

Panorama de algunas representaciones sobre el conflicto armado interno en el cine peruano

Representations of the internal armed conflict in Peruvian cinema: A panorama

Ricardo Bedoya Wilson¹

RESUMEN

En este texto se traza una visión panorámica de algunas de las representaciones sobre el conflicto armado interno ofrecidas por el cine peruano desde fines de los años ochenta del siglo pasado hasta la actualidad. A partir de la mención de algunos títulos emblemáticos se señalan las coincidencias y divergencias mostradas en las perspectivas y tratamientos cinematográficos de la violencia política en el Perú a lo largo de los años.

Palabras clave: conflicto armado interno, cinematografía peruana, memoria, violencia política, siglo XX

ABSTRACT

This text offers a panoramic view of some of the representations of the internal armed conflict offered by Peruvian cinema from the end of the 1980s to the present day. By mentioning some emblematic titles, we point out the coincidences

285

1 Director artístico de la Semana del Cine de la Universidad de Lima.
E-mail: rbedoya@ulima.edu.pe
ORCID: 0000-0003-2780-6648



and divergences shown in the cinematographic perspectives and treatments of political violence in Peru over the years.

Keywords: internal armed conflict, Peruvian cinematography, memory, political violence, 20th century

* * *

El conflicto armado interno que padeció el país durante las dos últimas décadas del siglo pasado penetró en la conciencia y la sensibilidad de los cineastas peruanos e impulsó la realización de diversas películas de ficción argumental, las que recrearon, evocaron o aludieron episodios de ese momento de nuestra historia reciente.² Para efectos de esta mirada panorámica sobre las películas que representaron asuntos vinculados a la violencia política, señalamos tres períodos. Para ilustrar cada uno de ellos, examinamos ciertos títulos emblemáticos y referimos o enumeramos algunos otros de modo sucinto.³

El primer período comprende películas estrenadas entre 1988 y 1995. Ellas representan o dramatizan hechos violentos en sincronía con los que ocurrían en diversas regiones del Perú en el tiempo de su realización. Dos títulos son significativos en ese período: *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi y *La vida es una sola* (1992) de Marianne Eyde.

2 El término *conflicto armado interno* es empleado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en su Informe Final (2003), para designar el período de violencia desatado por la insurgencia del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) contra el Estado y la sociedad peruana. [La CVR utiliza igualmente la expresión “guerra interna”. NDE].

3 Este artículo retoma y condensa algunos acercamientos que realicé a algunas de las películas peruanas mencionadas en el libro *El cine peruano en tiempos digitales* (2015), así como en otros artículos y publicaciones periodísticas.

El segundo período corresponde a títulos realizados en tiempos del posconflicto, entrado ya el siglo XXI. Ellos tienen como protagonistas a personajes que padecen la violencia, llevan consigo las marcas del trauma que ella les causó o recrean la memoria funesta de lo que vivieron, como ocurre en *La casa rosada* (2016) de Palito Ortega y *Magallanes* (2015) de Salvador del Solar.

En el tercer período, el de la posmemoria, los personajes reciben como herencia el relato de lo vivido por sus padres y mayores. Al hacerlo, lo procesan con dolor, desesperanza, o ánimo de superación, como ocurre en *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa y *Paraíso* (2010) de Héctor Gálvez.⁴

Un apéndice refiere a las películas que aluden al período del conflicto armado, o sus secuelas, de modo indirecto, como *Bajo la piel* (1996) de Francisco Lombardi, *Días de Santiago* (2004) de Josué Méndez y *Pishtaco* (2003) de José Martínez Gamboa.

1. En sincronía con la violencia: *La boca del lobo*

La boca del lobo se estrena en 1988. Es un año álgido en el panorama del conflicto y Francisco Lombardi realiza la primera película peruana que tiene como asunto central un episodio del conflicto armado interno. La trama argumental refiere, de modo indirecto, a un suceso ocurrido algunos años antes en Soccos⁵, localidad ayacuchana donde una patrulla del ejér-

4 El vocablo “posmemoria”, desarrollado por Marianne Hirsch en diversas publicaciones, alude a la representación de un pasado que los personajes no vivieron, pero que se convoca como consecuencia de los traumas heredados o por las narraciones de los mayores (cf. Lavabre, 2006, p. 46; Waldman, 2007, p. 396).

5 [El 13 de noviembre de 1983, una patrulla de Sinchis (Policía

cito asesinó a 32 miembros de una comunidad campesina.⁶

La alusión a ese episodio de violencia no se dramatiza bajo la forma de la crónica ni sigue las pautas del reportaje periodístico; Lombardi apela, más bien, a una narrativa de filiación genérica que da cuenta de la experiencia de un grupo de policías, acantonados en una comisaría ubicada en las alturas de un pueblo andino, que se siente acosado por la presencia, invisible en el encuadre, de los alzados en armas.

Los personajes principales, dos oficiales de la policía, encarnan visiones antagónicas de los métodos represivos a los que recurrió el Estado para combatir las acciones armadas de Sendero Luminoso. Uno (interpretado por Gustavo Bueno), acicateado por traumas y culpas del pasado y por un incontrolable impulso autodestructivo, opta por arrasar al “enemigo”, aun cuando ello implique la muerte o desaparición de ciudadanos inocentes. El otro, un joven oficial (Toño Vega), se apega a los reglamentos institucionales y su comportamiento encarna el sentido opuesto de aquello que se denominó *guerra sucia*.

antisubversiva) masacró a 32 personas del poblado de Soccus (Huamanga), Informe Final de la CVR, Ejecuciones extrajudiciales. NDE].

6 “La CVR afirma que en ciertos lugares y momentos del conflicto la actuación de miembros de las fuerzas armadas no sólo involucró algunos excesos individuales de oficiales o personal de tropa, sino también prácticas generalizadas y/o sistemáticas de violaciones de los derechos humanos, que constituyen crímenes de lesa humanidad, así como transgresiones de normas del Derecho Internacional Humanitario”. Punto 55 de las Conclusiones generales del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003).

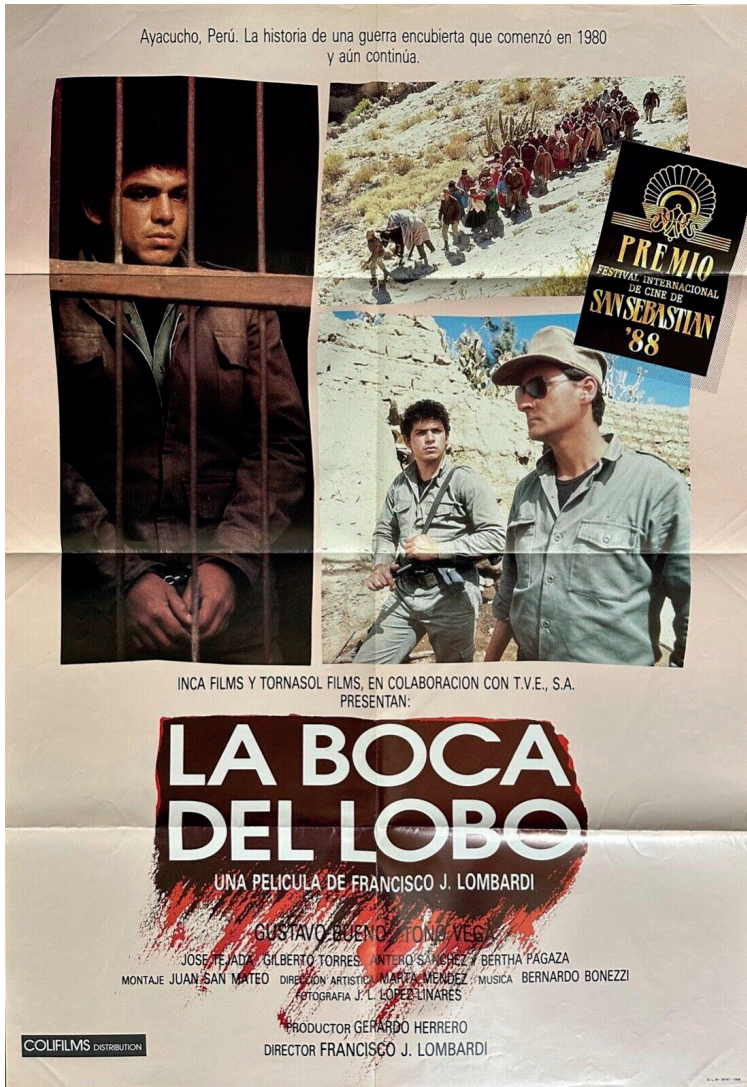


Figura 1. Afiche de la película 'La boca del lobo' (1988). Imagen ubicada en eBay (<https://www.ebay.fr/itm/285189231773>).

Pero más que una denuncia o condena de los actos lesivos cometidos contra los derechos humanos durante esos días del conflicto, *La boca del lobo*, fiel a las preocupaciones y el estilo del cine de Lombardi, ciñe su tratamiento dramático y narrativo a la descripción de las tensiones que surgen en el seno de un grupo humano al verse acosado por una violencia homicida oculta tras las montañas. Los personajes centrales dan cuenta de las contradicciones profesionales y humanas que oponen los comportamientos de aquellos que recibieron de sus comandos las órdenes de reprimir la subversión armada. En *La boca del lobo*, la legitimidad de la defensa de la sociedad sucumbe ante el ejercicio de una represión indiscriminada.

Junto con *La boca del lobo*, *La vida es una sola*, tercer largometraje de Marianne Eyde, es el título del primer período que se aboca con mayor rigor a la observación del desgarramiento del tejido social de los Andes peruanos que trajo consigo la irrupción de la violencia senderista. Pese a ello, la película debió superar múltiples obstáculos para llegar a estrenarse en las salas públicas. Regía, por entonces, una ley, dictada en 1972, de promoción de la producción filmica local. Para acceder a sus beneficios, los productores requerían que un ente administrativo les otorgase un certificado de exhibición obligatoria en las salas de cine. Los funcionarios encargados de expedir dicha acreditación se mostraron temerosos y renuentes a hacerlo. Se le objetaba a *La vida es una sola* el mostrar una supuesta simpatía con el discurso político de Sendero Luminoso. Era, por supuesto, un reproche desencaminado porque *La vida es una sola* retrata, de modo implacable, la situación de aquellos peruanos que fueron víctimas de la violencia en sus comunidades y, por eso, se vieron obligados a emprender una migración forzosa desde sus localidades originarias.

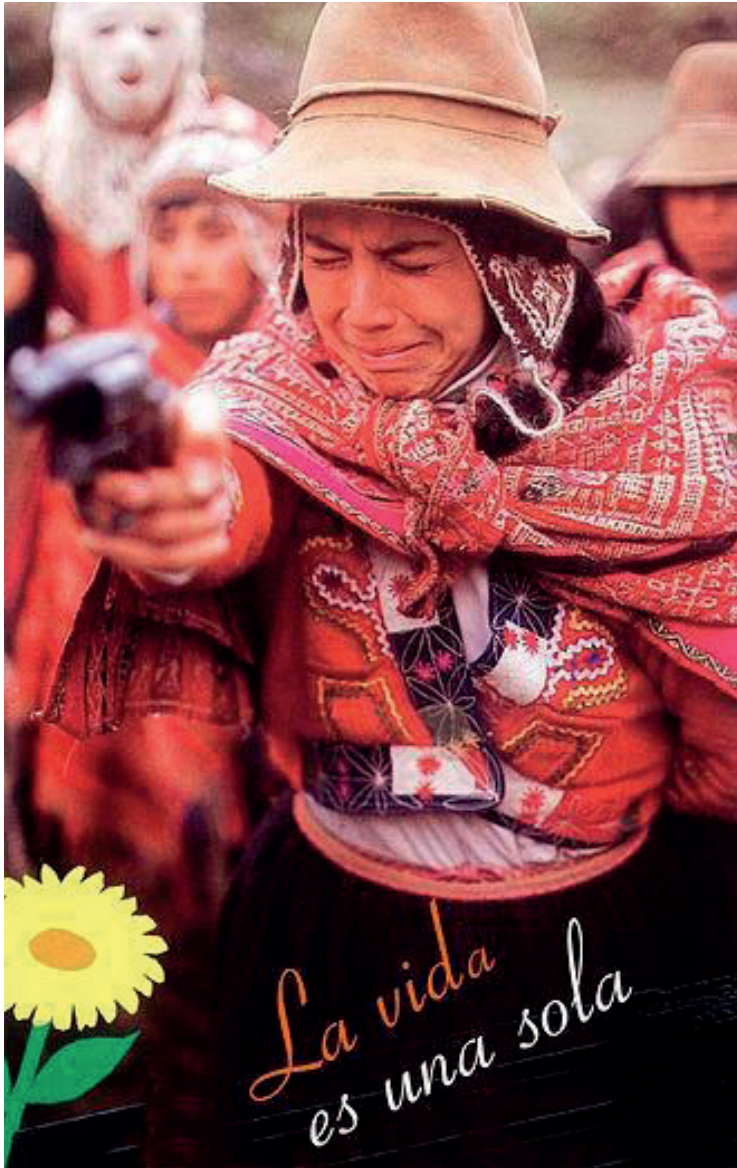


Figura 2. Afiche de la película 'La vida es una sola' (1992). Imagen ubicada en Cineaparte (<https://www.cineaparte.com/p/153/la-vida-es-una-sola>).

La línea narrativa sigue la trayectoria de la protagonista, Florinda (Milagros del Carpio), una joven campesina que vive la experiencia del conocimiento simultáneo del amor y de la muerte. Un vínculo afectivo la liga con un joven senderista que llega hasta la comunidad integrando un comando subversivo. Pero luego de la ilusión viene para Florinda el desencanto, el mandato forzoso de ejercer una acción violenta a manera de “rito de pasaje”, el quiebre de los vínculos comunales, la disolución del entorno social y la diáspora. La comunidad campesina se convierte en el microcosmos que reproduce y condensa las condiciones de opresión impuestas en los pueblos andinos durante las incursiones de Sendero Luminoso y la posterior llegada de las fuerzas militares. El pequeño y torturado mundo es descrito por Marianne Eyde recurriendo a una sucesión de planos secuencias filmados con la cámara en mano, lo que disemina entre los espectadores la impresión de inestabilidad que afecta a los personajes y establece la distancia requerida para valorar el filón testimonial de lo mostrado. Así, podemos contemplar, sin asomo de sentimentalismo, la deriva emocional de Florinda y el derrumbe de sus expectativas de vida.

Acaso se le pudo reprochar a *La vida es una sola* el trazado, desprovisto de matices, del personaje del desequilibrado militar (Aristóteles Picho) que desata el drama.

292

La vida es una sola, al dramatizar el desgarramiento íntimo de su personaje principal a la par que la ruptura de la cohesión social en las comunidades andinas, lo cual generó masivos desplazamientos hacia las ciudades de la costa, logró anticipar, por las vías de la ficción, algunas de las conclusiones a las que arribó, una década después, la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Otras películas de este período que desarrollan asuntos vinculados con los efectos de la violencia política son *Ni con Dios ni con el diablo* (1990) de Nilo Pereira del Mar, *Alias La Gringa* (1991) de Alberto Durant, el cortometraje *Una pequeña mirada* (1992) de Danny Gavidia y *Anda, corre, vuela* (1995) de Augusto Tamayo San Román.

2. La memoria de lo vivido: *La casa rosada, Magallanes*

La casa rosada es una película que roza la autoficción. Su realizador, Palito Ortega Matute, dramatiza sus recuerdos personales de los días de la violencia desatada en su Huamanga natal por Sendero Luminoso en los años ochenta y, más tarde, de la represión que trajo consigo. Tiempos complejos que lo impulsaron a realizar una película que rememora los episodios de torturas, desapariciones de personas y otras acciones violatorias de los derechos humanos que se produjeron en el interior de las instalaciones militares, como aquella conocida entre los huamanguinos con el apelativo de “la casa rosada”.

El relato se focaliza en la experiencia de la familia de un profesor que es detenido y torturado bajo la acusación de pertenecer a Sendero Luminoso. Antes de la detención, las acciones dan cuenta del clima de pavor que se extiende entre los ciudadanos durante las noches de toque de queda y rastrijos militares, con el eco de detonaciones y explosiones provenientes del espacio no representado en el campo visual.

Ortega da forma a la memoria de una población acosada entre dos fuegos y a la ansiedad de los ciudadanos que se consideraban sospechosos de ser “terroristas” por el mero hecho de dedicarse a la docencia o, acaso, por la circunstancia de vivir en esa ciudad asolada. En el curso del relato, la memoria de

lo ocurrido se convierte en testimonio del horror. Algunas imágenes de *La casa rosada* escenifican aquello que podría resultar irrepresentable por bordear la noción misma de abyección: describen la tarea rutinaria de los soldados encargados de incinerar cadáveres en un horno crematorio destinado a la desaparición de los detenidos.



Figura 3. Afiche de la película ‘La casa rosada’ (2016). Imagen ubicada en *Correo* (<https://diariocorreo.pe/edicion/ayacucho/la-casa-rosada-se-corono-como-la-mejor-pelicula-peruana-estrenada-el-2018-863605>).

294

Magallanes (2015) de Salvador del Solar es una adaptación del relato breve *La pasajera* del escritor Alonso Cueto, el que esboza, con algunas variantes argumentales, la historia desarrollada por el propio Cueto en la novela *La hora azul*, adaptada también para el cine por la realizadora Evelyne Pegot-Ogier en 2016. El personaje central es Harvey Magallanes (Damián Alcázar), un militar retirado que oficia de taxista en Lima. Destacado en la provincia ayacuchana de Huanta durante los días del conflicto armado, Magallanes fungió de

subordinado de un oficial que mantuvo como cautiva sexual a una joven (Magaly Solier) a la que sometió además a todo tipo de humillaciones. Cómplice de esos atropellos, Magallanes, pasados los años, reencuentra en Lima, como pasajera de su taxi, a aquella mujer. Dos memorias se entrecruzan entonces: la del sumiso represor y la de la víctima nunca resarcida. El primero intenta algún tipo de acercamiento a la pasajera: quiere gestionar una reparación económica o un trato que implique recibir algún gesto de perdón. Pero esa voluntad de redención personal no recibe respuesta. La víctima de otra siempre será la pasajera impulsada por un rencor que la moviliza en su larga carrera por una Lima nocturna y que es indiferente a las experiencias vividas en el Ayacucho de su juventud.

Cualquier reconciliación con el pasado solo puede ser, para ella, motivo de una indignación que se expresa en su lengua originaria, el quechua, ante las autoridades policiales, las que intentan zanjar el desencuentro a la que la conduce la propuesta de Magallanes. La integridad moral que expresa el discurso de la prisionera-pasajera aleja cualquier posibilidad de reconciliación y socava la alternativa de expiación solicitada por el cómplice del verdugo. Para ella no cabe esperar resarcimiento alguno, ni personal ni institucional, provenga de quien provenga.



Figura 4. Afiche de la película 'Magallanes' (2015). Imagen ubicada en Allociné (<https://www.allocine.fr/film/fichefilm-230152/photos/detail/?cmediafile=21147858>).

Otros títulos significativos que corresponden al segundo período son *Paloma de papel* (2003) de Fabrizio Aguilar, *Flor de retama* (2004) de Martín Landeo Vega, *El rincón de los inocentes* (2005) de Palito Ortega Matute, *Tarata* (2009) de Fabrizio Aguilar, *Las malas intenciones* (2011) de Rosario García Montero y *La última tarde* (2016) de Joel Calero.

3. Lo que nos contaron de los tiempos de la violencia: *La teta asustada*, *Paraíso*

Fausta (Magaly Solier), protagonista de *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa, asiste a su madre moribunda, que entona una evocativa canción en quechua. Es la situación inicial de una película que retrata la experiencia de una joven atenazada por la narrativa de pavor que heredó a través de la leche materna, difusora del síndrome de “la teta asustada”. La melodía canturreada por la anciana es un lamento por la violación a la que fue sometida en su tierra natal, Ayacucho, durante los tiempos del conflicto armado. La vivencia del pánico sentido por aquella mujer es ahora la de su hija y la de una generación que no vivió la violencia del conflicto armado, pero la recibió como legado simbólico a través de los relatos de sus mayores.



298

Figura 5. Afiche de la película 'La teta asustada' (2009). Imagen ubicada en Filmaffinity (<https://www.filmaffinity.com/es/film725478.html>).

La joven es también hija del desarraigo forzoso. Radicada en Lima, en medio de un paisaje desértico transformado por otros desplazados y sus descendientes, Fausta tiene un pie en el pasado narrado por la madre, y el trauma recibido de ella, y el otro pie en un mundo de fusiones culturales y emprendimientos modernos en la capital del Perú a inicios del siglo XXI.

El tránsito de Fausta en el curso narrativo de la película la conduce desde su apego a la tradición andina hasta la aceptación de una identidad migrante; del trauma heredado, la somatización del dolor y el miedo a la sexualidad —que se simboliza con el “mal” que le impulsa a llevar una papa inserta en la vagina—, al encuentro con el mar que baña la costa peruana, escenario de una ofrenda simbólica.⁷ Fausta encarna las mediaciones entre la identidad en construcción del desplazado y la del nuevo limeño; por eso, en su itinerario dramático recorre diferentes espacios culturales de la capital.

La teta asustada no es un relato realista. Es, más bien, una fábula en la que Fausta observa el mundo desde la perspectiva de un pavor arraigado que le impide inscribir su cuerpo y su identidad en un orden social que la excede. Ese divorcio con su entorno se expresa en las canciones en quechua, a la manera de lamentos, que compone y canta, pero que solo ella escucha. Canciones que la acompañarán, como patrimonio personal y resguardo íntimo, en su recorrido por los espacios físicos y culturales de la ciudad: el de la informalidad y del

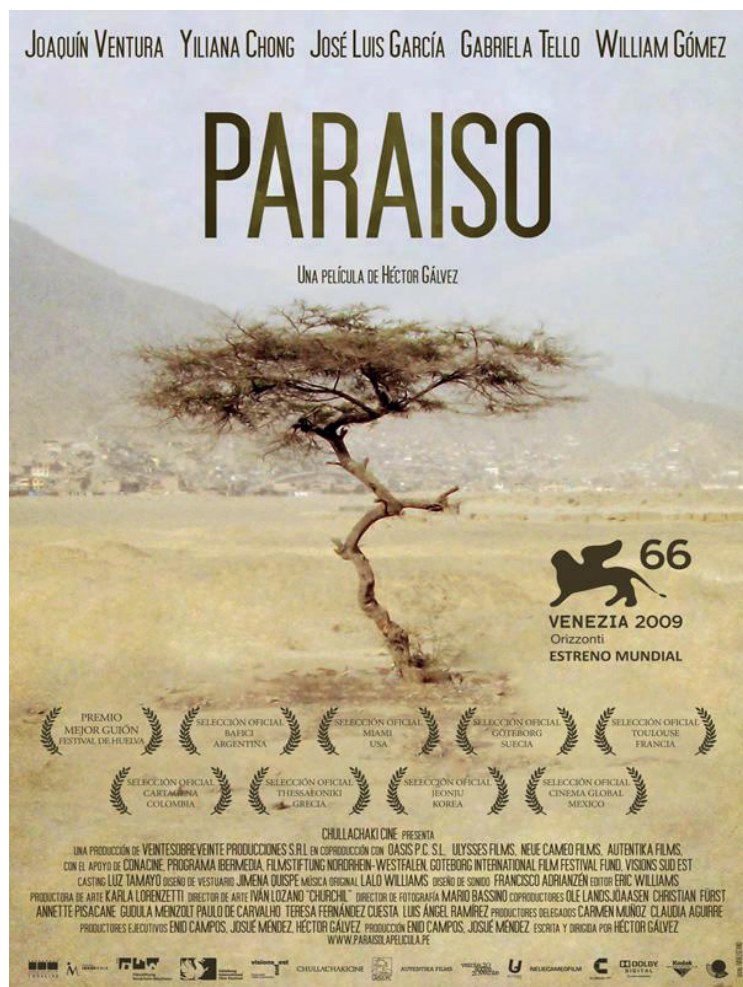
7 Claudia Llosa interpreta de modo libre, lo que resulta propio de un relato ficcional, la noción de “teta asustada” que describe Kimberly Theidon (2004, p.77) en su trabajo académico *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*.

mestizaje “chicha” de su entorno inmediato; el de la clase acomodada, pero venida a menos, a la que se vincula por razones de trabajo; el de la amistosa intimidad que entabla con un jardinero con el que logra compartir los afectos primordiales asociados con el uso del quechua. Al final de la trayectoria narrativa, dramática y simbólica, Fausta aspira el aroma de unas papas florecidas y se abre a posibilidades diversas de vida. Encuentra un lugar en el plural mosaico social y cultural de los “nuevos limeños”.

Paraíso (2010) es un retrato de la dislocación urbana y del desplazamiento de aquellos residentes que no encuentran en la ciudad la satisfacción de sus necesidades elementales. Ambientada en un barrio marginal, ubicado al este de Lima, que fue fundado por desplazados ayacuchanos durante los años de la guerra interna, la película se concentra en seguir las trayectorias de cinco jóvenes para los que el conflicto armado es una narración heredada, un relato tamizado por la memoria de sus mayores.

Esos muchachos descienden de ciudadanos de los Andes peruanos que padecieron las sevicias impuestas por Sendero Luminoso, pero también por las fuerzas de un Estado que actuó, en ocasiones, de modo implacable. El tránsito dramático de los personajes de *Paraíso* describe los anhelos de hallar una filiación biológica y cultural con sus padres y de comprender el pasado violento que los expulsó de su Ayacucho natal, convirtiéndolos en desplazados. Para lograrlo, se preguntan sobre la vigencia del pasado ancestral que vincula a sus progenitores con la cultura andina. Indagan también sobre la veracidad de los relatos sobre la violencia durante el conflicto armado que recibieron de ellos.

El asentamiento humano en el que viven, llamado Jardines del Paraíso, acaso de modo irónico dada la sequedad del lugar, está “custodiado” por una enorme roca que parece tallada con el perfil de un inca. Los desplazados andinos le otorgan a esa piedra, enclavada en las alturas del paisaje desértico, un poder simbólico: el de custodiar las riquezas contenidas en las huacas. Para los jóvenes, esa narración carece de sentido y veracidad, ya que las huacas fueron profanadas y saqueadas desde mucho tiempo atrás. La autoridad simbólica conferida por los mayores ha perdido, para esos limeños de primera generación, la capacidad de encarnar cualquier tipo de influencia o de imponerse como referente de un esplendoroso pasado precolombino. No cabe, para ellos, esperar la llegada del tiempo mítico de restauración de un orden social perdido con la llegada de los conquistadores españoles. Cualquier valor simbólico de la supuesta figura tutelar ha caducado para los más jóvenes en Jardines del Paraíso.



302

Figura 6. Afiche de la película 'Paraíso' (2010). Imagen ubicada en Allociné (<https://www.allocine.fr/film/fichefilm-121153/photos/detail/?cmediafile=20186446>).

A pesar de ello, encontramos a un personaje que necesita creer en algo. Sara (Gabriela Tello), alienta expectativas; pretende conocer la identidad de su padre y lo hace interrogando sobre

su filiación. Le pide a su madre que le entregue una foto del hombre que la engendró para comprobar si guarda algún parecido físico con ella. Busca así contrastar su filiación con una imagen, por más precaria que aquella sea. Pone a prueba la veracidad de la narrativa de la madre y le exige cotejar su memoria con lo que ocurrió durante los años de la violencia, allá en Ayacucho. La historia oficial narrada a Sara sostiene que el padre fue víctima de Sendero Luminoso. La muchacha busca un arraigo, prueba de su entronque con aquel hombre que, según afirma su madre, fue asesinado por haber aceptado un cargo de gestión política en el pueblo en el que residía. Pero la verdad es distinta. Sara fue engendrada como consecuencia de la violación colectiva que sufrió su madre durante una intervención de las fuerzas militares. Para los jóvenes de *Paraíso* no hay filiación posible. Rotas las posibilidades de encontrar tutela en las figuras simbólicas del Inca protector y del padre biológico, solo les resta emprender derivas individuales. Un título significativo de este tercer período es *La piel más temida*, de Joel Calero, estrenada en abril de 2024 en Lima.

4. La violencia aludida: *Sin compasión, Bajo la piel, Días de Santiago*

De modo indirecto, acogiéndose a la narración de género, a la transposición de un clásico literario, o al retrato de un personaje impulsado por la neurosis y el trauma, algunos largometrajes peruanos hilaron los vínculos entre la ficción y la memoria del pasado violento. Ello es notorio en *Sin compasión* (1994) de Francisco Lombardi, una adaptación libre de la novela *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoyevski.

El núcleo argumental de la película aclimata los incidentes del relato original, ambientado en el siglo XIX, a la atmósfera

enrarecida por la violencia en el Perú de inicios de los años noventa del siglo XX. El personaje principal, Ramón Romano (Diego Bertie), un Raskólnikov de aire crístico y torturado, asesina alegando razones éticas superiores. Para él, el acto violento se justifica no solo como producto de un gesto de liberación personal; concibe el homicidio como un hecho de justicia que se ejecuta en bien de una sociedad que se deshace de un ser despreciable y nocivo. El guion de Augusto Cabada, sin cargar las tintas en algún paralelismo obvio, refiere a la violencia ejercida en nombre de una pretendida insurgencia revolucionaria y al impulso fanático que arrastró a tantos jóvenes que se arrogaron el derecho a matar y destruir en nombre de “razones superiores”.

Bajo la piel (1996) de Francisco Lombardi, también con guion de Augusto Cabada, adapta de modo libre un relato criminal de Jim Thompson y sigue las dinámicas del *thriller* o del film de pesquisas en torno de la identidad de un asesino serial que actúa en un pueblo de la costa norte del Perú. El criminal deja en sus víctimas la marca del sacrificio del degüello y la extracción de los ojos, lo que remite a los rituales de la cultura preinca Moche, que se desarrolló en los lugares donde transcurre la película. Ese presupuesto argumental conduce, de modo progresivo, a revelar dimensiones de sentido que obran como subtextos.

El asesino es el arqueólogo residente en el museo de sitio y guarda un marcado resentimiento social al saberse rechazado por funcionarios de mayor rango e inferiores méritos intelectuales que él. Ese rasgo de carácter lo emparenta con el protagonista de *Sin compasión*: ambos fundan sus acciones criminales —y sus opciones radicales— en motivos que juzgan superiores. Revelada la identidad del homicida, se comete

otro crimen, pero ahora a cargo del comisario del lugar. El policía descubre al asesino que lleva dentro de sí luego de encarar al hombre que ha mantenido relaciones sexuales con la mujer que lo atrae.

El desarrollo posterior de las acciones va exhibiendo una sucesión de cadáveres que se ocultan, de sepulcros intercambiados, de engaños mutuos y de pactos de impunidad. No es casual que, por entonces, la opinión pública peruana discutiera las consecuencias de los hallazgos de entierros clandestinos realizados por grupos militares, responsables de llevar a cabo ejecuciones extrajudiciales, y de la impunidad que se pretendía para ellos como consecuencia de la promulgación de una ley de amnistía. En el segmento final de la película, la pareja protagonista decide cimentar una relación conyugal teniendo como base un engaño mutuo y consentido. Con un gesto de humor acaso cínico, la película formula una pregunta sobre la consistencia y factibilidad de un pacto social sustentado en la mentira y en el crimen.

Días de Santiago (2003) de Josué Méndez sigue el itinerario de su protagonista, Santiago (Pietro Sibille), licenciado de la infantería de Marina. Veterano de la guerra del Cenepa entre Perú y Ecuador (1995) y del combate contra Sendero Luminoso, Santiago no se halla en el retorno a la vida civil. El supuesto héroe de la patria es ninguneado en Lima. Carece de trabajo, se le niega el crédito y afronta la promiscuidad en su vida familiar. La incertidumbre es su sino y el tratamiento estilístico de la película lo acompaña en su periplo incierto: las imágenes pasan de modo permanente del color al blanco y negro, la cámara inestable lo sigue en sus recorridos por una ciudad que percibe como amenazante; en la banda sonora, la sobre voz da cuenta de un agitado monólogo interior.

El retrato de Santiago es el de un sujeto que no encuentra sosiego ni reconciliación luego de la experiencia de la violencia y el regreso a casa. Sus vínculos originales se quebraron en los teatros de operaciones militares y solo vislumbra enfrente el horizonte del desarraigo, como le ocurre también al personaje protagónico de *Secuelas del terror* (2010), película ayacuchana dirigida por Juan Camborda.

La violencia que subsiste también está aludida en películas de género filmadas en regiones como Ayacucho, Puno, entre otras.⁸ Sobre todo en las ficciones que recrean historias de terror, con intervención de personajes fantásticos nacidos de la tradición oral. En ellas, los espantajos regresan a la vida para recordar problemas irresueltos en tantas comunidades andinas, desde las raíces de la violencia de décadas pasadas hasta asuntos vinculados con la preservación ambiental o la seguridad de los ciudadanos. En una entrevista con José Carlos Cabrejos (2010), el antropólogo Raúl Castro ha señalado que “el hecho de que en estas cintas aparezcan situaciones asociadas al incesto o a la sanción se conecta con el sentimiento de que no hay herramientas sociales para hacer justicia. Por ello, la justicia en este cine viene del más allá” (p. 53).

En esta línea, uno de los títulos más significativos es la ayacuchana *Pishtaco* (2003) de José Martínez Gamboa. Ambientada en la convulsionada ciudad de Huamanga de 1987, narra el accionar de un asesino serial que mantiene en vilo a la población. Las creencias colectivas señalan al *pishtaco* como responsable de las muertes. Para enfrentarlo, la sociedad se organiza bajo la forma de rondas urbanas, pero la autodefensa

8 Para un desarrollo exhaustivo de la importancia del llamado cine regional peruano, cf. Bustamante y Luna Victoria, 2017.

trae consigo la comisión de errores lamentables al atacar a personas inocentes. El sentimiento de inestabilidad y paranoia se extiende entre los ciudadanos. Esa representación de una atmósfera de temor y desconcierto remite a las vivencias de los huamanguinos durante los años ochenta del siglo pasado, abrumados por la violencia cotidiana de los atentados terroristas, los apagones, las incursiones represivas, las detenciones arbitrarias y la desaparición de personas.

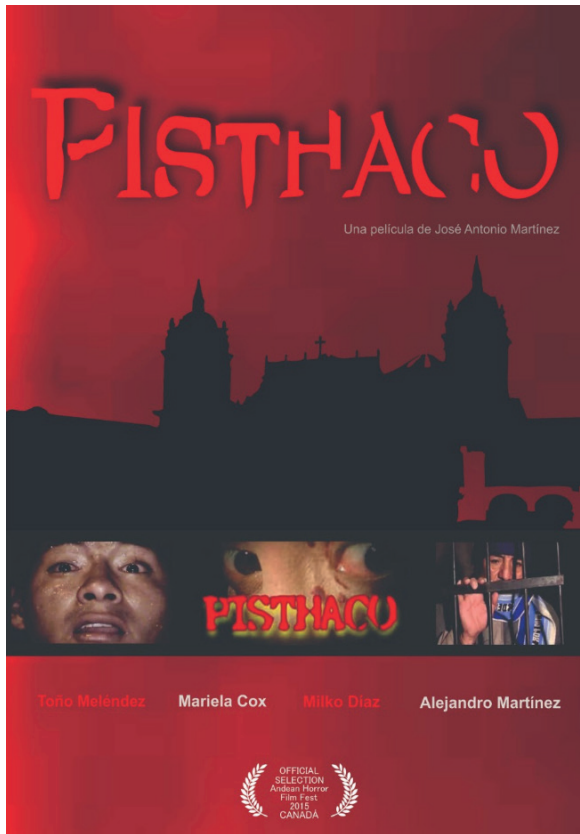


Figura 7. Afiche de la película 'Pishtaco' (2003). Imagen ubicada en Filmaffinity (https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=527315).

Reflexiones finales: Las investigaciones que vendrán

Como en muchas otras cinematografías de países que padecieron los efectos traumáticos de la violencia provocada por dictaduras o por conflictos armados, la producción fílmica peruana seguirá procesando y dramatizando la memoria de lo ocurrido tal vez por muchas décadas más. Y la reflexión crítica sobre el cine, así como la investigación académica, acompañarán esa trayectoria, examinando, por ejemplo, las representaciones de ese asunto en los cortometrajes documentales y de ficción que se hacen en todo el país, y en los largometrajes que, desde 1996, se realizan en diversas regiones.

Bajo el ropaje de los géneros cinematográficos, apelando a los códigos y retóricas del melodrama, del terror, del relato criminal, del filme testimonial, entre otros, se asoman los recuerdos de una época que abrió cicatrices que aún no cierran.

Referencias

Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima.

Bustamante, E. y Luna Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples: El cine regional peruano*. Universidad de Lima.

308 Cabrejo, J. (2010). El cine de terror regional: La justicia del más allá. Entrevista con Raúl Castro. *Ventana Indiscreta*, 3, 52-55.

Camborda, J. (2010). *Secuelas del terror*. Waqrapuku Films.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). (2003). *Conclusiones generales del Informe Final de la CVR*. CVR.

Recuperado de <https://cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>

Del Solar, Salvador. (2015). *Magallanes*. Péndulo Films; CEPA; Proyectil; Tondero Producciones; Nephilim Producciones.

Eyde, M. (1992). *La vida es una sola*. Kusi Films.

Gálvez, H. (2010). *Paraíso*. Chullachaki Producciones; MilColores Media; Cachoeira Films.

Lavabre, M. (2006). Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos. En J. Aróstegui y F. Godicheau (Eds.), *Guerra Civil: Mito y memoria*. Marcial Pons.

Llosa, C. (2009). *La teta asustada*. Vela Producciones; Oberón Cinematográfica; Wanda Vision.

Lombardi, F. (1988). *La boca del lobo*. Inca Films; New People's Cinema; Tornasol Films.

Lombardi, F. (1994). *Sin compasión*. Inca Films; Ciby 2000; Fundación Hubert Blas.

Lombardi, F. (1996). *Bajo la piel*. Inca Films; Tornasol Films; Pandora Films.

Martínez Gamboa, J. (2003). *Pishtaco*. Magnum Producciones.

Méndez, J. (2003). *Días de Santiago*. Chullachaki Producciones.

Ortega, P. (2016). *La casa rosada*. Peru Movie; Andina Compañía Cinematográfica.

Theidon, K. (2004). *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. IEP.

Waldman, G. (2007). Posmemoria: Una primera aproximación.
En M. Aguiluz y G. Waldman (Eds.), *Memorias (in)cógnitas: Contiendas en la historia*. CEIICH-UNAM.

* * *

Recibido: 4 de diciembre de 2023

Aceptado: 22 de abril de 2024