado por enfocarnos en Josefin, en tanto que existe, tal como señala Bolo-Varela (2017), una identificación entre el director y ella en comparación con el vínculo entre Wiström y Flor, mediado por el conocimiento del primero del padre de esta última.

La primera escena por analizar es el encuentro inicial entre Josefin y Flor, oportunidad para conocer el trasfondo de cada una de las protagonistas, específicamente desde que se sientan y surge la primera declaración de intenciones por parte de Gonzales:

Mikael nos habló de ti, de tu origen, y yo hasta cierto punto fui renuente en todo esto. [...] ¿Por qué? Porque, de alguna u otra manera, no tú, pero sí tu familia paterna tiene una responsabilidad política en toda esta situación [...]. Abimael es responsable directo de todo lo que sucedió, y obviamente todo su entorno, en este caso, la señora [Augusta] (Wiström, 2014, 15:55-16:52).

La cámara enfoca durante la mayor parte del tiempo a Josefin, quien, recién llegada al Perú, tiene que procesar esta visión de los hechos por parte de la familia de una «víctima» del CAI. Es visible su incomodidad; aparta la mirada luego de que Flor termina su diálogo, se rasca la cabeza, balbucea, solloza y trata de mantenerse con el discurso inicial con el que vino al Perú: «No estoy en Perú para defender al [sic] Sendero; solo estoy aquí para entender por qué. Yo llegué a Perú con ojos frescos: no sé mucho de la realidad que ustedes tenían. Yo estoy aquí para entender» (Wiström, 2014, 17:10-17:40). En una segunda reunión, luego de que Josefin expresara su prácticamente nulo conocimiento sobre el Perú y sus orígenes familiares, producto del silencio en Suecia, Flor continúa: «Estamos escarbando en la herida más profunda del Perú, en lo que se quiere tapar, tapar, tapar, en una herida. Tapar una herida cuando realmente eso no está sanado»; a esta recriminación, la abuela de Flor, al lado de Josefin, busca darle consuelo abrazándola con un brazo y diciéndole «lo siento mucho», mientras la cámara se mantiene en un plano medio-corto (Figura 1) (Wiström, 2014, 28:23-28:46). Estas primeras dos escenas, de completa incomodidad para Josefin, son tan solo el preludio de una serie de testimonios y reclamos por parte de víctimas que se identifican como tales; Josefin, en ese sentido, será capturada en distintos momentos por la cámara que graba todas las tomas del documental con el fin de construirla a ella como «víctima» en

**Figura 1**

*La abuela de Flor Gonzales abrazando a Josefin*



Nota. De *Tempestad en los Andes* [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 28:40 (<https://vimeo.com/341414862>).



tanto familiar directo de Augusta La Torre que busca comprender lo ocurrido en ese país del cual es originaria su familia. De esta manera, si bien el motivo del viaje de Josefin tiene por objeto descubrir la verdad sobre su tía, Augusta funciona como el medio por el cual Wiström busca construir a la sobrina como «víctima».

La siguiente escena permite ilustrar mejor el punto anterior. Durante una visita a Ayacucho, Josefin, Flor, Samuel —el padre de Flor y contacto de antaño del director— y Mikael están frente a los restos de una casa quemada en 1984. Una mujer —en aquella época, de 16 años— brinda el testimonio acerca de cómo, fortuitamente, pudo apartarse de allí antes que los senderistas la redujesen a cenizas, con el cuerpo de su madre degollada y enterrada en una cueva cercana (Wiström, 2014, 1:03:47-1:05:47). Hay dos cámaras —pautadas previamente para el desarrollo de la escena— que están presentes en todo momento enfatizando los rostros de la testigo, del traductor y de Josefin: en el film, se presentan distintos ángulos, por lo que se manejan dos hipótesis: (1) pudo haber habido dos cámaras en simultáneo o (2) el testimonio como acto performativo fue grabado dos veces. En ambos casos, las cámaras no están en una posición fija y hacen *zoom* a los rostros en un primer plano, manteniéndose físicamente cerca de los sujetos en un momento de alta emotividad como el de la aportación con el testimonio traumático sobre el asesinato y descubrimiento del cadáver de una

madre. Tanto los movimientos de cámara como las múltiples perspectivas que presentan a la testigo y a Josefin (Figuras 2 y 3) enfatizan un interés particular por capturar el dolor ajeno a partir de una grabación en primer plano de una cámara que —por los ligeros temblores y movimientos que suceden en esos segundos— está cerca de ambas personas.

Una tercera escena resalta otro momento que muestra, por un lado, la *performance* de las protagonistas y, por el otro, el objetivo del director y la narrativa que busca emprender con este documental, todo esto acompañado de la cámara, que prioriza el enfoque de primeros planos para mostrar en detalle la reacción de la «víctima» ante las recriminaciones de las que es objeto. En un primer momento, cuando Josefin se encuentra conversando con dos señoras acerca de la personalidad de su tía, no termina por comprender esta aparente doble personalidad de ella. La cámara se mueve de manera horizontal de izquierda a derecha y muestra los rostros conmovidos de las señoras al notar cómo todo el legado negativo de Augusta La Torre recae sobre su sobrina, quien desconocía totalmente la situación en el Perú (Figura 4). Ella, sollozando, confiesa:

Es tan difícil, porque yo llegué a Perú para entender a Augusta, pero también para entender este país, lo que pasó y todo. Pero, cada vez que me saco una piedra, hay una misteriosa masa y hay una cosa que yo no entiendo: toda la

**Figura 2**

*Una testimoniante recordando el asesinato de su madre a manos de miembros de Sendero Luminoso*



*Nota. De Tempestad en los Andes [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 1:05:07 (<https://vimeo.com/341414862>).*

**Figura 3**

*Primer plano enfocando la reacción de Josefín ante el testimonio de los asesinatos cometidos por miembros de Sendero Luminoso*



*Nota.* De *Tempestad en los Andes* [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 1:05:42 (<https://vimeo.com/341414862>).

gente dice que Augusta era una persona muy sencilla, muy lógica, inteligente, bonita, pero ella se alió con esta organización que ha [co]metido unos errores muy grandes. Y eso yo no entiendo, porque es como [si] ella era un personaje con dos personalidades: una persona que era muy suave y una persona muy fuerte con la política y todo (Wiström, 2014, 1:07:36-1:09:22).

En este caso, como señala Bolo-Varela (2017, pp. 138-139; 2022, p. 133), el objetivo de Josefin y Wiström —aunque principalmente de este último— consiste en despolitizar a la figura de Augusta La Torre, mostrarla como una «víctima neutral», dejando en un segundo plano su rol político. Esa actitud contrasta con el objetivo de Flor Gonzales, quien reclama —como se presentará a continuación— que se muestre explícitamente en el documental el carácter político de su hermano asesinado, pues es la única forma por medio de la cual se puede reclamar justicia para él. Así, se revelan tensiones que van más allá del inicial pacto documental y que hacen optar al director por presentar el documental principalmente desde la perspectiva de Josefin, puesto que, además de identificarse con ella (Bolo-Varela, 2017, pp. 137-138), ella resulta un sujeto pasivo sobre el cual se puede construir una «víctima» en pos de la memoria del «buen recordar» que Wiström suscribe.

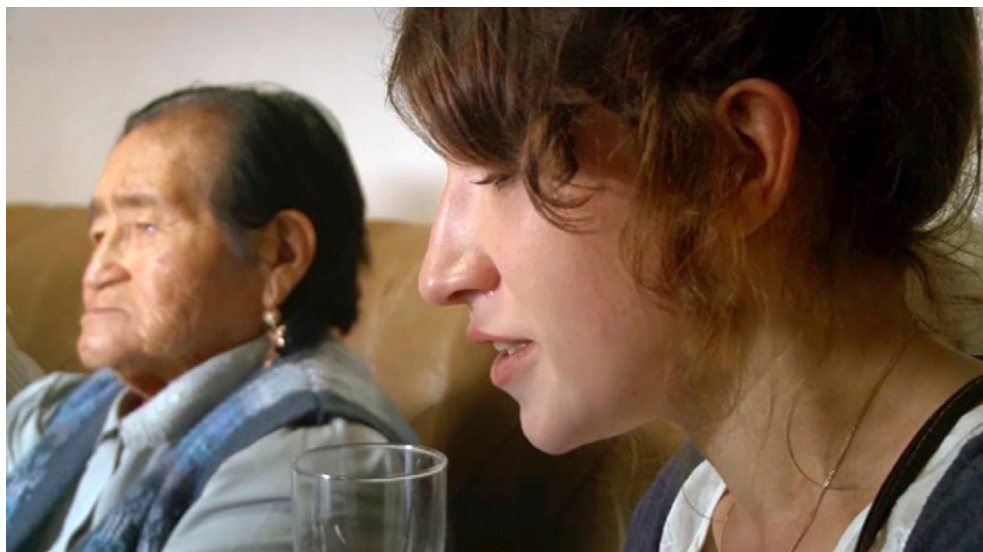
Inmediatamente, se prosigue con una escena que representa el clímax de la tensa

relación entre Josefin y Flor. Esta tensión es producto del no entendimiento de lo que cada una busca lograr y encontrar con respecto a la otra, así como con respecto al director del documental, y se graba la opinión de Flor acerca de la situación en la que se encuentra. Aparecen sus padres, a quienes la cámara también registra con un plano que detalla las expresiones de sus rostros, siempre con una mirada enfocada hacia una dirección que es directamente la cámara —ya sea el piso, en el caso del padre, o mirando hacia su hija, en el caso de la madre— mientras Flor dice con tono severo y, a la vez, sollozando por cierta impotencia:

Yo tengo miedo de que se me vincule con la familia de Josefin. Lamentablemente, nosotras estamos en posiciones distintas, muy pero muy distintas. Y, como en una conversación anterior, le dije: «La guerra no fue emprendida por mi hermano; fue emprendida prácticamente por su familia». Nosotros estamos pagando las consecuencias de eso. Hemos perdido una familia. El dolor de nosotros es distinto al dolor de otra familia. [...] Yo sé que [ella] va a entender [...], pero de todas maneras hemos tenido vidas diferentes, vidas distintas. Yo, cuando acepté todo esto, dije: «Va a ser una forma de que conozcan a Claudio [...]». Porque, muchas veces, en los genocidios, [...] esos terroristas murieron cuando muchos de ellos no lo eran; uno de ellos era mi hermano.

**Figura 4**

*Primer plano enfocando la reacción de Josefín frente a los comentarios acerca de su tía, Augusta La Torre*



*Nota.* De *Tempestad en los Andes* [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 1:09:07 (<https://vimeo.com/341414862>).

Al margen de las ideas, porque él tuvo sus ideales y estoy orgullosa de ello. Pero uno de sus grandes ideales también fue [...] sacar adelante a su familia (Wiström, 2014, 1:09:50-1:11:10).

Paralelamente a la cámara que se encuentra dentro de la habitación en donde Flor está conversando con su familia, otra cámara se encuentra afuera junto a Josefin, escuchando —con dificultad, debido a que están en otro ambiente— lo que señala Flor, y esta segunda cámara capta en simultáneo el llanto de Josefin como «víctima» (Figura 5). Bolo-Varela se pregunta:

¿Qué provoca su llanto, qué le duele de lo dicho por Flor?, ¿acaso la acusación directa que se enuncia? Sí. [...] Estas frases son el rostro de la culpa que Josefin está intentando esquivar: la acusación del por qué Augusta no merecería ser contemplada únicamente bajo este cariz compasivo a partir del cual se intenta construir [también] un perdón reconciliatorio (2017, pp. 125-126).

Ahora bien, ¿cómo analizar estas escenas en las que la cámara prioriza el rostro y los gestos de Josefin para construirla como «víctima»? Gonzalo Aguilar (2015, Capítulo 7) ha señalado el valor de los «archivos de rostros», en los que es posible ubicar los afectos, pues allí es donde se revela ese «rostro que quiere tener un nombre» (p. 145). Así, el estudio tanto de los gestos como de la palabra, en una entrevista

cara a cara —en la que la cámara en primer plano es «un dispositivo de producción de afectos» (Aguilar, 2015, p. 148)—, permite escharbar más allá de la memoria consciente, voluntaria, subjetiva, y acceder, más bien, a «los flujos de memoria que inadvertidamente lo atraviesan» (Aguilar, 2015, p. 147). En las escenas analizadas, los planos que enfocan a Josefin buscan revelar los afectos encontrados de ella con respecto no solo a Augusta La Torre, sino también a su experiencia de viaje y descubrimiento de lo acontecido en el país. La conmoción constante frente a las réplicas y comentarios que se hacen sobre su tía y, después, sobre ella visibilizan la confrontación interna que hay entre la memoria familiar —que decidió no hablar de su tía o mencionarla como una luchadora social— y la memoria de las víctimas con las que se relaciona —que, incluso, llegan a sentir temor de ser relacionados con ella y todo lo que ello implica—. A pesar de la existencia de un pacto documental previo entre los implicados, las tomas de la cámara permiten apreciar un aspecto más íntimo de las dos protagonistas, incluso en sus momentos de mayor vulnerabilidad. Esto se evidencia en el clímax (Figuras 4 y 5), cuando se muestran las reacciones vívidas de Josefin al revelarse esa situación de no entendimiento y no pertenencia. Ese «créanme» que busca el documental performativo deviene, a través del énfasis de la cámara en los rostros de Josefin, en su construcción como «víctima», que es, a fin de cuentas, útil para la generación de empatía por parte del es-

**Figura 5**

*Primer plano enfocando la reacción de Josefín ante los comentarios de Flor Gonzales acerca del curso del documental*



*Nota.* De *Tempestad en los Andes* [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 1:10:36 (<https://vimeo.com/341414862>).

pectador y que conducirá, al final del documental, a un intento de reconciliación forzada (Bolo-Varela, 2022).

Podría argumentarse que el documental y las decisiones artísticas con respecto a las tomas de la cámara en primer plano corresponderían a una *performance* pactada previamente entre el director y la protagonista. Se podría señalar que la operación de la cámara enfocando en todo momento las reacciones de Josefin es evidencia de este pacto documental, así como la priorización de su tiempo en pantalla frente al dedicado al caso de la familia Gonzales. Ello no explica, sin embargo, las conmociones experimentadas por Josefin y capturadas por las cámaras que la registran en un primer plano. Como planteaba Aguilar (2015), es a través de los archivos de rostros que se puede acceder a los afectos, los cuales son presentados en los sollozos, los balbuceos y las lágrimas analizadas en este artículo, así como en la respuesta incómoda que Josefin le da —verbal y gestualmente— a Flor en la escena final de la supuesta reconciliación. Estos instantes capturados van más allá de lo que la protagonista —que está siendo construida como «víctima»— voluntariamente va descubriendo, aun a pesar de la advertencia inicial de su padre y de dos «senderólogos» —Gustavo Gorriti y Carlos Tapia— con respecto a lo que iba a encontrar en este viaje. Ello se refleja en su sincero sollozo: su «yo llegué a Perú para entender a Augusta [...], pero, cada vez que me saco una piedra, hay una mis-

teriosa masa y hay una cosa que no entiendo» (Wiström, 2014, 1:07:44-1:08:15).

Ese no entender la situación tampoco se resuelve al final en la última reunión entre Josefin y Flor, hacia el final del documental. En ese sentido, si bien Wiström tenía la intención de inscribir su film dentro de la memoria del «buen recordar», lo grabado por la cámara no llegó a retratar dicha narrativa exitosamente, tal como lo ha analizado Bolo-Varela (2022). Aquí es importante tomar en cuenta lo señalado por Plantinga páginas atrás: si bien el director del documental puede intervenir creativamente en la caracterización de los personajes, ello «no elimina el requisito de veracidad», en tanto que el documental tiene el compromiso de mostrar «verdades del mundo real», «pero consigue que sea mucho más difícil obtener una representación que lo cumpla» (2007, p. 55). En ese sentido, la limitación del «recuerdo victimista» a la que hace alusión Bolo-Varela (2022) en su análisis del documental sería ese límite al que llegó Wiström con respecto al material disponible que recolectó a lo largo de todo el film: no es una mirada total, sino tan solo parcial del asunto, pero que busca presentar con veracidad la escena final del intento —fallido— de reconciliación.

## Conclusiones

En el presente artículo, se ha analizado el documental *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014) con el fin de analizar la



*performance* y construcción de una narrativa específica alrededor de la figura de la «víctima». A partir del análisis de determinadas escenas, se ha demostrado de qué manera el uso de ciertos recursos audiovisuales —tales como el uso del primer plano y el énfasis en los gestos del rostro— fue crucial para construir la figura de «víctima» en una de las protagonistas —Josefin—. El pacto documental previamente acordado entre el director y las protagonistas permitió a la cámara capturar el rostro de Josefin en tanto «dispositivo de producción de los afectos» (Aguilar, 2015) y acceder a ese otro plano más allá de su subjetividad y memoria previa. A diferencia de Flor Gonzales, quien es y se identifica como víctima al explicitar el rol político de su hermano asesinado extrajudicialmente, en el caso de Josefin La Torre, ella es caracterizada en el documental como una «víctima» a partir de la construcción que el director hace de ella durante el proceso de grabación y posproducción del documental. Como se ha podido apreciar en el análisis de las escenas retratadas, mientras Flor tiene un rol activo y se expresa abiertamente, los diálogos —usualmente acompañados de un silencio o de expresiones de conmoción emocional— de Josefin impiden que ella misma sea y se identifique como víctima: más aún, como señala Bolo-Varela (2017, 2022), la sobrina de Augusta La Torre no termina por comprender el rol político de su familiar fallecida y es, más bien, el ejercicio de la cámara —y el rol del director— el que busca construir a Jo-

sefin como «víctima» en tanto sujeto que permita generar empatía a la audiencia y, con ello, suscribir la película a la memoria del «buen recordar».

A lo largo del trabajo, se enfatizó que el cine documental acerca del CAI en el Perú es un campo de disputa por las memorias. Se señalaron los límites de la memoria impulsada por la CVR, denominada por Denegri y Hibbett (2016) como «buen recordar», y se presentó la propuesta alternativa de estas autoras: la memoria del «recordar sucio». Asimismo, se mencionó de qué manera estas discusiones traspasaron los estudios de memoria y se vieron enriquecidas en el diálogo constante con la producción audiovisual que, especialmente desde el año 2000 en adelante, viene proponiendo nuevas formas de abordar este periodo. Así como se presentó el contexto en el que se filmó el documental *Tempestad en los Andes*, se mencionó también la especificidad de aquellos documentales producidos por extranjeros. Es bajo estas dos claves que debe entenderse la suscripción por parte del director sueco de cierto tipo de memoria para su obra; en este caso, la del «buen recordar» frente a otras memorias alternativas.

Para el análisis de las escenas del documental, se recurrió al concepto de documental performativo, para comprender la artificialidad de la obra de no ficción y su tensión con la veracidad —el «créanme»— que demanda y requiere esta para lograr su efectividad. Para ello, se enfatizó de

qué manera el uso de la cámara resultó crucial en la construcción de la figura de Josefin como «víctima», a través de la elección de tomas específicas de la cámara en primer plano y el énfasis en su rostro y sus gestos. A partir de los conceptos brindados por Aguilar (2015), tales como el «Yo vicario», la «puesta en cuerpo» o los «archivos de rostros», se pudieron analizar los afectos que la protagonista expresaba a través de sus sollozos, balbuceos, silencios e incomodidades. Por otro lado, se ha resaltado que el énfasis en el tiempo de pantalla de Josefin en comparación con el otorgado a la trama de la familia Gonzales expresa una operación de caracterización por parte del director —Wiström—, quien, a pesar de no poder resolver exitosamente el documental con la reconciliación esperada, mantuvo una postura ética para con el producto documental final, en la que la construcción de una de las protagonistas —Josefin— en tanto «víctima» tiene un objetivo político específico: la suscripción de la memoria del «buen recordar».

Este artículo ha dialogado en varios momentos con los trabajos anteriores de Oswaldo Bolo-Varela acerca de este documental. La diferencia radica en el énfasis en torno a cómo las tomas de la cámara permitieron construir a la protagonista como «víctima», así como en la lectura de los archivos de rostros y los gestos. A partir de ello, se ha demostrado que la construcción de Josefin como «víctima» es una operación consciente por parte del

director durante el proceso de grabación y posproducción del documental, realizada sobre un sujeto que, por sí mismo, no es ni se siente como tal, sino a quien se lo debe construir mediante toda la operación anteriormente mencionada, que es producto del pacto documental inicial. El resultado de ello es la figura de una «víctima» con la que la audiencia pueda empatizar y, de este modo, suscribir la memoria del «buen recordar» que sostiene Wiström. En ese sentido, este trabajo aporta a la argumentación central planteada por Bolo-Varela (2017, 2022) a partir de un aspecto no tratado en profundidad por él, lo que, gracias a las propuestas de Gonzalo Aguilar, permite abrir otras posibilidades de investigación acerca del rol de la cámara en la construcción de estos sujetos *políticos* que performan —a través de sus rostros y sus gestos— en la obra. Ello permite comprender mejor las dinámicas y tensiones que, alrededor del pacto documental, se generan a lo largo de la grabación del film entre todos los implicados.

## REFERENCIAS

- Agüero, J. C. (2015). *Los Rendidos. Sobre el don de perdonar*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- Aguirre, C. (2011). Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana. *Histórica*, 35(1), 103-139. <https://doi.org/10.18800/historica.201101.003>
- Aroni Sulca, R. (2023). Pacto de alianzas entre pueblos: coaliciones campesinas contra Sendero Luminoso, 1983-1986. En P. del Pino y R. Aroni Sulca (Eds.), *Una revolución precaria. Sendero Luminoso y la guerra en el Perú, 1980-1992* (pp. 179-220). Instituto de Estudios Peruanos.
- Basile, T. y González, C. (Eds.). (2022). *Las posmemorias: perspectivas latinoamericanas y europeas*. Universidad Nacional de La Plata; Presses Universitaires de Bordeaux. <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2104-8>
- Bernedo Morales, K. P. (2017). Postmemoria y disidencia: dos experiencias del cine documental realizadas por parientes de militantes de Sendero Luminoso y el MRTA. En L. Kogan, G. Pérez Recalde y J. Villa Palomino (Eds.), *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 99-114). Universidad del Pacífico.
- Bernedo Morales, K. P. (2021). ¿Tienen alma los verdugos? *La última tarde y La hora final*: representaciones del personaje «alzado en armas» en el cine peruano de ficción. En C. Vich y S. Barrow (Eds.), *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre* (pp. 285-303). Universidad de Lima, Fondo Editorial. (Trabajo original publicado en 2020)
- Bolo-Varela, O. (2017). *Mirar al familiar abyecto: recuerdo, intimidación y reconocimiento en tres documentales de la descendencia subversiva* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/dco88611-co7d-45fo-bo9b-da-315foad1c7>
- Bolo-Varela, O. (2022). Limitaciones y posibilidades del recuerdo victimista en el Perú posconflicto: una lectura del documental *Tempestad en los Andes* (2014) de Mikael Wiström. *Latin American Research Review*, 57(1), 117-137. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.7>
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary* (2.ª ed.). Routledge. (Trabajo original publicado en 2000)
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final*. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- De Vivanco, L. (2018). Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú. *Revista Chilena de Literatura*, (97), 127-152. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/49092>
- Degregori, C. I. (2015). Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú. En C. I. Degregori, T. Portugal Teiller, G. Salazar Borja y R. Aroni Sulca, *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú* (pp. 25-68). Instituto de Estudios Peruanos.

- Denegri, F. y Hibbett, A. (2016). El recordar sucio: estudio introductorio. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.), *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 21-63). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gavilán, L. (2012). *Memorias de un soldado desconocido*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Godoy, M. (2017). *Alias Alejandro y Sibila*, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú. *Conexión*, (7), 32-47. <https://doi.org/10.18800/conexion.201701.002>
- Heilman, J. P. (2018). *Rebeliones inconclusas. Ayacucho antes de Sendero Luminoso*. La Siniestra Ensayos.
- Hibbett, A. (2019). La problemática centralidad de la víctima en la memoria cultural peruana. En L. de Vivanco y M. T. Johansson (Eds.), *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (pp. 149-165). Iberoamericana/Vervuert.
- Hibbett, A. (2021). Los atascos políticos del cine peruano de la memoria. En C. Vich y S. Barrow (Eds.), *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre* (pp. 245-265). Universidad de Lima, Fondo Editorial. (Trabajo original publicado en 2020)
- Malek, P. (2016). *Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el Conflicto Armado Interno en el Perú*. Grupo Editorial Gato Viejo.
- Malek, P. (2021). No-ficción y conflicto armado interno: producción documental sobre los años de violencia política en el Perú. En R. Bedoya Forno, D. Delacroix, V. Robin Azevedo y T. Romero Barrios (Coords.), *La violencia que no cesa. Huella y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo* (pp. 305-327). Punto Cardinal.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*. Indiana University Press. (Trabajo original publicado en 2001)
- Piedras, P. (2009). *El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo* [Ponencia]. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-089/87.pdf>
- Plantinga, C. R. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, (57), 46-67.
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción* (Trad. H. J. Munoz). Universidad Nacional Autónoma de México. (Trabajo original publicado en 2009)
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Ulfe, M. E. (2017). Dicen que el cóndor da vueltas, buscando... Tres relatos visuales sobre el conflicto armado interno peruano. En L. Kogan, G. Pérez Recalde y J. Villa Palomino (Eds.), *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 115-127). Universidad del Pacífico.

- Ulfe, M. E. y Málaga Sabogal, X. (2021). *Reparando mundos. Víctimas y Estado en los Andes peruanos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vergara, C. (2019). Fotografía y memoria en el documental performativo: el caso de *Tempestad en los Andes*. En L. de Vivanco y M. T. Johansson (Eds.), *Pasados contemporáneos. Acerca-mientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (pp. 257-272). Iberoamericana/Vervuert.
- Wiström, M. (Director). (2014). *Tempestad en los Andes* [Película]. Mänharen Film. <https://vimeo.com/341414862>

**Autor correspondiente:** Luis Mauricio Leyva Morillas  
(Leyva.luis@pucp.edu.pe)

**Roles de autor: Leyva Morillas, L. M.:** conceptualización; metodología; investigación; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; administración del proyecto

**Cómo citar este artículo:** Leyva Morillas, L. M. (2025). *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): acerca de la construcción de la figura de la «víctima» en un documental sobre el Perú posconflicto. *Conexión*, (23), 167-196. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.006>

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.