

La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas

JORGE LUIS VALDEZ MORGAN

Pontificia Universidad Católica del Perú

Este artículo analiza, desde la perspectiva de la historia social, tres filmes que pueden considerarse paradigmáticos de la historia del cine peruano, Yo perdí mi corazón en Lima (1933), Kukuli (1961) y Muerte al amanecer (1977), a partir de los postulados teóricos de investigadores como Marc Ferro y de la Cinematic Contextual History. En la actualidad, las películas constituyen una fuente importante para el estudio de la historia contemporánea, aunque han sido poco usadas por los investigadores interesados en la historia de nuestro país. Este texto intenta llenar ese vacío.

This article analyzes, from the perspective of social history, three films which may be considered paradigmatic of Peruvian film-making: Yo perdí mi corazón en Lima (I lost my heart in Lima, 1933), Kukuli (1961), and Muerte al amanecer (Death at Dawn, 1977). The analysis is based on the theoretical postulates of Marc Ferro and the Cinematic Contextual History. Currently, movies constitute an important source for studying contemporary history, although they have been used very little by researchers who are interested in the history of Peru. This article aims to fill in that vacuum.

INTRODUCCIÓN

El cine peruano puede deparar más de una sorpresa a los historiadores. Si bien gran parte del acervo fílmico anterior a 1961 se ha perdido irremediablemente —largometrajes, cortometrajes y documentales—, y aún a partir de esa fecha encontramos vacíos preocupantes, el azar, por una parte, y la importante labor de cinéfilos y académicos, por otra, nos permiten hoy en día gozar de películas que nos brindan importante información acerca del pasado de nuestra sociedad.

El cine llegó tempranamente al Perú. A partir de 1897, empezaron a realizarse proyecciones, y las primeras filmaciones en territorio peruano fueron llevadas a cabo por camarógrafos anónimos en las primeras décadas del siglo XX. En 1913, se estrenó el primer filme argumental hecho en el Perú, lo que inauguró una tradición que, con sus altos y bajos, nunca dejó de dar frutos a lo largo de todo un siglo. Gracias a esos intentos por realizar filmes —incluso cuando las condiciones económicas o tecnológicas no eran las adecuadas—, es que hoy podemos deleitarnos con imágenes únicas de nuestra sociedad y de diversos lugares y épocas del Perú.

A lo largo de este artículo, analizaremos tres de esos filmes con la finalidad de determinar qué información nos pueden dar de la sociedad que los produjo y los observó, del momento histórico que retrataron o al cual pertenecieron, y qué mostraron y ocultaron. La elección de los filmes tuvo como criterio la disponibilidad, la antigüedad y la importancia dentro del contexto en el cual fueron estrenados. También nos pareció importante que los filmes fueran diferentes entre sí en el tratamiento del tema, de la época y en el origen de los directores.

Siguiendo estos lineamientos, hemos elegido tres filmes paradigmáticos. *Yo perdí mi corazón en Lima*, dirigida por el chileno Alberto Santana y estrenada en Lima en 1933, es la película peruana más antigua que se puede ver en nuestro país, gracias a un trabajo de recuperación realizado en la década de 1990. Además, es la única película del periodo silente que se ha conservado. El filme fue reali-

zado durante el conflicto armado entre el Perú y Colombia en 1933, y gira alrededor de este tema, reproduciendo una serie de discursos e imaginarios imposibles de captar por ningún otro medio.

El segundo filme, *Kukuli*, dirigido por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva, y estrenado en Lima en 1961, es el primero realizado íntegramente en el ande peruano, en idioma quechua y con una temática regional. Sus directores pertenecieron al Cine Club Cuzco, un interesante proyecto de difusión y discusión de filmes diferentes de los que llegaban por los circuitos comerciales. De esta manera, en el Cuzco, desde 1955, se pudo apreciar lo mejor del cine arte europeo y también cine político que estaba censurado en Lima. Las influencias de estos directores fueron muy diversas, desde las expresiones visuales del cine nórdico o soviético, hasta la temática cercana al indigenismo cultural de las primeras décadas del siglo XX. Junto a los cortometrajes de Martín Chambi, se les incluyó en la llamada Escuela del Cuzco.

El último filme analizado es el primero de uno de los directores más influyentes en el cine peruano contemporáneo. *Muerte al amanecer*, dirigida por Francisco Lombardi, fue estrenada en Lima en 1977. Este largometraje también inauguró en el Perú un tratamiento del tema muy cercano a lo que en otros países se llamó el Nuevo Cine Latinoamericano en las décadas de 1950 y 1960. El filme recrea el fusilamiento de Jorge Villanueva, el conocido *Monstruo de Armendáriz*, en 1957, pero vemos que este hecho deja paso a un análisis crítico de la sociedad peruana urbana representada en la jerarquía gubernamental de la época. Fue estrenado en un momento de transición política dentro de un gobierno militar que transformó las estructuras de la sociedad peruana y modificó sus discursos.

Evidentemente, este artículo, por su extensión, ha dejado de lado diversos temas que también se pueden investigar por medio del cine, como el papel de la mujer en la sociedad peruana, la reforma agraria, la crisis de identidad de la década de los noventa, la ciudad de Lima

como espacio de confinamiento, la violencia política,¹ la violencia urbana, el nuevo cine andino, etc. Cada uno de estos temas merece un artículo aparte, o la integridad de ellos, un libro. En este artículo, hemos preferido seleccionar filmes independientes que representen mejor que otros el momento que se vivía en un espacio determinado, pero también hemos tomado en cuenta que la temática que tocan (nacionalismo, indigenismo, exclusión) trascienda su espacio y su tiempo.

Si bien es recomendable que los lectores de este artículo vean los filmes analizados, considerando que las tres películas están disponibles en el Centro de Documentación de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima, no es un requisito insalvable. Basta con revisar los argumentos de los mismos en libros como el valioso diccionario de Ricardo Bedoya.² Eso sí, la comprensión cabal de este análisis solo puede ser lograda si el lector ha observado dichos filmes, que son parte de nuestra memoria colectiva y que pueden ser disfrutados —más que simplemente vistos— gracias a la magia del cine.

*YO PERDÍ MI CORAZÓN EN LIMA (1933)*³

El director, la producción y el contexto social

Yo perdí mi corazón en Lima fue producido, dirigido y escrito por Alberto Santana, director chileno que radicó una temporada en el Perú y que intentó desarrollar una industria cinematográfica nacional mediante su productora Patria Film. Santana es el director más fecundo de la etapa muda del cine peruano, con seis filmes, no todos exitosos ni argumentalmente valiosos. Su producción se basó en el entretenimiento de un público limitado —el que iba a ver cine en

¹ Sobre este tema, revisar la tesis de licenciatura del autor: Valdez Morgan, Jorge Luis. «Imaginario y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política». Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.

² Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima, 1997.

³ El director y guionista de la película fue Alberto Santana, quien se valió para su realización de su productora Patria Film. Fue estrenada en Lima el 13 de junio de 1933.

1933— y en un discurso que este asimilara sin cuestionamientos. Este tipo de cine le valió el favor del público en *Como Chaplin* (1929), *Mientras Lima duerme* (1930) y *Alma peruana* (1930), todas dirigidas y escritas por él. Sus filmes posteriores, *Las chicas del Jirón de la Unión* (1930), *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933) y *Resaca* (1934) —primer filme argumental peruano del periodo sonoro—, no tuvieron el éxito esperado, lo cual provocó la crisis económica de su productora y problemas legales con sus acreedores. Entre 1930 y 1933, Santana probó suerte en Ecuador, y, para 1934, luego de una corta detención en Lima, enrumbó hacia Colombia, donde realizó las primeras películas sonoras de dicho país. Finalmente, regresó a Chile, donde continuó su labor cinematográfica y publicó libros sobre cine chileno.

El paso de Santana por el Perú no fue casual. El realizador forma parte importante de la historia del cine de la mayoría de países latinoamericanos con una industria cinematográfica débil para la época —Chile, Perú, Ecuador y Colombia—, y se le debe reconocer su ímpetu y fecundidad, sobre todo en una época caracterizada por la crisis económica posterior a la caída de la bolsa de Nueva York en 1929. Su labor también estuvo marcada por la informalidad y los problemas económicos y legales.

Yo perdí mi corazón en Lima fue filmada entre marzo y mayo de 1933, es decir, luego de los principales encuentros bélicos entre el Perú y Colombia, y luego también de la importante manifestación patriótica de Lima del 20 de febrero de ese año. En plena filmación, ocurrió el asesinato de Sánchez Cerro, y, para fines de la misma, se firmaba el acuerdo de paz que puso fin a las agresiones. El filme fue estrenado el 13 de junio de 1933, en momentos en que si bien el enfrentamiento ya era cosa del pasado, aún era un recuerdo fresco y sensible en la sociedad peruana. Santana, al enterarse del inicio del conflicto, interrumpió la etapa *ecuatoriana* de su carrera y viajó al Perú para realizar *Yo perdí mi corazón en Lima*, filme con el cual esperaba recuperarse del fracaso comercial que había significado *Las chicas del Jirón de la Unión* y que había puesto en aprietos a su productora.

¿A qué público se debía dirigir Santana y cualquier realizador que buscara tener éxito en Lima en 1933? Durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), la exhibición cinematográfica, gracias al ingreso de filmes norteamericanos y a la presencia de grandes distribuidoras, se consolidó y, en parte, se masificó —dentro de los límites socioculturales de una sociedad estratificada—. Tanto las salas de estrenos como las de barrios, aparecidas en la década de 1920, fueron el reflejo de nuevas conductas de la sociedad peruana de entonces. Para inicios del siglo XX, el cine era símbolo de refinamiento y lujo, pues transmitía visualmente la moda y las actitudes de los centros culturales occidentales, sobre todo europeos. Las primeras proyecciones en el Perú desde 1897 estuvieron reservadas a la elite de la época, pero siendo esta un mercado muy limitado, era de esperarse que el cine como medio de masas se abriera paso a grupos más extensos. Este proceso tuvo dos factores fundamentales: el ingreso de la industria cinematográfica norteamericana, que para la época fue la principal *democratizadora* del cine, pues priorizó el entretenimiento y la gran producción, la que necesitaba de un amplio mercado en todos los países donde se proyectara; y, por otra parte, hubo un proceso interno en la sociedad limeña, en una ciudad que crecía rápidamente y vio surgir a nuevos grupos sociales urbanos que luchaban por mejores condiciones de vida.⁴

El cine como ritual también se vio afectado por este fenómeno. Las salas empezaron a albergar a una diversidad de grupos sociales cuyo único catalizador era el poder pagar la entrada al espectáculo, que si bien según el cine, el día y la función podía variar, de todas maneras era un espectáculo más barato que las corridas de toros, el teatro, la ópera o el circo.⁵ Además, el cine no era un espectáculo de temporada, sino una actividad de entretenimiento constante. Dentro de las salas, como en casi todos los espectáculos de la época, se reproducía la estra-

⁴ Núñez Gorriti, Violeta. «Mujer, cine y sociedad en Lima: 1897-1930. No recomendable para señoritas». En Zegarra, Margarita (ed.). *Mujeres y género en la historia del Perú*. Lima: CENDOC-Mujer, 1999, p. 367.

⁵ *Ib.*, p. 367.

tificación social, determinada por la ubicación de los espectadores, que reflejaba a la vez su poder adquisitivo. Tanto hombres como mujeres de diversos estratos sociales disfrutaron por esos años del espectáculo cinematográfico, y hacia ellos estaba dirigido el cine producido en el Perú. Entre ellos, había no pocos cinéfilos —en su gran parte intelectuales y universitarios— que ya habían tenido la oportunidad de ver no solo lo mejor del cine norteamericano de la época, sino también cine francés, italiano y danés. No se trataba de un público ignorante en cuanto al tratamiento del tema y la calidad cinematográfica, como está bien demostrado en la crítica existente desde la década de 1920 en el Perú en diversos periódicos y revistas.⁶

El trasfondo histórico: el conflicto peruano-colombiano (septiembre de 1932 – mayo de 1934)

La escasa historiografía sobre el tema ha provocado que el conflicto entre ambos países pase prácticamente desapercibido en comparación con otros conflictos en los que intervino el Perú, como la Guerra del Pacífico o los diversos enfrentamientos con el Ecuador, sobre todo los de 1941 y 1981. Es claro que el conflicto con Colombia fue de una magnitud muy limitada —se habla de solo 25 muertos por el lado peruano en cuatro meses de conflicto armado esporádico—; no hubo grandes ocupaciones de territorio, sino de bases y puestos militares o de frontera, debido a las características geográficas de la selva amazónica; la movilización de tropas fue pequeña; y, por último, el Perú fue el provocador directo. Si a esto le sumamos que el país no vio satisfechas sus peticiones que justificaban su presencia en un territorio que había sido recientemente cedido a Colombia y que militarmente perdió las principales batallas, se entiende que dicho conflicto no haya sido tratado con rigurosidad.⁷ Sin embargo, hay

⁶ Comentarios sobre los primeros filmes peruanos se pueden encontrar en periódicos como *La Prensa*, *La Crónica*, *El Comercio* y *El Tiempo*; y en revistas como *Varietades*, *Cinegrama*, *Amauta* y *Mundial*.

⁷ En cambio, la historiografía colombiana ha tratado el tema de manera extensa. Los

diversos puntos interesantes que rodean el conflicto que vale la pena analizar, como la real intención del gobierno de Luis Sánchez Cerro de promover o no los hechos; la utilización del contexto bélico para alimentar y exacerbar un sentimiento patriótico gracias a las masivas exhibiciones de tropas en Lima y a informaciones manipuladas sobre lo que ocurría en el frente; la viabilidad militar de entrar en una guerra con Colombia en medio de un contexto de crisis económica y social, o si bien ello fue una excusa para calmar tal situación; y, por último, la abrupta resolución del conflicto luego del asesinato de Sánchez Cerro y la designación del general Benavides como nuevo presidente.

La cesión de territorios de la selva peruana a Colombia en 1922 por medio del tratado Salomón-Lozano respondió no solo a la necesidad de cerrar fronteras en una zona de difícil demarcación y en la cual los conflictos podían ocurrir frecuentemente. El tratado incluyó también una cesión de territorios colombianos al Perú (el triángulo San Miguel-Sucumbios), los cuales dificultarían las pretensiones ecuatorianas de tomar territorios peruanos con la finalidad de convertirse en un país amazónico.⁸ Si bien José Santos Chocano menciona que durante los años siguientes a la firma del tratado no hubo indicios de descontento entre la población loreta y leticiana,⁹ es claro que el tema fue bastante delicado para la población cercana y para los empresarios azucareros y caucheros que poseían haciendas en territorio convertido en colombiano.

análisis llegan hasta el contexto socioeconómico del conflicto. Una referencia útil sobre el tema es el libro de Restrepo, Juan Camilo y Luis Ignacio Betancur. *Economía y conflicto colombo-peruano*. Bogotá: Villegas Editores, 2001. Para ver el punto de vista militar colombiano del conflicto, revisar el fascículo Nro. 15 de la publicación electrónica *Pañol de la Historia*, revista de la Armada Nacional de la República de Colombia, específicamente el artículo «Una mirada retrospectiva a nuestra Marina de Guerra». <<http://www.armada.mil.co/index.php?idcategoria=264375&>>.

⁸ Basadre Grohmann, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Lima: El Comercio, 2005, vol. 16, p. 13.

⁹ Chocano, José Santos. *El escándalo de Leticia ante las conferencias de Río de Janeiro*. Santiago de Chile: Talleres gráficos de La Nación, 1933, p. 46.

La historiografía existente, sin embargo, nos habla de reacciones monolíticas nacionalistas. Pareciera ser que los intereses políticos y económicos evolucionaron en lo que quedaba del Oncenio y se exacerbaron al fin del mismo y durante el gobierno de Sánchez Cerro (1931-1933). Los empresarios más importantes de la zona, Julio Arana y Enrique Vigil, que poseían haciendas caucheras y azucareñas, respectivamente, eran conocidos por actuar como las máximas autoridades de la zona gracias a su control sobre el débil aparato estatal peruano y en desmedro de las poblaciones nativas del área. No obstante, ellos vieron cómo su poder efectivo se redujo rápidamente frente a las autoridades colombianas. Incluso Vigil, en un intento por deshacerse de su propiedad, ofreció vender su hacienda al gobierno colombiano, bajo el argumento de que se trataba de un excelente puesto de colonización y soberanía,¹⁰ pero no tuvo éxito. Por otra parte, las relaciones entre Colombia y el Perú eran normales y nada hacía presagiar un posible conflicto. Seis meses antes de la invasión y ante un pedido del gobierno de Sánchez Cerro, las autoridades colombianas accedieron no solo a la exoneración de los impuestos de tonelaje y sanidad de los barcos peruanos, sino que ofrecieron también la libre navegación por los ríos Amazonas y Putumayo.¹¹ Por último, nos parece poco probable que el gobierno de Sánchez Cerro intentara abrir un frente externo luego del conflicto interno que libró contra el APRA y la izquierda en 1932, el cual aún no estaba resuelto. La guerra civil, que tuvo su punto álgido en el levantamiento aprista de Trujillo (7 de julio de 1932), estaba fresca en la memoria del gobierno y aún continuaba la represión y la ley de emergencia nacional. En este sentido, dentro de la lógica militar, la frase del mismo Sánchez Cerro es bastante clara: «nuestro único interés es la reorganización interna del país y el aseo de la casa».¹²

¹⁰ *Ib.*, p. 46.

¹¹ Basadre, *Historia de la República*, vol. 16, p. 14.

¹² *Ib.*, p. 14.

En mayo de 1932, un grupo de loretanos pidió al consejo de ministros revisar el tratado Salomón-Lozano, pedido que no fue escuchado por el gobierno. Los preparativos para la toma de Leticia ya se estaban llevando a cabo y, para junio, incluso estaban enterados los mandos militares de la zona, los cuales tolerarían la invasión siempre y cuando fuera enteramente civil. El 1 de septiembre, un grupo de 48 loretanos pobremente armados y liderados por Vigil¹³ tomó la hacienda La Victoria y el puerto de Leticia sin disparar un tiro, ante la nula oposición del pequeño puesto militar colombiano de la zona. La presencia militar de dicho país en el área era casi inexistente, mientras que la peruana era mínima.

El gobierno de Sánchez Cerro se apresuró en dejar en claro al país vecino —presidido por Enrique Olaya Herrera— que no tenía nada que ver con la invasión e incluso lanzó la hipótesis de que se trataba de una conspiración aprocomunista para desestabilizar al gobierno.¹⁴ En realidad, es posible que el APRA haya intentado sacar partido de la invasión ante la opinión pública al mencionar que la misma había sido organizada por ellos, pero no existen indicios que confirmen la hipótesis de su participación. Entre septiembre de 1932 y enero de 1933, la postura del gobierno peruano cambió radicalmente. Luego del rechazo inicial, pasó al intento de negociar con Colombia mejores condiciones dentro del contexto del tratado, y recurrió a la mediación brasileña. Colombia hizo lo mismo mientras organizaba, en muy poco tiempo y de manera muy eficiente gracias a su rápida recuperación económica luego de la crisis internacional de 1929, un contingente militar importante con numerosa presencia alemana. El gobierno peruano pensaba que bastaría con presionar a Colombia en el terreno diplomático y militar para resolver el conflicto a su favor, pues no existía mucho conocimiento de la situación del vecino país. Fue entonces que el gobierno creyó ver en las primeras expresiones nacionalistas —sobre todo en Loreto— una excelente oportunidad

¹³ *Ib.*, p. 15.

¹⁴ *Ib.*, p. 17.

de lograr «la reorganización interna del país y el aseo de la casa» mencionado por Sánchez Cerro, por medio de la explotación de un sentimiento patriótico muy relacionado al desarrollado de manera natural en los conflictos externos.¹⁵

Para ello, más importantes que las acciones militares en la selva, lugar alejado y de difícil acceso, eran los preparativos bélicos en Lima —las revisiones de tropas— y la utilización de los medios de comunicación para difundir tanto los pormenores del conflicto como las supuestas expresiones patrióticas a lo largo del territorio nacional. Esta política le rindió mucho éxito en el corto plazo a Sánchez Cerro, pues no solo logró desviar la atención de la opinión pública del frente interno hacia el externo, sino que también provocó el apoyo a las acciones del gobierno frente a lo que los peruanos suponían como una agresión colombiana. Esto tuvo su clímax en las manifestaciones patrióticas en Lima entre el 18 y el 20 de febrero de 1933, donde, según *El Comercio*, marcharon unas 100 mil personas, en una ciudad que no excedía los 500 mil habitantes.¹⁶

A mediano plazo, el gobierno tuvo más problemas de los esperados. La mediación internacional no tuvo éxito y los Estados Unidos no vieron con buenos ojos la intromisión peruana en Colombia, pues ellos habían apoyado el tratado Salomón-Lozano como compensación a la pérdida colombiana de Panamá debido a la construcción del canal. Se formó una fuerza militar colombiana importante, la que avanzó lentamente hacia la zona ocupada, mientras que el gobierno de dicho país gozaba de una gran aceptación popular y las expresiones de nacionalismo eran contundentes.¹⁷ El conflicto se inició formalmente el 29 de enero de 1933 gracias a un enfrentamiento fortuito, pero fueron los meses de febrero —combates de Tarapacá y del río

¹⁵ Sanders, Karen. *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la nación peruana. 1885-1930*. Lima: FCE, PUCP, 1997, pp. 167-168.

¹⁶ *El Comercio*, martes 21 de febrero, edición de la mañana, p. 6.

¹⁷ Donadio, Alberto. «Colombia expulsa a los peruanos de Tarapacá». *Colombialink*. <http://www.colombialink.com/01_INDEX/index_historia/07_otros_hechos_historicos/0210_guerra_peru.html>

Cotuhé— y marzo —combate de Güepí— los que decidieron el conflicto a favor de Colombia.

Diversos indicios demuestran que las tropas peruanas estuvieron en desventaja numérica frente a las colombianas, además de encontrarse mal abastecidas y organizadas. El coronel Víctor Ramos, combatiente en el conflicto, declaró meses después que no hubo buena preparación, personal suficiente, ni armas adecuadas.¹⁸ El general Fernando Sarmiento denunció que en el combate de Tarapacá, del 15 de febrero, las tropas cercanas no fueron movilizadas debido a la desidia del gobierno.¹⁹ En el combate de Güepí, el 26 de marzo, se enfrentaron 194 peruanos contra 700 colombianos en un lapso de ocho horas, mientras que los refuerzos debieron trasladarse durante veinte días desde Iquitos. La falta de decisión y de organización del gobierno peruano llevó a esbozar la teoría de que las mejores armas y tropas se mantuvieron acantonadas en Lima para proteger al gobierno de los posibles levantamientos de la oposición política. Recién en mayo de 1933, un crucero y dos submarinos peruanos partieron hacia costas colombianas, pero nunca entraron en combate.

Sin embargo, durante los meses mencionados, la información de los medios de prensa tanto loretanos como limeños difirió en gran medida de los acontecimientos descritos. Para *El Comercio* del día 12 de abril, «el espíritu de nuestras tropas es excelente», lo cual difiere sustancialmente de las declaraciones de, por ejemplo, el coronel Ramos o de las derrotas sufridas. A lo largo del conflicto, solo se consignaron informaciones oficiales del gobierno, sin realizar una revisión crítica de los hechos, seguramente debido a lo difícil que era acceder al lugar del enfrentamiento. Es por ello que, mientras se combatía en desventaja en la zona del Putumayo, en Lima se llevaban a cabo manifestaciones patrióticas y vistosas revisiones de tropas, como la del 30 de abril en el entonces hipódromo de Santa Beatriz —hoy el Campo de Marte—, donde unos 30 mil soldados se preparaban para

¹⁸ Basadre, *Historia de la República*, vol. 16, p. 27.

¹⁹ *Ib.*, p. 29.

ir a la zona del conflicto. Ese día, y en medio de circunstancias aún poco esclarecidas, un supuesto militante aprista ultimó al presidente Sánchez Cerro por la espalda. Menos de un mes después, con el general Óscar R. Benavides en la presidencia, se firmó un acuerdo entre el Perú y Colombia con el cual se daba por terminado el conflicto y se le reconocía al vecino país su potestad sobre el trapecio amazónico. La prensa, que hasta hacía pocos meses había calificado la posición revanchista del Perú como justa y patriótica, aplaudió el acuerdo de paz y la actitud del gobierno.

Jorge Basadre menciona que las razones de Sánchez Cerro para entrar en la guerra fueron puramente patrióticas y de seguridad nacional, pues no apoyarla habría significado una guerra civil y su seguro derrocamiento.²⁰ Sin embargo, y a tan solo cuatro meses de iniciadas las acciones armadas, con una población supuestamente más enardecida en su fervor nacionalista, Benavides puso fin al conflicto sin que existiera algún tipo de oposición popular ni agudizamiento de la situación interna. Incluso, en los meses siguientes, Benavides fue partidario de relajar las medidas represivas contra los opositores. No queda claro entonces que las razones de Sánchez Cerro para entrar a la guerra hayan estado del lado de la seguridad nacional; al contrario, esta peligraba al intentar un conflicto armado con Colombia, el cual estaba perdiendo. La intención de aquel se centró más bien en aprovechar un natural nacionalismo creciente gracias al contexto del conflicto externo, exacerbarlo mediante la prensa y otros medios de comunicación, las manifestaciones callejeras y los desfiles militares en Lima, con la finalidad de apaciguar el malestar social y político derivado de la crisis económica, la represión política, la violenta oposición aprista y los levantamientos en contra del gobierno. En ese sentido, entrar en un conflicto directo con Colombia era totalmente inviable incluso para parte de las Fuerzas Armadas peruanas, no solo por la desventaja militar y estratégica de los peruanos, sino también por la falta de voluntad por parte del gobierno de Sánchez

²⁰ *Ib.*, p. 18.

Cerro, la cual se tradujo en varias derrotas militares y en un pésimo abastecimiento de las tropas.

En un conflicto donde 25 peruanos murieron en acciones armadas directas y 800 perecieron por enfermedades²¹ —alarmante situación si tomamos como cierta la intención de mandar a 30 mil reservistas a la zona del enfrentamiento—, es claro que la preparación fue dejada de lado. Incluso, una de las teorías sobre las causas del asesinato de Sánchez Cerro fue la de la existencia de un complot que incluyó a más actores que los apristas y que estuvo destinada a terminar de raíz el conflicto con Colombia. El presidente Benavides dio por terminada la investigación del asesinato pocos meses después del mismo, sin llegar a ninguna conclusión importante.

Actualmente, el conflicto con Colombia o el incidente de Leticia no ocupa parte importante en la historiografía nacional ni ninguna de sus fechas es recordada de manera especial. Según Gustavo Bell Lemus, «en el inacabado proceso de construcción de la nacionalidad colombiana no hay duda [de] que el conflicto fronterizo con el Perú (1932-1934) marcó en su momento un verdadero hito histórico».²² Es por lo demás revelador que la numerosa manifestación limeña del 20 de febrero, la más concurrida hasta entonces según *El Comercio*, y las supuestas manifestaciones en el ámbito nacional no hayan dejado una huella en la formación de la nacionalidad peruana. Es claro que había otros conflictos de orden interno que el enfrentamiento con Colombia logró ocultar momentáneamente, mas no apaciguar ni mucho menos resolver. Si bien estos conflictos no se aprecian en los informes oficiales transmitidos por la prensa nacional, sí se pueden observar en medios más complejos y de difícil control de discursos, como un filme de ficción de la época.

²¹ *Ib.*, p. 42.

²² Restrepo y Betancur, *Economía y conflicto*, p. 10.

ENTRE LA UNIÓN Y LA RUPTURA: ANÁLISIS DE *YO PERDÍ MI CORAZÓN EN LIMA*

El discurso nacionalista oficial en el filme

Yo perdí mi corazón en Lima no es un filme bélico en el sentido estricto de la palabra. En él, no vemos ninguna escena de batallas ni un discurso articulado sobre la guerra librada. Según Bedoya, el filme responde más bien a los cánones de las películas sobre mujeres en contextos de guerra, sobre todo a los que se refieren a la moral de la época, que busca enclaustrar a una mujer contemplativa y pasiva mientras el ser amado —que reúne todos los valores sociales— se sacrifica por su patria.²³

Sin embargo, el papel de la guerra tiene más que un valor argumental en el filme, pues el realizador decidió incluir a lo largo de la película los mismos discursos nacionalistas y patrióticos pregonados por la prensa local primero y luego por el gobierno cuando este aceptó formar parte del conflicto. Para marzo de 1933, fecha en la que se inició el rodaje del filme, y tomando en cuenta que el guión debió escribirse semanas antes, ya se había desarrollado un discurso de unidad nacional, antes que probélico, en defensa de los intereses nacionales frente a una supuesta agresión por parte de Colombia. El filme comulga de manera clara y precisa con el discurso de los comunicados oficiales, de la prensa loreтана y limeña —como *El Sol del Oriente*, *El Comercio* y *La Prensa*— y con parte de la opinión pública local.

¿Cómo expresó el filme este discurso? En un doble nivel, el de la imágenes y el del texto. En el primero, vemos a los diferentes grupos sociales —los diferenciamos por sus rasgos, costumbres y vestimentas— tomando posición a favor de ir a pelear por los intereses nacionales. El reclutamiento forzado, anunciado por Sánchez Cerro, es tomado con alegría y furor patriótico. Una escena importante es una secuencia de rostros diversos que leen con interés noticias sobre las acciones del frente de batalla, la que intenta ilustrar el estado de

²³ Bedoya, Ricardo. «Recordando sin ira». *La Gran Ilusión*. 5 (segundo semestre 1995), pp. 25-27.

ánimo de la época. Luego, vemos a los reclutas paseando por las calles de Lima antes de ir al campo de batalla. Su comportamiento es festivo, la moral, alta y no faltan las bromas y la camaradería. Asimismo, vemos imágenes de las revisiones de tropas realizadas por el mismo Sánchez Cerro, imágenes de época que vienen en refuerzo de la verosimilitud histórica y que tuvieron como objetivo levantar la moral de los limeños trasladando el campo de batalla, a cientos de kilómetros de distancia en el oriente peruano, al mismo corazón de la capital. Ya hemos mencionado cómo los desfiles militares limeños difirieron en gran medida de los medios con los que contaban los soldados y la preparación de las tropas en la zona de Leticia. A ello se suma que los reservistas nunca fueron enviados a los campos de batalla. El filme reprodujo —con imágenes de la época— uno de los actos más claros de parafernalia militar en la historia del Perú.

En cuanto a los textos, reemplazantes de los diálogos en las películas silentes, vemos en ellos también la reproducción del discurso nacionalista. Durante gran parte del filme, sobre todo cuando los protagonistas son reclutados como reservistas, los textos hablan de la necesidad de sacrificarse por la patria y de la afirmación del Perú como nación. Por ejemplo, la madre de las protagonistas menciona en una escena: «Hay que conformarse hijas mías, la patria necesita de lo que más amamos y debemos resignarnos por amor a ella».²⁴ En otro momento, el grupo de protagonistas, dentro del cual se encuentra Óscar —novio de Carmen, el personaje femenino principal del filme—, sentencia esta frase: «¡Y ahora diremos como los tres mosqueteros! ¡Todos por el Perú, el Perú para todos!».²⁵ Luego, otro soldado confirma a su novia que el concepto de nación va de la mano con los valores masculinos y que, por lo tanto, no puede ser ajeno a los mismos: «No te pongas triste... La guerra es la guerra y los hombres hemos nacido para luchar por nuestros ideales».²⁶ Acto

²⁴ Santana, Alberto. *Yo perdí mi corazón en Lima* (largometraje). Lima, 1933.

²⁵ *Ib.*

²⁶ *Ib.*

seguido, la novia responde de acuerdo con los estereotipos de su género con una frase llena de sentimentalismo y pacifismo: «Ya lo sé, pero la sangre generosa derramada inútilmente es de hermanos contra hermanos».²⁷

Estos textos brindan un excelente complemento a lo que se puede consultar en las informaciones de la prensa de la época, las que nos hablan de los sentimientos nacionalistas o de la moral de los soldados. Si bien la prensa, dentro de un lenguaje general que aspira a la objetividad y a la *verdad*, describe las manifestaciones desde afuera, en *Yo perdí mi corazón en Lima*, y sobre todo en estos textos, podemos apreciar un discurso mucho más cotidiano y popular. Gracias a las imágenes y a los textos del filme, nos acercamos más a actitudes cotidianas que a noticias formales; podemos ver las preocupaciones de una sociedad que se debe enfrentar a un conflicto bélico sin dejar de lado el hecho de que los discursos manejados estén manipulados y amoldados por los cánones sociales y los mensajes dictados no necesariamente desde el gobierno, mas sí desde la misma sociedad, que trataba de identificarse con los protagonistas y con el sentimiento que estos encarnaban. En ese sentido, los personajes pasan a ser arquetipos, y sus discursos son construcciones edificadas al detalle —por ratos con ribetes literarios—, los que cumulan además con los discursos manejados por la opinión pública de la época.

El imaginario de la sociedad limeña: los discursos aceptados

Cuando hablamos de representaciones en un discurso fílmico, estas se nos transmiten por el medio visual. Esta transmisión es compleja y muchas veces escapa a las intenciones del realizador, el guionista o el camarógrafo. Ellos intentan representar lo que ven y lo que imaginan de una sociedad para que su producto sea lo más verosímil posible, pero también para que sus cánones sean aceptados por los espectadores. Muchas veces, estas representaciones nos hablan más de lo que la sociedad considera que debiera ser que de lo que es en realidad. Los

²⁷ Ib.

imaginarios, como una representación visual de los discursos, plasman estos deseos y dejan escapar otros datos de los cuales podemos ver —literalmente hablando, en la pantalla— importante información sobre la sociedad representada.

La sociedad limeña de *Yo perdí mi corazón en Lima* se nos presenta como ausente de conflicto. Es una sociedad pacífica, apolítica y encaminada a un mismo objetivo: construir y afianzar al Perú como nación. Si bien no se presenta como un colectivo homogéneo, pues las diferentes clases sociales y grupos étnicos están representados a lo largo del filme, tanto las elites como las clases más humildes carecen de mayores diferencias sobre la base de que el Perú los representa a todos como nación. Por ejemplo, los protagonistas Óscar y Juan, quienes conocieron a Carmen y a su prima paseando por Miraflores, frecuentan amigos provenientes de sectores sociales más humildes y de diferente origen étnico, como *Espaldita* (interpretado por el camarógrafo Manuel Trullen), boxeador de origen andino que también es reclutado para ir al frente. Vemos que el tema de la guerra ha unido sin mayores trámites a un país que, para la época, no solo estaba pasando por diversos conflictos sociales —levantamientos campesinos, revueltas políticas, crisis económica, represión—, sino que también venía de padecer lo que muchos historiadores han llamado una guerra civil entre el partido de gobierno y el APRA en Trujillo.

El imaginario de Santana sobre la sociedad limeña cae rápidamente en contradicciones y en caricaturizaciones. Los protagonistas, dos caballeros de sociedad que conocieron a sus novias en el exclusivo pueblo de Miraflores, *la ciudad jardín*, son reclutados como reservistas e incluso van al campo de batalla. Uno de ellos, Óscar, muere en acción, según leemos en una carta enviada a Carmen. En este argumento, vemos varias contradicciones. Primero, si bien es cierto que se llamó al enlistamiento general, lo más probable es que se tratara de un formalismo legal y una estrategia de parafernalia militar. Incluso, tomando en cuenta que es poco probable que dos jóvenes de la alta sociedad de la época hayan sido reclutados para luchar en el oriente peruano, no hay referencias de que alguno de los treinta mil reservistas

haya viajado a la selva para participar en las acciones armadas. Todas las menciones de tropas y refuerzos utilizados en la zona se refieren a bases y puestos militares existentes desde antes del conflicto. Si ya hemos visto la falta de medios y los problemas de abastecimiento —la proporción de muertos por enfermedades comparada a los caídos en combate fue de 40 a 1, y los refuerzos llegaban de Iquitos en veinte días—, es poco probable que existiera la voluntad política de mandar tropas reclutadas desde Lima, justamente la zona que más manifestaciones de apoyo mostró durante el conflicto.

En *Yo perdí mi corazón en Lima*, además, se nos muestran imágenes de actualidades de las revisiones de tropas, en las cuales podemos ver los rasgos étnicos de los reclutados. Vemos que no se parecen en nada a los protagonistas; son personas de rasgos mestizos y andinos los que conforman la reserva y seguramente también los que pelearon y murieron en el frente. Estas imágenes —por eso hablamos de la complejidad del medio audiovisual, que deja pasar información que los realizadores no pueden controlar— contradicen la ficción argumental y, gracias a ello, podemos no solo ver cuál fue la situación real de las reservas, sino también cuáles fueron los imaginarios deseados por ciertos sectores de la sociedad peruana que, sin duda, se vieron reflejados en los discursos valerosos y nacionalistas de los protagonistas y celebraron la honrosa muerte en combate de uno de ellos como un sacrificio patriótico de todo el grupo.

Lo no visto: los conflictos de la sociedad

En un filme de *reconstitución histórica*²⁸ como *Yo perdí mi corazón en Lima*, donde el tiempo presente es el tema central del argumento, importa tanto lo mostrado como lo oculto. Para aquellos años, en el Perú, pocos filmes habían tratado temas cercanos a la época en que se habían producido. La película *Luis Pardo* (Enrique Cornejo Villanueva, 1927) es un buen ejemplo de un retrato de los tiempos

²⁸ Término acuñado por Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

que se vivían en el Perú del Oncenio. Otras producciones tomaron más bien temas históricos lejanos, como *La Perricholi* (Enzo Longhi, 1928) o *Páginas heroicas* (José A. Carvalho, 1926, inédita). Al existir un sistema de censura oficial y gobiernos como los de Leguía y Sánchez Cerro que se caracterizaron por mantener una represión política intensa, era normal que los filmes siguieran los lineamientos aceptados por los gobiernos de turno y por la sociedad —que conformaba el público espectador—, la que ejercía también una censura —o autocensura— tanto o más importante que la oficial y más difícil de identificar.

En el filme analizado, hemos encontrado que, al retratar a la sociedad peruana de su época, se han dejado de lado diversos factores y momentos históricos. Ya hemos mencionado que el imaginario de Santana sobre la sociedad peruana es carente de conflicto, mientras que, en la realidad, las pugnas políticas y levantamientos sociales eran frecuentes y violentos. Durante diversos momentos del conflicto, las manifestaciones patrióticas fueron aprovechadas por políticos de oposición —sobre todo del APRA— para pedir la amnistía y la libertad de los prisioneros de la revuelta de Trujillo. Esto ocurrió en la manifestación de Lima del 20 de febrero de 1933, e incluso se registraron hechos de violencia entre estos manifestantes y la policía, que dejaron un saldo indeterminado de muertos. Los números de *El Comercio* de los días siguientes mencionan solo que un grupo de opositores provocó disturbios y que hubo un herido, sin tocar el tema de manera más profunda. El filme no menciona este hecho, que hubiera ido en contra de la imagen de la sociedad que estaba mostrando.

Otro ejemplo aún más claro que el anterior es la muerte de Sánchez Cerro. El confuso asesinato del presidente, el 30 de abril de 1933, en manos de un supuesto militante aprista, es determinante para entender el curso de la guerra —su fin—, y por ello este hecho real bien hubiera podido entrar en el filme. Si tomamos en cuenta, además, que *Yo perdí mi corazón en Lima* tiene numerosas menciones y referencias de hechos históricos de la época, que refuerzan el carácter de verosímil del filme y establecen puentes de entendimiento entre

el filme y el público,²⁹ la simple mención del asesinato de Sánchez Cerro —ocurrida en plena filmación— hubiera complementado mejor aún una intención existente en el realizador. Por último, el filme cuenta con imágenes de actualidades de la revisión de tropas del 30 de abril, el mismo día del asesinato de Sánchez Cerro, y en las cuales lo vemos como jefe de gobierno y de las Fuerzas Armadas pocas horas antes de su muerte. Las imágenes son mostradas, pero no existe ninguna mención a los hechos de ese día. Su ausencia en el filme responde a una intención expresa, una autocensura del realizador —nos parece poco probable que el público hubiese rechazado el tema—, quien buscó despolitizar un momento de la historia del Perú que solo se puede entender a cabalidad si se toma en cuenta justamente su carga política.

KUKULI (1961)³⁰

Apuntes para una definición del movimiento indigenista

El desarrollo del indigenismo cultural y literario en el Perú comprende varias décadas del siglo XIX y del XX. Obras literarias fundamentales como *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría o *Los ríos profundos* de José María Arguedas, entre otras, nos dan una excelente idea del devenir de este movimiento, que también cuenta con una vertiente política fundada en los textos de Pío Benigno Mesa, Juan Bustamante Dueñas, Manuel González Prada y Pedro Zulen, aparecidos entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Hacia la década de 1920, el movimiento derivaría en un nacionalismo regional y étnico, principalmente cuzqueño, con la obra de Luis Eduardo Valcárcel *Tempestad en los Andes*.

²⁹ Bedoya, *Un cine reencontrado*, p. 81.

³⁰ La película fue dirigida por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva. Estos dos últimos, más Hernán Velarde, redactaron el guión. Producida por Kero Films, fue estrenada en Lima el 27 de julio de 1961.

Es difícil definir en qué medida una obra, un ensayo, un discurso político o una película es indigenista. Hay algunos autores para quienes basta que la obra cultural brinde un discurso positivo del indio, como asegura José Tamayo Herrera.³¹ Esta concepción nos parece simplista y hasta engañosa. Si fuera así, cualquier discurso político o fundación de patronatos proindígenas bastaría para atribuir al autor el título de indigenista, dejando de lado otro tipo de explicaciones más cercanas al manejo político de alianzas provinciales o incluso la simple demagogia o populismo. Tampoco basta con tomar como criterio el origen étnico de los autores, en su gran mayoría mestizos y no indígenas, por más que los defensores de esta hipótesis argumenten que el problema no es de raza, sino de conciencia. Así, los intelectuales mestizos o criollos que adoptan el indigenismo como bandera aplican algunos esquemas provenientes del marxismo, como el de la conciencia de clase, esquema que considera necesaria una vanguardia que dirija a las masas. Así como esta vanguardia marxista no era proletaria, sino burguesa, la dirigencia intelectual del indigenismo tampoco tenía por qué ser indígena. Estaríamos hablando entonces de una conciencia de raza indígena por parte del grupo mestizo. De otro lado, también hay que tomar en cuenta la teoría del historiador Peter Klaren, quien afirma que otras corrientes ideológicas como el socialismo y el nacionalismo se mezclaron con el pensamiento indigenista, como comprobamos en los escritos de José Carlos Mariátegui.³² Así, el indigenismo debe ser tomado como un movimiento en constante alteración, que incluyó diversas expresiones y formas (literatura, pintura, fotografía y cine), y se debe tomar en cuenta que muchas de las obras que tuvieron una influencia indigenista no deben ser consideradas únicamente como parte del movimiento.

Mirko Lauer afirma en *Andes imaginarios: discursos del indigenismo*. 2 que el indigenismo específicamente cultural se ciñe al periodo

³¹ Tamayo Herrera, José. *Historia del indigenismo cuzqueño. Siglos XVI-XX*. Lima: INC, 1980.

³² Klaren, Peter. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP, 2005, pp. 305-306.

1919-1945, y lo que continuó es lo que ha definido como indigenismo sociopolítico. Así, obras como las de Arguedas se ubicarían más bien en el segundo grupo. El autor agrega que los retratos del indigenismo cultural fueron producto de capas medias urbanizadas que plasmaron una

visión esencialmente bucólica y sin peligrosidad social, sin lugar para las imágenes y las transacciones del conflicto y de la producción agrarios, del trauma de la existencia oprimida y de la lucha por la supervivencia en el campo, de la guerra silenciosa del racismo.³³

Además, Lauer propone que el indigenismo cultural fue una manifestación de *reversión* ante la irrupción de la modernidad occidental.³⁴ Por medio de este proceso, los autores buscaban apartarse de esta irrupción y, en otros casos, darle un sesgo local. Así, el autor rescata los fenómenos de transformación constante de las sociedades y culturas en la medida de que están en contacto y comunicación más que en pugna o rechazo. Es por ello que el movimiento indigenista, que buscaba rescatar y plasmar la cultura autóctona, para ellos milenaria y telúrica, estaba liderado por mestizos o criollos y no por los propios indígenas. Los indígenas eran el objeto más que el sujeto del discurso criollo.

Sin embargo, otros investigadores aún conservan una visión menos crítica y hasta confusa del indigenismo. En una entrevista, Rodrigo Montoya afirma que el indigenismo se inició con Manuel González Prada, gracias al discurso en el teatro Politeama en 1888, y que luego derivó en dos vertientes representadas por Luis E. Valcárcel y Víctor Andrés Belaunde. Luego, el antropólogo afirma que

El indigenismo es una actitud y un estado de ánimo de personas no indígenas, de intelectuales, de artistas —limeños sobre todo, urbanos en general—, también en capitales de provincia, que frente a la tragedia de la guerra con

³³ Lauer, Mirko. *Andes imaginarios: discursos del indigenismo*. 2. Lima: SUR, 1997, p. 24.

³⁴ *Ib.*, p. 27.

Chile reaccionan, piensan en el país y reconocen que los indios existen y que su contribución puede ser tomada en cuenta para la formación del país. Los indigenistas no hablan quechua, no son indios, no son indígenas, simplemente tienen una actitud a favor y defienden a los indios.³⁵

En realidad, en las definiciones de Klaren, Lauer y Montoya, encontramos puntos de apoyo sobre el origen intelectual y sociológico del indigenismo, y del alcance y consecuencias del mismo. El indigenismo de inicios del siglo XX fue producto de una reacción ante una situación de crisis, ya fuera por el ingreso de la modernidad o por la demora de la misma (situación que se evidenció luego de perder la Guerra del Pacífico), que se anidó en grupos criollos o mestizos que, por diferentes medios, expresaron sus inquietudes sobre los diversos problemas indígenas, así como buscaron manifestar y preservar su cultura por medio de la ficción literaria, la pintura, la fotografía y el cine. La defensa de los indios mencionada por Montoya fue un derivado inevitable de la exposición, primero literaria, de una situación de opresión, y luego del análisis de dicha situación desde las ciencias sociales a partir de los años 50.

El filme *Kukuli*, de acuerdo con la definición de Lauer, se ubica en el grupo del indigenismo cultural, pero vemos que demora casi 16 años su aparición, según el límite temporal propuesto por el autor. Este hecho no debe llamarnos la atención, pues no es extraño en la historia del cine nacional. Sin una industria ni cultura cinematográficas, muchos de los filmes se han realizado o estrenado de manera anacrónica con respecto no solo al movimiento cultural al cual pertenecen, sino incluso al momento histórico que representan. *Kukuli* cuenta con ambos desfases, esto a causa del estado inexistente de la producción cinematográfica nacional fuera de Lima, además de carecer —por lo anterior— de experiencia previa y de financiamiento adecuado. Así, la demora del estreno de *Kukuli* con respecto al resto

³⁵ Sánchez León, Abelardo. «Todos tenemos derecho a ser peruanos. Una entrevista con Rodrigo Montoya». *Quehacer*. 132 (sept.-oct. 2001), p. 81.

de su movimiento no es lo que debe asombrarnos, sino su aparición en el Cuzco en 1961.

Sin embargo, su tratamiento temático es bastante claro y se adecúa muy bien a la definición de Lauer citada párrafos arriba. Incluso, Tamayo Herrera propone que la llamada Escuela del Cuzco, y el filme específicamente, se ubica dentro del arte neoindigenista y plasmó un estilo particular que luego se repetiría en el cine cuzqueño de los años sesenta.³⁶ En todo caso, proponemos que el filme se puede ubicar dentro del indigenismo cultural, como expresión tardía dentro del mismo, pero a la vez fundacional, al intentar formar una escuela cinematográfica cuzqueña que obedeciera a los conceptos básicos del nacionalismo andino y del indigenismo literario.

El indigenismo en el cine: el Cine Club Cuzco³⁷

En 1955, el cineasta Manuel Chambi López fundó el Cine Club Cuzco. Alrededor de este intento por difundir las principales obras del cine mundial en la capital del movimiento indigenista, se aglutinaron los que luego serían los directores del filme *Kukuli*. El movimiento cultural cuzqueño estaba muy desarrollado para entonces y existía un interés ávido por el cine, sobre todo si tomamos en cuenta que la ruta comercial por la cual empezaron a ser transportadas las películas no pasaba por Lima, donde la censura impedía la proyección de grandes obras maestras del cine, sino por Buenos Aires.³⁸ Gracias a ello, el Cine Club Cuzco contó no solo con cine argentino y brasileño, sino

³⁶ Tamayo, *Historia del indigenismo*, pp. 326-327.

³⁷ Hay abundante información y anécdotas sobre este tema en las entrevistas a Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Luis Figueroa publicadas en Carbone, Giancarlo (ed.). *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993. Sobre la historia de dicho movimiento, véase Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1995. Para una reflexión acerca del mismo movimiento, véase Huayhuaca, José Carlos. *El enigma de la pantalla. Ensayos sobre cine*. Lima: Universidad de Lima, 1989. Por motivos de espacio, solo mencionaremos los datos relacionados con el tema del presente artículo.

³⁸ Carbone (ed.), *El cine en el Perú*, p. 120.

que aprovechó la existencia de otros clubes de cine, como el Sistema Oficial de Difusión Radio Eléctrica de Uruguay, para proveerse de filmes en su mayoría europeos, lejos de los melodramas mexicanos o de los *western* norteamericanos de moda.³⁹

Sin embargo, el cine club no solo funcionó como un difusor de cultura cinematográfica, sino también significó un espacio de debate en donde se proyectaban filmes censurados por su origen político. El distribuidor Luis Bolaños, cuzqueño muy ligado al cine club, fue el principal proveedor de cine arte, y, gracias a él, se pudieron ver en el Cuzco filmes nórdicos y soviéticos.⁴⁰ Si bien Chambi asegura que los integrantes del cine club y los espectadores pertenecían a todas las clases sociales cuzqueñas,⁴¹ es evidente que las preferencias por los filmes censurados o censurables reflejaba una tendencia de simpatía por el socialismo en los organizadores.

Al poco tiempo de fundado, algunos miembros del cine club empezaron a realizar documentales y cortometrajes que luego eran proyectados localmente, sobre todo los trabajos de Manuel Chambi.⁴² Ricardo Bedoya menciona sobre el director:

La obra de Chambi hizo del indio el objeto de una indagación estética. Gracias a la inmediatez, a la ubicuidad de la cámara, al contenido objetivo de las imágenes, al dominio de las apariencias de la realidad que aporta el cine, aquel fue mostrado en continuidad, viviendo y desenvolviéndose en su entorno habitual. Reivindicó entonces una figuración verista en la presentación de la geografía andina y sus habitantes, ajena a las meditaciones culturales de los adeptos al indigenismo, a la artesanía turística o a la denuncia literaria o pictórica.⁴³

Luego de varios años de acumular experiencia de filmación en zonas rurales y poblados cuzqueños, el grupo inicia el proyecto de realizar un largometraje que continuara con las líneas propuestas

³⁹ Ib., p. 94.

⁴⁰ Bedoya, *100 años de cine en el Perú*, p. 151.

⁴¹ Carbone (ed.), *El cine en el Perú*, pp. 94-95.

⁴² Bedoya, *100 años de cine en el Perú*, p. 144.

⁴³ Ib., p. 148.

por el movimiento intelectual que sostenía al Cine Club Cuzco. Es así que nace el proyecto de *Kukuli*, al menos en la teoría. A partir de entonces, los realizadores Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva llevaron a cabo una serie de gestiones para conseguir financiamiento; incluso los financistas Enrique Vallvé, Enrique Meir y Luis Arnillas formaron la productora Kero Films especialmente para esta película. El guión fue escrito por Hernán Velarde, escritor y periodista cuzqueño, Luis Figueroa y César Villanueva.

Kukuli fue filmado en las alturas del Cuzco y en el pueblo de Paucartambo entre los meses de julio y octubre de 1960. Fue el primer largometraje peruano ambientado en su totalidad en los andes y en el que por vez primera los diálogos íntegros estaban en quechua. Además, fue el primer filme argumental peruano a colores. La mayoría de los actores principales era amateur; tan solo el sacerdote, interpretado por Emilio Galli, conocido actor de teatro de la época, tenía experiencia previa. Judith Figueroa y Víctor Chambi fueron elegidos por su conocimiento del quechua en el caso de la primera y por sus rasgos físicos en el caso del segundo.⁴⁴ El resto de actores, en su mayoría extras, estuvo conformado por los mismos pobladores de Paucartambo, que se interpretaban a sí mismos en la celebración.

El estreno de *Kukuli* fue más exitoso por la recaudación que logró que por la críticas recibidas. Principalmente, se cuestionaron sus errores técnicos y su tratamiento del tema, excesivamente contemplativo y naturalista. Otros comentaristas apoyaron el filme más por su temática andina que por sus aspectos cinematográficos.⁴⁵ Sin embargo, la película fue un éxito comercial aceptable para sus realizadores e incluso participó en el Festival de Karlovy-Vary (uno de los más importantes de su tiempo) en Checoslovaquia en 1964. Allí, el historiador y estudioso del cine Georges Sadoul observó el filme y algunos cortos anteriores de Chambi, lo que provocó que un texto de la revista *Lettres Françaises* denominara a este movimiento cine-

⁴⁴ Carbone (ed.), *El cine en el Perú*, p. 124.

⁴⁵ *Ib.*, p. 126.

matográfico como *Escuela del Cuzco*.⁴⁶ El filme también se presentó en el Festival de Moscú.

Este primer reconocimiento a una película provinciana motivó a sus realizadores a continuar en el campo del cortometraje y el documental. Por ejemplo, Martín Chambi filmó cortos hasta 1974. Sin embargo, el siguiente proyecto de largometraje del Cine Club Cuzco significó la crisis y el fin del movimiento. El filme *Jarawi*, dirigido por Villanueva y Nishiyama, y estrenado el 12 de mayo de 1966, tenía la misma estructura que *Kukuli*: el retrato de una costumbre regional cuzqueña y una historia argumental detrás de la misma. Esta vez, se filmó, en la localidad de Chinchero, la fiesta del Coyllur Riti. El filme tuvo un acabado técnico muy pobre, el guión fue manipulado por los productores y fue un fracaso económico.⁴⁷ Luego de *Jarawi* —película de la cual no existe copia—, solo Figueroa volvió al largometraje con *Los perros hambrientos* (1976) y *Yawar Fiesta* (1986), pero se trataron de proyectos personales, alejados de la propuesta del Cine Club Cuzco.

El fin del movimiento cultural indigenista: la anacronía y modernidad de *Kukuli*

Los realizadores de *Kukuli* definieron el largometraje dentro de las líneas clásicas del indigenismo cultural, mientras que obtuvieron su principal influencia cinematográfica del documental de Enrico Grass y Mario Craveri *El imperio del sol*, filmado en 1955 en el Cuzco. El contacto personal que tuvieron con los italianos los marcó de manera profunda y quedaron impresionados con el estilo minimalista y naturalista de la filmación.

El tema de la película fue tomado de un cuento popular andino, el cual se combinó luego con la fiesta de Paucartambo con la finalidad de mostrar en la pantalla la cultura andina a un doble nivel: el de la

⁴⁶ Bedoya, *100 años de cine en el Perú*, p. 144; Carbone (ed.), *El cine en el Perú*, p. 127.

⁴⁷ Bedoya, *Un cine reencontrado*, p. 172.

mitología oral y el del folclore. Luis Figueroa, uno de los directores del filme, mencionó en 1991:

Teníamos el deseo fundamental de hacer cine y creo que elegimos este tema para recuperar la mitología andina, el cuento quechua —de origen europeo, desde luego— pero transformado y asimilado a los andes. Ese era el objetivo fundamental. Hacer la película en los lugares de origen, darle participación al pueblo y a los campesinos, y poner actores que no rompieran con ese comportamiento tan espontáneo, tan natural.⁴⁸

El naturalismo y el respeto por la manifestación folclórica por medio de una supuesta objetividad visual que proporciona la cámara fueron elementos muy importantes para los realizadores. La filmación con medios escasos contribuyó a reforzar esta idea, pues se filmó con una sola cámara al hombro, en escenarios naturales, con actores amateur y pobladores de la misma comunidad de Paucartambo. Otro elemento que refuerza el carácter indigenista de esta obra es la narración en *off* durante todo el filme (sobre todo en la primera mitad), la que explica a un público ajeno al mundo andino lo que se ve en él. La narración, escrita por el dramaturgo y poeta Sebastián Salazar Bondy, abunda en metáforas literarias sobre las condiciones de pobreza, olvido y explotación del poblador andino. Lo mismo sucede con el subtítulo en castellano.

Las imágenes del filme se pueden dividir en dos grupos. Las naturalistas nos muestran paisajes, montañas, pueblos, ríos y vegetación. Las costumbristas nos muestran el trabajo diario, las fiestas, los chamanes, los bailes y los mitos. Este punto sin duda es el más interesante al momento de considerar al filme dentro de un movimiento indigenista cultural, pues, en la historia del indigenismo peruano, estas eran las primeras imágenes en movimiento que se producían. Otro punto importante a considerar es que esas imágenes expresan un momento histórico específico y tienen un valor documental. Fue importante la filmación de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo en

⁴⁸ Carbone (ed.), *El cine en el Perú*, p. 122.

particular, pues sus realizadores, entre otras cosas, afirman que en la actualidad no se usa el vestuario que aparece en la película.⁴⁹

Sin embargo, *Kukuli* aparece tardíamente dentro de lo que al movimiento indigenista cultural se refiere. Si tomamos en cuenta la periodización de Lauer antes mencionada, *Kukuli* aparece 16 años después del fin del indigenismo cultural en 1945. Ya hemos mencionado que esto en parte se debe a la tardanza con la que los procesos históricos han pasado de la realidad a los filmes —en los pocos casos en que esto ha sucedido— a causa de la inexistencia de una industria cinematográfica. En muchos casos, entre el inicio de un proyecto y su estreno pueden pasar varios años, incluso casi una década (lo que lamentablemente sucede hasta la actualidad). Pero el proyecto de *Kukuli* nació a fines de la década de 1950, se filmó en 1960 y se estrenó un año después.

El anacronismo del filme proviene de dos procesos concretos. El primero es el desarrollo de un indigenismo sociopolítico a partir de los años 50, ligado a la investigación universitaria y a las ideas marxistas. Este se diferenció del anterior indigenismo principalmente en la aproximación científica que pretendió hacer: así, intentó analizar, mas no describir, la condición indígena y sus problemas. Sin embargo, algunas líneas generales permanecieron, como una visión simplista y totalizante del mundo indígena y la necesidad de ligar el movimiento campesino con el concepto de nación.

El segundo fenómeno parte del resurgimiento en el ámbito político y social de los movimientos campesinos en la sierra central y sur —incluido el Cuzco— a partir de 1956. En los años posteriores, la zona del Cuzco y específicamente el valle de La Convención fueron el escenario de luchas campesinas, tomas de tierras, litigios entre comunidades y haciendas, etc. El clímax del movimiento de estos años fue la toma de tierras liderada por Hugo Blanco en dicho valle en 1962 y el anuncio de una reforma agraria local.⁵⁰ Las movilizaciones

⁴⁹ Ib., p. 128.

⁵⁰ Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. «La crisis del feudalismo andino. 1930-

campesinas continuaron en los años siguientes, mientras el tema de una reforma agraria que las detuviera formó parte de algunos planes de gobierno, pero no fue aplicada. El momento álgido en el ámbito nacional lo encontramos en 1965 con los focos guerrilleros del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en Mesa Pelada (Cuzco). En los años posteriores a 1956, además de la movilización campesina, la zona rural andina se encontraba en pleno proceso de modernización, con principal énfasis en las zonas en las que existía una articulación comercial con centros urbanos mayores. Sin embargo, el resto de la población indígena, las dos terceras partes para ser más exactos, no vio mejora alguna en sus condiciones de vida, por lo que la situación general del agro peruano no varió estadísticamente.⁵¹

La movilización campesina también fue posible gracias a que los terratenientes estaban perdiendo espacio e influencia política ante el avance de los industriales locales.⁵² Muchas de las demandas presentadas por los hacendados por invasiones de tierras fueron dilatadas por el poder político, y solo algunos años después, debido al aumento de estos casos, es que se procedió a reprimir de manera violenta a los campesinos, como ocurrió en Rancas en 1962.⁵³ Por último, durante estos años, el campesinado se organizó en sindicatos y cooperativas, lo que evidencia una experiencia política proveniente de los partidos de la época como el APRA y las diversas agrupaciones de izquierda.

Sin embargo, todos los asuntos descritos, muy cercanos a la temática general del mundo andino alrededor de la cual giraba el interés de los realizadores de *Kukuli*, no aparecen en el filme. La real situación campesina en el Cuzco era mucho más compleja que la descrita por Nishiyama, Villanueva y Figueroa, lo cual puede reforzar la idea del indigenismo cultural como simplista y naturalista, y reproductor de la idea del *buen salvaje*. Este elemento confirma que *Kukuli* era una

1965». En Mejía Baca, Juan (ed.). *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980, t. XI, pp. 58-59.

⁵¹ Klaren, *Nación y sociedad*, p. 379.

⁵² Burga y Flores Galindo, «La crisis del feudalismo andino», p. 85.

⁵³ *Ib.*, p. 88.

película desfasada, y deja en evidencia la anacronía del indigenismo cultural frente a la realidad andina que se estaba viviendo luego de la caída de Manuel A. Odría en 1956. En el texto introductorio del filme, se menciona que *Kukuli* aparece «como el testimonio de una época a otra que se avecina distinta e insoslayable»,⁵⁴ en clara referencia a la modernidad occidental en el ande, que los realizadores veían como una amenaza a las expresiones folclóricas milenarias. No obstante, ellos no supieron ver que las transformaciones también se estaban dando en el ámbito socioeconómico.

Una última contradicción, casi irónica, es el medio utilizado para llevar a cabo la película. La realización de un filme de estas características en los andes fue posible gracias al ingreso parcial y desigual de la modernidad en dicho espacio. Los mismos miembros de la llamada Escuela del Cuzco reconocen haber recibido influencias de documentalistas italianos, y sus filmes de referencia fueron las expresiones más vanguardistas del cine arte francés y nórdico. Según Bedoya, el uso del medio fílmico ya no representa, como en el caso de la escritura o la pintura, mucho más primitivos en su origen, una necesidad de expresar el mundo, sino que se centra en aquellos medios que les permiten a los realizadores enfatizar en algunos elementos visuales y sonoros, y así darle a la película una carga poética acorde con el escenario retratado. En otras palabras, el cine, al contar con el medio visual y sonoro (cosa que no tienen la pintura ni la escritura), enfatiza elementos distintos y los explota de manera diferente para conseguir efectos más directos e intensos.⁵⁵

Si bien en *Kukuli* se presentan algunos temas como la pobreza campesina, la violencia y la presencia debilitada de la Iglesia (en la escena final, el sacerdote no puede vencer al Ukuku y es la comunidad quien lo asesina), estos no pueden ser considerados elementos que escapan al control de los realizadores y se introducen en el filme. La libertad

⁵⁴ Nishiyama, Eulogio, Luis Figueroa y César Villanueva. *Kukuli* (largometraje). Cuzco, 1961.

⁵⁵ Bedoya, *100 años de cine en el Perú*, p. 151.

con la que contaron los realizadores para adaptar un mito andino se debió a su alta carga documental y naturalista, lo cual no les trajo problemas con el poder político de turno (gobierno de Manuel Prado Ugarteche). Otros filmes posteriores sobre temas andinos sufrieron el acoso de la censura, fueron modificados y hasta prohibidos, como los casos de *Taita Cristo* (Guillermo Fernández, 1967) durante el gobierno democrático de Fernando Belaunde, y *Chiriaqe, Batalla Ritual* (Luis Figueroa, inédita, 1975) y *Los perros hambrientos* (Luis Figueroa, 1976) durante la dictadura militar de los años 70.⁵⁶ Es casi seguro que un filme peruano sobre la realidad andina de la década de 1960 nunca habría visto la luz en dicha época.

MUERTE AL AMANECER (1977)⁵⁷

El contexto del filme

Entre los grandes procesos históricos ocurridos en la sociedad peruana en las décadas de 1950 y 1960, uno de los más importantes es el de la explosión demográfica y el proceso de urbanización de la población. Según el censo de 1961, el Perú tenía 9.900.000 habitantes, de los cuales más de 2 millones habitaban en Lima. En un par de décadas, el Perú pasó a ser un país principalmente mestizo, urbano y costeño, lo que generó una serie de nuevas demandas —sobre todo en las ciudades— y nuevas visiones sobre las zonas andinas y rurales. Luego del gobierno militar de Manuel A. Odría, se desarrolló una apertura económica hacia el liberalismo, cuya principal figura fue el ministro de Economía del régimen de Manuel Prado, Pedro Beltrán. La apertura democrática ocurrió en menor medida: de todos modos,

⁵⁶ Carbone (ed.), *El cine en el Perú*, pp. 130-131. El caso de *Taita Cristo* es revelador: el filme llegó a la pantalla luego de una censura brutal que sesgó todas las escenas consideradas *ofensivas* o *críticas* al *stablishment*. Incluso, el final fue modificado íntegramente y edulcorado con escenas conciliatorias que iban en contra de la temática de la película. Su versión original pudo verse en Argentina en 1966; en el Perú, solo se vio la modificada.

⁵⁷ La película fue dirigida por Francisco Lombardi. El guión corrió a cargo de Guillermo Thorndike. Producida por Inca Films S. A. y Films 71, fue estrenada en Lima el 26 de mayo de 1977.

hubo cierta tolerancia política, ya que el APRA había apoyado a Prado en las elecciones. En todo caso, no hubo un intento por desarrollar espacios de apertura en el ámbito social, así que algunos grupos marginados empezaron a irrumpir en los espacios sociales y culturales, mientras que la mayoría de grupos subalternos empezó a hacer notar su presencia en los espacios físicos de las urbes, principalmente en Lima. Así, el centro de la capital y sus conos se convirtieron en los espacios naturales de los migrantes y sus descendientes, mientras las clases medias y altas se trasladaban cada vez más lejos del centro de la ciudad.

En el ámbito político, durante estas décadas se acentuó el proceso de derechización del APRA, lo que originó divisiones al interior del partido, entre ellas el APRA Rebelde, que luego se transformaría en el MIR. La situación de atraso y pobreza en los sectores rurales abrió paso a considerar seriamente en los planes políticos nacionales la aplicación de una reforma agraria, como ya había sucedido en otros países de la región. La situación de la distribución de la riqueza en el Perú era una de las más desiguales de su época en América del Sur. El 5% más rico de la población concentraba el 48% del ingreso nacional; más aún, el 1% poseía el 19% de la riqueza. Por su parte, el 20% más pobre recibía solo el 2,5% de dicho ingreso.⁵⁸ La situación del agro era similar. Los setecientos hacendados más importantes controlaban la tercera parte de la tierra; alrededor del 30% de los agricultores no era propietario de las tierras que trabajaba; la relación hombre-tierra era de 21 hectáreas por campesino (la mitad de otros países andinos).⁵⁹

De otro lado, la imagen de un mundo campesino unificado y pacífico transmitida por vías oficiales y arraigada en el imaginario social era completamente inexistente. La población campesina estaba fragmentada en múltiples pirámides sociales conformadas sobre una serie de criterios muy diversos y cambiantes, como la ubicación geo-

⁵⁸ Klaren, *Nación y sociedad*, pp. 393-394.

⁵⁹ *Ib.*, p. 395.

gráfica, la riqueza de la zona, la historia particular de cada población, entre otros. En estas pirámides, se podía encontrar gente rica y pobre viviendo dentro de los límites comunales, y existían relaciones verticales y de subordinación que no estaban exentas de conflicto. En parte, los gamonales reprodujeron y agudizaron estas relaciones verticales y, con ellas, aceleraron una situación que se tornaba casi insostenible.⁶⁰

Durante este periodo, surgieron nuevos grupos políticos conformados por profesionales jóvenes, cuyas banderas eran la modernización del Estado, las preocupaciones por los sectores rurales y una nueva sensibilidad social. Dentro de ellos, la Democracia Cristiana y Acción Popular (AP), ambos de centro, buscaron un lugar entre partidos políticos como la Unión Nacional Odriista (UNO) y el APRA, y la constelación de partidos marxistas, leninistas, estalinistas y maoístas, agrupados en lo que se puede llamar la *izquierda política*.

Mientras Manuel Prado gobernaba al país sin mayores cambios, las Fuerzas Armadas, desde la fundación del Centro de Altos Estudios Militares (CAEM) en 1950, habían elaborado diversas teorías de defensa nacional en las cuales se incluía el desarrollo socioeconómico del país. Los militares concluyeron que dicho desarrollo debía pasar por una serie de reformas estructurales (agraria, educativa, nacionalizaciones de empresas estratégicas, etc.) que ellos consideraban necesarias y urgentes.

Para las elecciones de 1962, ninguno de los candidatos (Víctor Raúl Haya de la Torre, Fernando Belaunde Terry y Manuel A. Odría) consiguió la cantidad de votos requerida, por lo que fue necesaria una alianza entre el APRA y la UNO, llamada con ironía la *superconvivencia*, para apoderarse de la presidencia. Las Fuerzas Armadas llevaron a cabo un golpe de Estado —de tipo institucional, el primero de esta característica en el Perú— luego de las elecciones para impedir el ascenso de Odría al poder y el cogobierno con el APRA. No solo pesó la decisión militar del veto histórico al APRA; esta vez, conside-

⁶⁰ Ib., p. 394.

raron la alianza como una opción política que buscaba perpetuar el *status quo* y posponer las reformas que ellos deseaban implementar. Incluso, una vez en el poder, las Fuerzas Armadas pusieron en marcha un simulacro de reforma agraria en la zona de La Convención, de alcances bastante limitados.

Para las elecciones de 1963, se presentaron los tres mismos candidatos, y esta vez fue elegido Belaunde, el personaje que más cambios y reformas prometía en su plan de gobierno y que, por ello, era bien visto por las Fuerzas Armadas. El primer gobierno de Belaunde tuvo una férrea oposición en el Congreso (dominado por la alianza APRA-UNO), la que bloqueó una serie de reformas, mientras que, por otro lado, la corrupción y la crisis económica (1967) erosionaron la credibilidad del régimen y ocasionaron que los movimientos sociales continuaran y se agudizaran. Luego de unos años, el gobierno de AP era bastante impopular, si bien había llevado a cabo una serie de obras de gran envergadura, como la carretera marginal de la selva. El clímax de la crisis lo ocasionó el escándalo entre el gobierno y la International Petroleum Company por la refinería de Talara, el conocido caso de *la página 11*. En 1968, un nuevo golpe de Estado institucional de las Fuerzas Armadas llevó a Juan Velasco Alvarado al poder. Esta vez, los militares asumieron un papel ya no solo dirimente en el ámbito político, sino que aplicaron una serie de reformas que los convirtió en los principales agentes de cambio en el país.

Los militares anunciaron que estaban llevando a cabo una revolución por la profundidad de las reformas aplicadas, las cuales transformarían a toda la sociedad. En realidad, se trataba de un Estado corporativo que se basaba en las ideas de la Democracia Cristiana y del aprismo inicial, si bien contó con diversos sectores y personajes de la izquierda política para poner en marcha algunas reformas, como la agraria (1969). Con el correr de los años, se hizo evidente que existían grupos en pugna dentro de las Fuerzas Armadas según su posición a favor o en contra del modo en que se implementaban las reformas. Hasta 1975, periodo en que gobernó como presidente el general Velasco, se llevaron a cabo las reformas de modo más radical. Esto fue posible

gracias al apoyo de las armas y al orden vertical típico de las instituciones militares. La revolución fue por decreto, es decir, no nació necesariamente de una demanda social inmediata, sino que buscó cambiar las estructuras desde arriba. Esto provocó que no siempre existiera un movimiento popular que apoyara las reformas, lo cual era un requisito dentro del discurso *revolucionario* militar.

A los pocos años de iniciadas las reformas, estas empezaron a mostrar sus falencias. Incluso la del agro provocó un retroceso en la productividad. Otros efectos fueron la retracción de la inversión privada, el endeudamiento externo y el mayor gasto en armamento. No obstante, un efecto importante, derivado del discurso nacionalista militar, fue el considerar a las poblaciones excluidas (urbanas y rurales) dentro del proyecto nacional. Este cambio provocó una serie de expectativas en estas poblaciones (tales como servicios de salud, oportunidades de trabajo, acceso a viviendas, igualdad ante la ley, etc.) y se buscó la manera como expresar estas demandas. También surgieron, en diferentes campos, la Teología de la Liberación y el fenómeno del clasismo, clara muestra de la complejidad del pensamiento social de la época.

Para 1975, la crisis del régimen era evidente y los mismos militares buscaron una salida interna, lo cual se expresó en el golpe liderado por el general Francisco Morales Bermúdez. Así, se inició lo que se llamaría posteriormente la *segunda fase*. Luego de presiones políticas y sociales (paros nacionales de 1976 y 1977), Morales Bermúdez convocó a elecciones para una asamblea constituyente en 1978 y elecciones generales para 1980. Durante estos últimos cinco años, la intensidad de las reformas decreció o estas se detuvieron por completo, así como la presencia de militantes de izquierda en el gobierno.

Las consecuencias generales de este periodo, además de las ya enumeradas, fueron la liquidación de la oligarquía latifundista —que reemplazaba al Estado en zonas rurales donde este se encontraba ausente—; el surgimiento de nuevos discursos socialmente más incluyentes —sin ser por ello más tolerantes—; y el resquebrajamiento de algunas estructuras arcaicas y racistas en las que estaba basada la sociedad peruana, sobre todo en zonas urbanas. El crecimiento de las

expectativas sociales y la ausencia del Estado en zonas rurales explican, en parte, el surgimiento de grupos politizados que desarrollaron acciones violentas en la década del ochenta.

El Perú que dejaron los militares tenía 17 millones de habitantes, la tasa de urbanización había crecido y solo en Lima se concentraban 4.700.000 personas. Se trataba de un país que crecía desordenadamente y, por lo tanto, aumentaba la responsabilidad del Estado de brindar bienestar a sus ciudadanos.

La ejecución de una sociedad: análisis de *Muerte al amanecer*

La crítica cinematográfica más concienzuda de la época explicó el filme como una alegoría social y un retrato retrospectivo del Perú de fines de los 50, realizado veinte años después.⁶¹ Isaac León Frías mencionó con acierto que

A nivel de los personajes, la nota dominante es la dispersión. Esta elección indica que el propósito no consiste en la documentación de un caso individual, sino en el testimonio más amplio y global del clima de una época, de los aparatos de represión del Estado, de los mecanismos de exclusión legal, de la dominación de clase, del conformismo establecido y la marginalidad social, de la mezquindad arribista y de la explotación.⁶²

En realidad, estas críticas son un excelente punto de partida para analizar las intenciones del director, sus objetivos y el logro de los mismos, y, por último, realizar un análisis del contenido y ver en qué medida se realizó un relato retrospectivo. Nuestra hipótesis es que el filme de Lombardi no brinda únicamente una visión de la sociedad peruana alrededor de 1957,⁶³ época en la que está ambientado el filme

⁶¹ Bedoya, *Un cine reencontrado*, p. 219.

⁶² León Frías, Isaac. «El ritual de la muerte como ritual social». *Caretas*. 520 (9 de junio de 1977), p. 52.

⁶³ Lombardi afirmó, en una entrevista publicada en la revista *Caretas*, que su filme solo se centraba en la época que recreaba: «*Muerte al amanecer* se inspira en ese hecho policial-judicial acaecido en nuestro país en la década del 50, es una crítica acerca del funcionamiento de la sociedad peruana de ese momento. No quiere ser una reconstrucción documental de nada, a no ser de nuestro comportamiento social. El hecho narrado

y en la cual se desenvuelven los personajes, sino que el director utiliza un momento y situación como excusa argumental para realizar una exposición de la sociedad peruana de su tiempo, de fines de los años 70, dejando en claro que los discursos estructurales que se ubican con tanta naturalidad en un país conscientemente discriminador, mezquino y racista perduran y no causan tanta extrañeza veinte años después.

El Nuevo Cine Latinoamericano

El filme de Lombardi es uno de los primeros de su género en el Perú. Hasta entonces, ninguna película nacional había tratado de representar a la sociedad con el naturalismo y simpleza de *Muerte al amanecer*, tal como lo había intentado el Nuevo Cine Latinoamericano desde los años 50 en países como Brasil, México y Cuba.⁶⁴ El Nuevo Cine intentaba mostrar los abusos y errores de la sociedad latinoamericana de su época, tema evidentemente incómodo para los continuos gobiernos dictatoriales, conservadores y de poca tradición democrática que se desarrollaron en el país entre 1948 y 1963. Poco o nada se produjo en esa época, y el cine nacional estuvo dominado por capitales mexicanos y argentinos, cuyo objetivo era puramente comercial y de entretenimiento.

Paradójicamente, fue un gobierno militar y no uno civil el que permitió la introducción de este tipo de cine —mientras censuró otros filmes que fueron incómodos al régimen—, que no era necesariamente

permitía, por sus características, una generalización a nivel social. Desde el aristócrata director de Justicia hasta el miserable “monstruo” Villasante hay toda una escala de roles sociales y una reflexión o señalamiento en torno a ellos: cómo este grupo de personajes reunidos en una noche remota funciona, cómo se descompone y recompone. En última instancia, la película toma como fuente hechos y situaciones que ocurrieron en nuestro país e intenta encontrar ciertas pautas de explicación que se desprenden de su constatación». «Habla Lombardi». *Caretas*. 520 (9 de junio de 1977), p. 58. Las cursivas son mías.

⁶⁴ Sobre el tema, véase León Frías, Isaac. «La experiencia del cine militante latinoamericano en los años 60 y 70». *Lienzo*. 12 (Dic. 1991), pp. 229-233.

militante (al modo del cine de Federico García sobre la reforma agraria), sino que se apoyaba en mentalidades más independientes y sin tanto color político; incluso se interesaba más en expresar sus inquietudes ante la desigualdad social que en exponer un discurso político. Lombardi se ha reconocido como una persona afín a ideas de izquierda, como la gran mayoría de directores de las últimas décadas,⁶⁵ pero *Muerte al amanecer* no es un filme político, ni siquiera de concientización, como sí lo es un filme posterior suyo como *La boca del lobo* (1988). Lombardi expone sus interrogantes personales y expresa sus inquietudes directamente en el filme —en este caso, con la ayuda argumental de Guillermo Thorndike—, y lo hace de una manera tan sutil y minimalista que tanto el gobierno militar de la segunda fase (1975-1980) permite su exhibición como los espectadores y la crítica de su tiempo la reciben como un testimonio de época y un retrato de la sociedad peruana del pasado.

El enigma del imaginario social en el filme

Es claro que el filme representa, en un microcosmos enclaustrado, a una sociedad más extensa, al menos en su parte urbana. Ricardo Bedoya menciona que

En hora y media de proyección la cinta diseñó un microcosmos del Perú oficial de fines de los años cincuenta. Y lo hizo poniendo en evidencia los privilegios concedidos por el poder a un grupo de personajes representativos de la administración pública limeña que actuaban el rito de lavar sus culpas mediante el sacrificio de un chivo expiatorio.⁶⁶

La historia ficcional deja entrever una crítica social en la medida de que realiza un retrato ligeramente caricaturizado para enfatizar puntos negativos como el desprecio, el arribismo y el cinismo. Algunos desaciertos en las actuaciones secundarias —campo que excede el

⁶⁵ Sorprende la ausencia total de directores de derecha, lo que es tema para otra investigación.

⁶⁶ Bedoya, *Un cine reencontrado*, p. 219.

análisis de este artículo, pero que vale la pena mencionar— distorsionan algunos papeles-tipo (incluso estereotipos), pero no afectan al conjunto. En realidad, estamos ante un filme sin un protagonista claro, o más bien tenemos a tres protagonistas: el *monstruo* Villasante, en el papel del desahuciado social; el teniente de la Guardia Republicana, jefe del pelotón de fusilamiento y observador crítico; y el director de Justicia, representante del gobierno civil y de la rancia aristocracia local. Para analizar la crítica social del filme, solo tenemos que observar las relaciones que se establecen entre ellos y entre los personajes intermedios o secundarios.

La sociedad que intenta representar Lombardi es urbana y, más específicamente, limeña. El escalafón social de los personajes del filme funciona como una metáfora de la sociedad en su conjunto: en la cima, está el director de Justicia; las fuerzas del orden están representadas por la Guardia Republicana; así como las clases más bajas lo están por el condenado a muerte. Sus personajes tienen rasgos más o menos andinos según la lejanía de la punta de la pirámide social representada. Incluso se muestra que la cima de la misma es ajena al mestizaje al vanagloriar su ascendencia española. Otro dato que afianza el carácter urbano de la película es la ubicación geográfica de los hechos que relata: tenemos, por un lado, la isla penal de El Frontón, y, del otro, el lugar donde ocurrió el crimen de Villasante, tanto en el referente histórico como en la ficción: la ciudad de Lima. Por último, no existen personajes puramente andinos en el filme, lo que confirma una vez más su carácter urbano.

Más compleja que la ubicación geográfica es la ubicación temporal. ¿En qué parte de la historia del Perú podemos ubicar a la sociedad representada? En realidad, no se refiere a un momento específico, sino a la reproducción de discursos sociales estructurales que han permanecido vigentes durante gran parte del siglo XX peruano. Se trata ante todo de un discurso excluyente, en donde el respeto y el valor de la vida dependen del escalafón al cual se pertenezca. Ubicado en uno de los extremos, Villasante es un personaje despojado de cualquier condición humana, sobre todo de su dignidad más básica.

Las burlas y comentarios irónicos sobre su condición de condenado a muerte son constantes. Por ejemplo, un guardia del penal le dice a Villasante: «Esta mañana desayunas con el Espíritu Santo». ⁶⁷ También se nos muestran las excusas y explicaciones dadas por los funcionarios del gobierno, a quienes parece no importarles tanto la culpabilidad del preso y menos el problema social detrás de un caso de violación. El secretario de Justicia menciona en la casa del alcaide: «o ellos o nosotros», ⁶⁸ dejando abierta la interpretación de a quiénes se refiere con «ellos» (los violadores, los criminales, los indigentes, los pobres) y a quiénes con «nosotros» (el gobierno, los blancos, la oligarquía, los ricos). Esta condición extrema del monstruo se complementa con dos personajes secundarios, como son el secretario del juez y el padre del niño supuestamente asesinado por Villasante. Ambos son tratados con desprecio y desinterés por los demás personajes, debido a su condición humilde (el padre) y a su subordinación en el escalafón burocrático (el secretario).

El resto de los personajes-tipo ilustra los diferentes niveles en los que se constituye la sociedad limeña. El juez, el médico legista, el alcaide y el policía pertenecen a un mismo grupo, un sector medio que ejerce un poder mínimo e inmediato y que se subordina ante el escalafón superior. Por medio de ellos, vemos el funcionamiento de la administración de justicia como un complemento de los discursos de la sociedad. De todos modos, sus discursos nos ilustran cómo ha sido la historia criminal sobre la cual se basa el filme y, sobre todo, la ligereza con la que el peso de la justicia cae sobre uno de los eslabones más débiles de la sociedad. Por último, hay unos personajes complementarios a estos, difusos en su participación en el sistema gubernamental, pero que complementan los discursos cínicos y corruptos del grupo. La esposa del alcaide y los personajes que la cortejan juegan este papel: casi no mencionan la ejecución ni parece interesarles.

⁶⁷ Lombardi, Francisco. *Muerte al amanecer* (largometraje). Lima, 1977.

⁶⁸ *Ib.*

En el extremo más alto de la jerarquía, encontramos a otro personaje principal: Olazábal, el director de Justicia. Este tiene una presencia muy extensa en los diálogos, sobre todo el de la reunión en la casa del alcaide —que constituye la mayor parte del filme—. Incluso su tipo físico y gestos faciales contribuyen a construir el estereotipo y el imaginario que lo sostiene. Olazábal representa a la rancia elite limeña, descendiente directo de los primeros españoles que llegaron al Perú, y además es el funcionario de más alto rango de los personajes que se encuentran en el cuarto. Él es el personaje más escuchado y sobre el cual se concentran las lamentaciones de los demás funcionarios del Estado acerca de las fallas superficiales del sistema.

El discurso expresado por este personaje intenta reproducir el atribuido al sector oligárquico tradicional peruano, y que se caracteriza por ser excluyente de las mayorías y discriminatorio hacia los no blancos. Así, este personaje encarna a todo un sector social que detenta los cargos importantes de gobierno en la época y que además funciona como clase dirigente en el ámbito económico. Sin embargo, Lombardi nos permite sentirnos identificados con él y con algunos de los discursos que maneja y que trascienden a un sector social reducido, como el del desprecio de la vida de los desposeídos y el abuso de poder contra los subordinados.

Lombardi también nos presenta este discurso —y es una sensación que queda hasta el final de la película— como desfasado de la realidad, perteneciente a otra época y apoyado en argumentos tradicionales como el linaje. En un momento del filme, el personaje, en estado de ebriedad y luego de mofarse del funcionario policial, menciona: «Yo soy descendiente de uno de los trece. ¿Hay algo más antiguo entre nosotros? De uno de los trece de la Isla del Gallo. De los que hicimos nuestro este país, hicimos de él lo que es... así es».⁶⁹ Bedoya menciona sobre este personaje:

⁶⁹ Ib.

Así, el alto funcionario del ministerio de Justicia (Alberto Arese), luego de invocar, con ridícula impostación, su linaje criollo, descendiente de uno de los conquistadores que siguió a Francisco Pizarro en el episodio de la Isla del Gallo, lamentaba la vulgaridad de los policías y funcionarios públicos, mestizos y pequeño-burgueses, que le acompañaban. La reunión de los funcionarios aparecía entonces como una encarnación de los humores, antipatías y prejuicios que en el Perú separan a los criollos de la costa de los “cholos” o mestizos y a estos de los indios, subdividiéndolos, más aún, si cada uno de ellos es rico o pobre.⁷⁰

La frase condensa el pensamiento del personaje en varios aspectos: la tradición de la sangre, el desprecio por lo andino y la apropiación del país como suyo. Esa sensación de pertenencia de la nación es quizá una de las expresiones mejor logradas del cine peruano sobre tipificación de un discurso social. Un dato importante con respecto a este punto es que la sensación de desfase no es propia ni sincera a la época en que suceden los hechos, mas sí a la época en que la película fue elaborada y estrenada, entre 1976 y 1977. Los veinte años transcurridos entre la época que describe el filme y la época del estreno de este habían sido testigos de un cambio de discurso en la sociedad peruana y el Perú oficial, y si bien aún existía el discurso-tipo de Olazábal, este era menos aceptado y tolerado. En este cambio, nos parece que el fin de los gobiernos oligárquicos en el Perú en 1962 y la primera fase del gobierno militar liderado por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) jugaron un papel fundamental. La *comunidad imaginada* peruana se había transformado y vuelto sus ojos hacia el interior, mientras el fenómeno de la migración de las décadas del 60 y el 70 había cambiado el rostro de la urbe limeña, trasladando el lejano *Perú profundo* al borde del mar.

El último personaje principal es el teniente de la Guardia Republicana, que se encarga de dirigir el pelotón de fusilamiento y de dar el tiro de gracia a Villasante. El teniente es el personaje principal que menos diálogos tiene y del cual nunca podemos averiguar su

⁷⁰ Bedoya, Ricardo. *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1997, p. 48.

pensamiento. Hasta el personaje de Villasante es más comunicativo en la medida de que se acerca la hora de su muerte y clama por su inocencia. El teniente se limita a cumplir las órdenes recibidas, sin desviar su propósito. No participa de la comida que ofrece el alcaide en su casa ni de las celebraciones posteriores a la muerte; en resumen, no participa del ritual decadente y hasta macabro en el que están insertos los demás personajes de la película. Esta capacidad observadora y objetiva de lo hechos hace que nos identifiquemos con el personaje, que, dicho sea de paso, es el único que demuestra una duda moral, no necesariamente porque crea que Villasante es inocente, sino porque concluye, al igual que los espectadores, que los verdugos no tienen la capacidad moral para ejecutarlo. El teniente, en su silencio y observación, es un personaje crítico de la situación en la que se producen los hechos, y, por transposición, de todo el sistema sobre el cual se basa la administración de justicia y de la sociedad limeña que esta representa. Algunos críticos cinematográficos han mencionado que el teniente personifica, al representar a las fuerzas del orden, a los militares que detentaron el poder entre 1968 y 1975, durante la primera fase reformista del gobierno militar.⁷¹ Dicha afirmación cobra mayor importancia si consideramos que dicha fase ya había llegado a su fin y que los militares pronto dejarían el poder a los civiles.

Lombardi, de esa manera —y aquí confiamos en esos lapsus típicos de los largometrajes—, no solo expone a una sociedad en su conjunto, sino que nos llama la atención sobre las características del contexto histórico y del grupo que intentó cambiarlo. Al formar parte del proceso histórico que representaba, *Muerte al amanecer* es un excelente medio para entender las transformaciones sociales de toda una generación más que un momento específico del pasado, y deja sentados los miedos e incertidumbres de un retorno de los civiles al poder y, sobre todo, del retorno de prácticas y discursos que se nos presentan como arcaicos y discriminatorios. Esto se produjo gracias a que el público y los órganos censores pudieron tolerar estas críti-

⁷¹ Bedoya, *Un cine reencontrado*, pp. 219-220.

cas y cuestionamientos al *status quo*, el cual, si bien se nos presenta como pasado, hemos visto que incluso se extiende al futuro cercano del filme.

Proponemos que *Muerte al amanecer* es una de las mejores expresiones culturales y sociales limeñas de un cambio de época, de mentalidad y del fin de un proyecto de reforma social. Si se puede hablar de una suerte de *revolución cultural* a medias en el Perú durante el régimen velasquista, *Muerte al amanecer* se consolida no como su panfleto, mas sí como su constancia.

Para concluir, en este artículo, hemos analizado tres filmes peruanos con el propósito de explorar qué información pueden dar de la sociedad que los produjo y los observó, del momento histórico que retrataron o al cual pertenecieron, y qué mostraron y ocultaron. Esto demuestra el valor del cine como fuente para el estudio de la historia peruana contemporánea.