

Pontificia Universidad Católica del Perú
Facultad de Letras y Ciencias Humanas



*Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno
en el Perú, 1980-2000. Una aproximación
historiográfica al cine peruano sobre violencia política.*

Tesis para optar el título de Licenciado en Historia

Presentada por:
Jorge Luis Valdez Morgan

Lima-Perú
2005

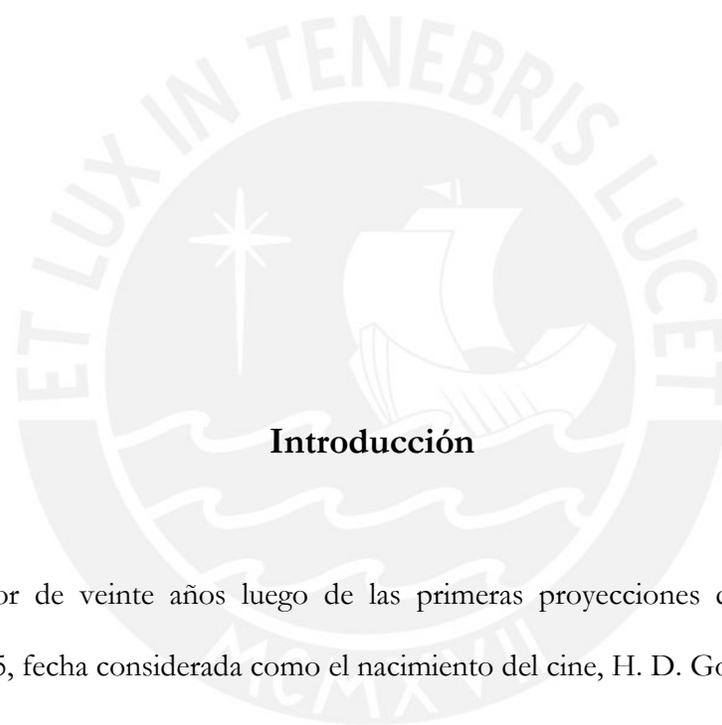


A Gabriela

Índice

Introducción	I
I. Los estudios de Historia y Cine.	9
1.1. La revista <i>Annales</i> y Marc Ferro. El nuevo análisis del cine	11
1.2. Metodología, críticas y límites del análisis.	17
1.3. El cine en la historiografía peruana.	23
II. El conflicto armado interno y el cine (1980-1993).	28
2.1. El cine peruano sobre violencia política antes de 1980.	29
2.2. El conflicto armado interno – Primera parte (1980-1993).	36
2.3. El cine peruano entre 1980 y 1993.	46
2.4. Análisis de los filmes seleccionados.	51
III. El cine después de la guerra (1994-2003).	81
3.1. El conflicto armado interno – Segunda parte (1994-2000).	81
3.2. El cine peruano entre 1994 y 2003.	85
3.3. Análisis de los filmes seleccionados.	93
IV. Cine peruano y violencia: realidad y representación.	115
4.1. Mentalidades e imaginarios en el cine sobre el conflicto armado interno.	117
4.2. La reproducción de la memoria histórica a través de los filmes analizados.	136
4.3. Análisis y contraanálisis de la sociedad peruana a través de su cine sobre el conflicto armado interno.	138
Conclusiones	143
Bibliografía y fuentes	147





Introducción

Alrededor de veinte años luego de las primeras proyecciones del cinematógrafo Lumière en 1895, fecha considerada como el nacimiento del cine, H. D. Gower y Stanley Jast publicaron en Londres el libro titulado *The Camera as Historian*. La importancia de las imágenes como testimonio de una realidad capturada tal cual por una cámara, así como la presencia de un ojo detrás de la misma y de un cerebro que a la postre ordenaría las imágenes para formar una historia y con ello un largometraje, fue resaltada desde épocas tempranas cuando el cine y la historia eran muy diferentes a como se las concibe hoy en día. La sorpresa inicial causada por la invención del cine vino precedida por una inquietud que se manifestó de manera marcada en la segunda década del siglo XX en Estados Unidos,

inquietud relacionada con la capacidad de verosimilitud y veracidad que tiene y que se le ha atribuido a las imágenes y al cine en general. Ambas características han sido utilizadas, explotadas y manipuladas en diversas épocas por distintas cinematografías nacionales con la finalidad de exponer un discurso, realizar propaganda o tergiversar la historia. Estados Unidos y la naciente URSS vieron en el cine como medio de masas la oportunidad de transmitir, de manera pedagógica, los mensajes ideológicos propuestos por sus líderes políticos. A fines de los años veinte, el debate desatado en Norteamérica sobre los efectos del cine en la juventud provocó que se realizaran una serie de estudios financiados por la Payne Fund. El director de dichos estudios, W.W. Charters, afirmó:

“Hemos concluido una descripción de los estudios que intentaban medir la influencia de las películas en cuanto tales. Vemos que, como instrumento de educación, tienen un poder insólito para impartir información, para influir en actitudes específicas hacia objetos de valor social, para afectar a las emociones tanto en proporciones macro como microscópicas, para afectar a la salud en un grado menor a través de la perturbación del sueño y para afectar profundamente los modelos de conducta de los niños”.¹

El concepto negativo sobre el cine no es gratuito. Las autoridades veían en él una peligrosa condición: su versatilidad. El cine como conjunto de imágenes es sumamente complicado de controlar y es muy común que los filmes nos muestren más de lo que sus realizadores desean.

Luego de este desarrollo inicial, con el cual también surgió una industria cinematográfica –necesaria para solventar los onerosos proyectos que implicaba realizar un largometraje-, es que el cine desarrolló temáticas más particulares, expuso otras inquietudes y mostró otro tipo de imágenes. Los avances tecnológicos permitieron no sólo mejoras en las condiciones de filmación: color y sonido; sino también en el material en el cual las imágenes iban a

¹ Citado en Tudor, Andrew. *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. p. 100

descansar: el soporte. El paso del nitrato de celulosa al acetato es importante no sólo para el productor y el director cinematográfico que busca que su producto no se destruya luego de una combustión u oxidación, pero sobre todo es fundamental para el archivero o el historiador, quienes buscan preservar testimonios y vestigios del pasado. Se calcula que gran parte de la producción cinematográfica mundial entre 1896 y 1951 –año en que se empezó a usar el acetato- se ha perdido irremediablemente. Imaginemos decenas de miles de pinturas y libros destruyéndose por el soporte en el que han sido plasmados o por la falta de espacio, el costo o el peligro que implicaba su conservación. Sin duda el motivo hubiera movilizado a miles de personas que reclamaban la conservación de un patrimonio cultural invaluable. Considerando al cine como una de las manifestaciones artísticas más importantes del siglo XX y como una industria comercial muy desarrollada, es por demás revelador que recién los esfuerzos por conservar y difundir los filmes hayan surgido a partir de la década de 1950. El ingreso de la televisión y la posibilidad de transmitir filmes ya estrenados, así como el creciente interés por el cine como manifestación artística y disciplina académica, ha provocado hoy en día que no sólo el filme mismo sea conservado, sino que se maneje información relacionada indirectamente a la producción y estreno de los filmes con la finalidad de establecer el contexto de la realización y otras particularidades de la industria cinematográfica.

Aun en la actualidad el problema no está resuelto. En países donde existe una conservación constante y financiada de los rollos de nitrato o de acetato, surgen consideraciones como la decoloración de los filmes de acetato, el costoso y lento paso de un soporte a otro, las dificultades para la visualización de filmes muy antiguos, etc. Otros países, el Perú entre ellos, no tienen una política desarrollada acerca de la conservación de los filmes. Los fragmentos de cintas más antiguas que se han conservado en el Perú están en manos de

particulares o han sido salvados de la destrucción por sus mismos realizadores. Por ejemplo, en el año 1987, el director Alberto Durant realizó un documental titulado *El famoso bandolero* sobre el largometraje peruano *Luis Pardo*² y su director Enrique Cornejo Villanueva. El filme *Luis Pardo* es el más antiguo del cual se conservan fragmentos, los cuales se salvaron de la destrucción gracias a que el director guardó para sí algunos rollos de acetato que a la postre no usó en la película. Estas escenas son las únicas que se conservaron del filme y son las que se usaron en el documental de Durant. En sentido estricto, las imágenes conservadas por Villanueva nos dan una idea del producto final, de su producción y del modo en que fue filmado, pero de ninguna manera reemplaza al largometraje original como manifestación cultural ni es posible analizar a la sociedad peruana a través de ellos. No son el filme en sí, sólo una referencia a él.

El filme peruano más antiguo conservado en su totalidad, gracias al trabajo de restauración realizado por el Museo de Arte, es *Yo perdí mi corazón en Lima* de Alberto Santana, estrenado en junio de 1933 durante el contexto de la guerra entre Perú y Colombia. Desde los inicios del cine en el Perú hasta 1961, salvo *Yo perdí mi corazón en Lima*, no se conserva copia de ningún filme. Inclusive luego de *Kukuli*,³ filme más antiguo que se puede ver en un archivo en el Perú, es imposible ver otros títulos que irremediablemente con el pasar del tiempo se han perdido por accidentes o por displicencia de los productores y autoridades. Si contamos, además de los largometrajes, la numerosa filmación de cortos, noticieros y otros fragmentos, la pérdida del pasado fílmico en el Perú es alarmante. Aún más si nunca ha existido un plan estatal de conservación de la filmografía nacional.

Esta tesis realiza una investigación socio-histórica sobre parte del acervo fílmico peruano, específicamente acerca del cine sobre violencia política. La investigación tiene como objetivo

² Dirigido por Enrique Cornejo Villanueva. Estrenado en 1927.

³ Dirigido por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva. Estrenado en 1961.

tanto fundamentar de qué manera el cine peruano es testimonio importante de nuestra historia, así como dilucidar algunos aspectos de la sociedad peruana de las últimas dos décadas del siglo XX que se han visto plasmados en los filmes. Para ello hemos utilizado los conceptos de mentalidades por una parte, entendida como un material conceptual, un conjunto de palabras, de expresiones, de referencias, de instrumentos intelectuales comunes a un grupo.⁴ Por otra parte manejamos los conceptos de imaginarios y representaciones, entendidas como el aspecto visual de las mentalidades.⁵ Es a través de los imaginarios representados en un largometraje que podemos inquirir sobre las mentalidades del mismo y de la sociedad a la cual pertenece.

El análisis de los filmes se realiza a partir de las investigaciones históricas de autores como Sigfried Kracauer, Marc Ferro, Pierre Sorlin o José María Caparrós, los cuales han desarrollado una serie de herramientas de análisis y diferentes tipos de acercamientos al cine como fenómeno social y a la imagen fílmica como transmisora de representaciones. El concepto del cine como complejo fenómeno socio-histórico y el contraanálisis social⁶ que se puede realizar a partir de él nos permite ubicarnos bajo la influencia de dichos estudios, tomando en cuenta que es necesario replantear algunos conceptos para las particularidades del cine peruano, sobre todo en lo que se refiere a la industria cinematográfica y al concepto del público.

Para ello nos hemos centrado tanto en el proceso histórico definido como el conflicto armado interno, que comprende las principales acciones políticas, sociales y de violencia ocurridas desde el inicio de las acciones subversivas armadas por parte del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso en 1980, hasta el fin del gobierno de Fujimori en el

⁴ Sorlin, Pierre. *Sociología del cine*. México: FCE, 1985. p. 15-16.

⁵ *Ibid.*

⁶ Término acuñado por el historiador Marc Ferro. Ver infra p. 18.

año 2000; como en seis filmes seleccionados sobre el conflicto armado interno y sus contextos inmediatos. Es mediante el análisis de los filmes y la comprensión tanto de la dinámica de la violencia y la crisis de esas décadas, como de la producción cinematográfica nacional y los imaginarios y estereotipos alrededor del cine peruano, que estaremos capacitados para transmitir a través de esta tesis nuevas luces sobre la historia contemporánea del Perú.

En el primer capítulo, titulado *Los estudios de Historia y Cine*, nos centramos en realizar un estado de la cuestión con respecto a las investigaciones llevadas a cabo, así como una crítica al mismo y establecer sus limitaciones. También se presenta un recuento del tema del cine y de la industria cinematográfica en la historiografía peruana, en el cual vemos que los principales aportes para los historiadores provienen de campos ligados a la crítica cinematográfica.

El segundo capítulo, *El conflicto armado interno y el cine (1980-1993)*, se centra en establecer contextos y realizar el análisis de los filmes seleccionados. Se establecen tres contextos fundamentales: la primera parte del conflicto armado interno, entre 1980 y 1993, entendida como el periodo en el cual sucedieron la mayoría de acciones de violencia; el cine peruano que ha tocado el tema de la violencia; y el devenir de la industria cinematográfica nacional en los años correspondientes a la primera parte de la guerra interna. Gracias a los dos últimos se consiguió establecer el lugar que tiene el cine sobre el conflicto armado en la cinematografía nacional, aparte del cine sobre violencia o del cine ligado a los temas sociales. La problemática que implica un estado de violencia y guerra tan profundo como el vivido en el Perú llevó a que se formase de manera involuntaria una tendencia cinematográfica, en la cual se expresaron las inquietudes y mentalidades de los realizadores.

Son pocas las tendencias en el cine peruano a causa de las carencias crónicas de la industria cinematográfica, y sin duda nuestra materia de estudio es la tendencia cinematográfica más importante de los últimos años y la que mejor refleja los imaginarios del conflicto. Posteriormente, se realizó el análisis de tres de los filmes seleccionados: *La boca del lobo*, *Alias la Gringa* y *La vida es una sola*, tomando en cuenta aspectos como el análisis del argumento, de la realización, del estreno, del impacto en los medios de comunicación y la respuesta del público.

A lo largo del tercer capítulo, *El cine después de la guerra (1994-2003)*, se analizan los últimos tres filmes seleccionados, además es establecer los contextos necesarios, específicamente los correspondientes al devenir histórico entre 1994 y el año 2000, y el que corresponde a la industria cinematográfica desde 1994 hasta 2003, fecha límite del análisis. Gracias a ello, hemos podido ubicar a los filmes *Coraje*, *Sangre Inocente* y *Paloma de papel* en su contexto específico y además establecer algunas particularidades del desarrollo cinematográfico nacional, como una nueva presencia del cine andino que toca el tema de la guerra interna desde una perspectiva más cercana.

El cuarto y último capítulo, *Cine peruano y violencia: realidad y representación*, se centra en los imaginarios y mentalidades transmitidas a través del cine, y en la información sobre la sociedad que contienen. En este sentido, se ensaya una tipología de los filmes según el origen de su realización, lo cual determinaría gran parte de los estereotipos convertidos en imágenes. Luego se realiza un análisis de los principales imaginarios vertidos en los mismos, de su evolución y su tratamiento, con lo cual tenemos una perspectiva sobre cómo un sector de la sociedad peruana representó y aceptó tanto los imaginarios de los lugares como de los actores del conflicto. También mencionamos en este capítulo la manera a través de la cual el cine puede haber configurado de cierto modo la memoria histórica sobre este periodo, así

como lo hicieron otros medios de comunicación. Finalmente se realiza un análisis de la sociedad peruana a través de los largometrajes analizados, tomando en cuenta tanto los contextos y la producción de los filmes, es decir, sus aspectos más formales; junto a los imaginarios utilizados y a los argumentos de los mismos, es decir, los contenidos.

Otras luces sobre nuestro tema se pueden lograr utilizando otros medios expresivos, como lo son el cortometraje, el documental, la fotografía, la pintura, la poesía y la literatura. Todos ellos contienen datos sobre la sociedad peruana que vivió el traumático periodo del conflicto armado interno. Si bien el cine como fenómeno industrial y cultural nos parece uno de los más complejos y valiosos, no es por ello más importante que los demás. Conforme los estudios históricos y la utilización del cine como fuente se desarrolle, se tomará en cuenta que con el pasar del tiempo estamos dejando que parte de nuestro pasado se destruya irremediablemente, y con él, uno de los pocos vestigios históricos que además de información, nos transmite el sentimiento de una época.

Vale la pena resaltar que esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo brindado tanto en el Centro de Documentación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima así como en la Sala de Audiovisuales de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por lo cual agradezco a sus directores, Giancarlo Carbone y Antonio Cajas respectivamente. También quisiera resaltar la buena disposición y tiempo otorgado por los directores, guionistas, críticos e investigadores entrevistados. Si bien no todas las entrevistas han sido citadas en esta tesis, el conjunto de las mismas han aportado sustantivamente al asunto de fondo de la investigación y han contribuido a darle forma. Finalmente, quisiera agradecer a José María Caparrós Lera por el interés y apoyo que ha dedicado a este trabajo; y sobre todo a Iván Hinojosa, por su asesoría y amistad.

Capítulo I

Los estudios de Historia y Cine

Poco después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, en 1947, apareció un libro publicado por la Princeton University Press, bajo el título original *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Así, Sigfried Kracauer, conocido crítico cinematográfico alemán, sentaría las bases de su teoría sobre el filme desde el punto de vista de análisis psicológico social e histórico. La propuesta fue novedosa para su época, aunque hoy en día nos parezca limitada o insuficiente. Según Kracauer, los filmes y el medio en que éstos nacen están relacionados de manera directa y se pueden encontrar afirmaciones de los modos de pensar sociales a partir del análisis de los mensajes vertidos en las películas. En ese sentido, para el autor, los filmes a través del montaje, decorados, escenografía y personajes nos transmiten de manera directa el estado de ánimo de las personas que los han realizado, develando una historia oculta, como si viéramos a un espejo. Si bien hoy se cuestiona la simplicidad y dureza del planteamiento del autor alemán, la premisa inicial sigue inmutable y es indiscutible que exista una relación –si bien mucho más compleja y enmarañada que lo que Kracauer pudo ver en su momento- entre el cine y la sociedad que lo ha producido o con la que únicamente lo ve.

Las implicancias o “peligros” que tiene el cine en la sociedad fueron expresados desde inicios de siglo de dos maneras: como una amenaza a los valores fundamentales y a la capacidad cognoscitiva formal –lineal y escrita-, o como una fuente ilimitada de información y posibilidad nunca imaginada de pedagogía. Ambos planteamientos, más cercanos a los sentimientos e incertidumbre frente a lo que sería luego considerado el arte del siglo XX que a una investigación sobre el tema, esconden el mismo argumento planteado académicamente

medio siglo después por Kracauer. Uno de los directores norteamericanos más importantes de la historia del cine de ese país, David Wark Griffith, realizador de clásicos como *The birth of a nation*, mencionó en 1915, año del estreno de dicha obra épica, que “llegará un momento en el que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de las películas. Nunca más se verán obligados a leer libros de Historia”.⁷ Por otra parte, en 1935, Louis Gottschalk, profesor de la Universidad de Chicago escribió las siguientes líneas al presidente de la productora Metro-Goldwyn-Mayer: “En la medida en que el cine toma con tanta frecuencia temas de la Historia, se ha de sentir obligado –ante los profesionales en la materia y ante la propia disciplina- a ser más precisos. Ninguna película de naturaleza histórica debe ofrecerse al público hasta que un reputado historiador la haya criticado y corregido”.⁸ Tanto Griffith como Gottschalk estaban en lo cierto y equivocados a la vez, pero el valor de sus frases no radica en la información misma sino en el sentido y la intención. El cine sirve como un complemento a los libros de historia, no es su reemplazo; y los filmes cada vez más –hasta el día de hoy- usan temas históricos como fuente para sus argumentos, pero no por ello transmiten los hechos de manera real, pues la ficción cinematográfica, es obvio, no es real, sino verosímil, o al menos debe serlo. Lo interesante de esta comunicación entre la historia y el cine, y entre la historia y la sociedad de un espacio-tiempo determinado, es que todo filme transmite una serie de planteamientos ideológicos que se transforman mediante complejos sistemas de percepción y asimilación, en representaciones históricas. Es por ello que el cine, dentro de las advertencias de Gottschalk y de la Payne Fund Studies⁹ no debe ser prohibido, sino debe ser controlado.

⁷ Citado en: Caparrós Lera, José María. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel, 1998. p. 5.

⁸ Citado por Robert Rosenstone en: Paz Rebollo, María Antonia y Julio Montero Díaz (Coord.). *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Complutense, 1995. p. 16.

⁹ Ver supra p. II.

El cine fue visto tempranamente como un poderoso medio de comunicación y a la vez como un arte menor, debido a su carácter popular y masivo. Es quizá por ello que recién las primeras investigaciones socio-históricas se remitan a 1947 con la obra de Kracauer, fecha para la cual los estudios en historia del cine¹⁰ ya estaban plenamente desarrollados y eran una rama bien formada en países donde la industria cinematográfica se había consolidado, sobre todo Inglaterra, Francia y Estados Unidos.¹¹ Hoy en día la investigación de Kracauer, si bien ha sido ampliamente superada, aun se considera el inicio de una larga lista de títulos proveniente de países como Italia, Francia, España, Estados Unidos e Inglaterra, y sin duda Brasil, Argentina, Chile y México. Sin embargo, es en la década de 1960 que los estudios sobre historia y cine cobran una mayor importancia al establecerse nuevas tendencias de análisis, ligadas a los estudios académicos y a las inquietudes políticas de la época.

1.1. La revista *Annales* y Marc Ferro. El nuevo análisis del cine.

El primer historiador que afirmó que el cine es fuente histórica es Marc Ferro. Historiador proveniente de la escuela francesa de los *Annales*, especialista en historia europea del siglo XX, Ferro es considerado no sólo el primer gran especialista en los estudios de historia y cine, sino el principal defensor del cine como parte de la historiografía francesa. Además de los estudios realizados, ha utilizado al cine como fuente didáctica, combinando la labor de académico y pedagogo a través del este medio. Sus primeras investigaciones, publicadas en la revista *Annales*, datan de la década de 1960, momento en que se debate la función del historiador y en que la revista, dirigida entonces por Fernand Braudel, buscaba que sus

¹⁰ Nótese que mencionamos “historia del cine” que es a resumidas cuentas el relato histórico de la industria fílmica, y no “historia y cine”, denominación con la cual nos referimos a los trabajos de investigación que son fuente de esta tesis.

¹¹ Algunos títulos primerizos son los estudios de Terry Ramsaye *A Million and One Nights* (1926), Benjamin Hampton *A History of the Movies* (1931) y Lewis Jacobs *The Rise of the American Film* (1939).

investigaciones históricas llegasen a un público masivo. Ferro, en su búsqueda de nuevas fuentes para historiar la primera mitad del siglo XX, sobre todo el periodo entreguerras y la Revolución Rusa, propone al cine como parte fundamental de su estudio. El primer artículo fue publicado en 1965, junto a Annie Krieger y Alain Besançon, y se tituló “Histoire et cinéma: L’expérience de *La Grande Guerre*”. En la misma revista, tres años después, publicaría “Société du XXè siècle et Histoire cinématographique”, confirmando su predilección por la nueva tendencia: el reflejo de los hechos sociales en el cine y el rigor crítico en el análisis histórico. Luego, en el libro editado en 1976 por Paul Smith *The Historian and Film*, Ferro incluye un artículo revelador: *The Fiction film and historical analysis*, aplicando su metodología a la película *Tchapaiev* (1934) dirigida por los hermanos Georgi y Sergei Vassiliev, obra fundamental de la época estalinista, y a través del cual pueden percibirse las claves sociohistóricas que configuran el film.¹² La novedad del planteamiento de Ferro, que lo diferencia de Kracauer, es considerar al cine no como una copia de la realidad, sino como un revelador donde importa lo visto y lo no visto, así como los “lapsus” de las sociedades que se filtran a través de la complejidad de los filmes. Para Ferro, en resumidas cuentas, el cine es un “contraanálisis de la sociedad”,¹³ pero sobre todo su utilidad dependerá de la comparación con otras fuentes y formas de expresión. Sus obras principales sobre el tema son *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l’Histoire*, publicada en París en 1975, y finalmente su obra fundamental *Cinéma et Histoire*, una extensa recopilación de entrevistas y artículos, fue publicada por primera vez en 1977 y traducida a varios idiomas. En ella podemos revisar los diferentes análisis de filmes realizados por el autor, además de percibir la evolución de la teoría y de la crítica histórica en las películas.

¹² Un estado de la cuestión de esta perspectiva la encontramos en el libro de José María Caparrós Lera *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel, 1998. p. 9-16.

¹³ Ver infra p. 18.

Luego de Ferro, el abanico se expande tanto a otras ciencias como la psicología, la semiótica y el psicoanálisis; como a otros países. Si Kracauer fue el iniciador, Ferro se puede considerar el paradigma del historiador que usa el cine como fuente de sus investigaciones. Los estudios continuaron en Francia con Pierre Sorlin, director del Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad de Bolonia y catedrático de Sociología del Cine en la Université de la Sorbonne Nouvelle y quien fuese presidente de la International Association for Media and History (IAMHIST) de Oxford, autor de los conocidos libros *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, publicado en 1977, y *European cinemas, european societies: 1939-1990* publicado en 1991. El primero es una obra teórico práctica donde el autor busca definir una serie de conceptos útiles a su estudio, como ideología, mentalidades y representaciones, para luego aplicar su análisis en la mayoría de los casos a filmes neorrealistas italianos. La tesis de Sorlin es que el cine de una época determinada está sumergido en una ideología, entendida como las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de cada época, y es a partir de ella que un filme o un conjunto de los mismos nos puede dar luces sobre una sociedad específica. En ese mismo sentido critica a muchos filmes considerados históricos que más bien representan las inquietudes de la sociedad contemporánea, con lo cual se limitaría el uso del cine de ficción para la enseñanza de la historia. Sus últimas investigaciones incluyen también estudios sobre el papel de la televisión. Otra contribución importante proveniente de tierras galas es la conocida revista *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951 por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze. Esta publicación, si bien nace de la crítica y análisis cinematográfico, contribuyó en construir un espacio de debate acerca de la naturaleza y finalidad del cine en Europa a partir de la década de 1950. Textos fundamentales para la historia del cine fueron publicados en dicha revista, como el de François Truffaut titulado “Una certaine tendance du cinéma français”, considerado el

manifiesto del naciente movimiento de la *Nouvelle Vague* francesa.¹⁴ También destacan los análisis del filósofo Jean Luc Godard escrito a lo largo de la misma década, donde revalorizó la idea de la imagen cinematográfica como una propuesta y una prolongación de la realidad.¹⁵ Dentro de la historiografía anglosajona, ligada a la universidad de Oxford, destaca como referente obligado la obra tanto de David Wenden *The Birth of the Movies* publicada en 1974, como del historiador inglés Paul Smith, autor de un útil estado de la cuestión titulado *The Historian and Film* publicado en 1976. Desde entonces, investigadores como Nicholas Pronay, Richard Taylor, Jeffrey Richards y Tony Aldgate han contribuido a aplicar las tesis de historia y cine a la producción británica. Lo mismo sucedió con el pasar de las décadas en Alemania con investigadores como Stephan Solezel o Martin Wissenschaftlichen; y en España con José María Caparrós Lera y Luis Ángel Hueso.¹⁶ Es justamente en este país donde en las últimas décadas las tesis de historia y cine y la importancia del cine como fuente para la historia parece haber cobrado nuevos bríos. Principalmente desde claustros universitarios, como la Universidad de Barcelona, la Universidad del País Vasco o la Universidad Complutense de Madrid, se han desarrollado no sólo investigaciones sobre el tema, sino también centros de investigación, postgrados, conferencias, paneles, coloquios y –quizá uno de los elementos más importantes- se ha implementado la visualización de filmes en las clases de historia. La actividad en torno a este tema es numerosa, llegando a influenciar a las autoridades educativas españolas en los últimos años, quienes se han interesado también en el tema del cine como recurso didáctico¹⁷. Son diversos los autores españoles, pero podemos resaltar al ya mencionado José María Caparrós Lera, profesor de la Universidad de Barcelona y

¹⁴ Casetti, Francesco. *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid. Cátedra, 1994. p. 94.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ Hueso, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.

¹⁷ Sobre el tema, recientemente se puede revisar la página web del Ministerio de Educación y Ciencia de España (http://www.formacion.pntic.mec.es/formamos/c_cine.php).

fundador del Centro de Investigaciones Film-Historia junto a Rafael de España, profesor de la misma universidad. El centro de investigación tiene como principal objetivo el estudio de las relaciones existentes entre cine e historia, utilizando el film como fuente de investigación y medio didáctico de las Ciencias Humanas y Sociales, profundizando en su contexto socio-histórico en la línea iniciada por los países anglosajones. Caparrós Lera, uno de los principales discípulos de Ferro y de la escuela anglosajona denominada “Cinematic Contextual History”,¹⁸ ha publicado más de una veintena de libros, dentro de los cuales vale la pena destacar *El cine republicano español* publicado en 1977; *El cine español bajo el régimen de Franco* publicado en 1983; *100 películas sobre historia contemporánea* publicado en 1997, un manual didáctico ordenado temáticamente con fichas y análisis de un centenar de filmes fundamentales para la enseñanza de la historia contemporánea; *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine* publicado en 1998; y recientemente podemos mencionar *Historia del cine europeo: de Lumiere a Lars Von Trier* que data del año 2003.

En los Estados Unidos la Historian Film Committee, fundada por Martin Jackson y John O'Connor en 1970, ha representado la vanguardia en el tema de los estudios de historia y cine. Esta institución busca desarrollar el uso del cine tanto en el ámbito pedagógico como en las investigaciones de historiadores y de otros científicos sociales, para lo cual se fundó la revista especializada *Film and History*, que se publica hasta el día de hoy.¹⁹ Jackson, junto a O'Connor han publicado como editores el libro *American History/ American Film. Interpreting the Hollywood Image* en 1988. También vale la pena mencionar al historiador Peter C. Rollins, profesor de la Universidad de Harvard y actual editor de la revista *Film and History*, quien publicó en 1983 el libro *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*, traducido al

¹⁸ Sobre el tema, Caparrós Lera ha brindado una entrevista a la interesante página web CineHistoria (http://www.cinehistoria.com/entrevista_a_jose_maria_caparros.htm).

¹⁹ Información sobre la Historian Film Committee se puede encontrar en su sitio web (<http://www.h-net.org/~filmhis/>).

español en 1987.²⁰ Quizá el historiador más importante en la actualidad sobre el tema en Estados Unidos sea Robert Rosenstone, profesor de historia de la California Institute of Technology, quien fue gestor en 1995 de dos obras importantes para la historiografía norteamericana: editor de *Revisioning History: Filmmakers and the Construction of the Past* y autor de *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, publicado al español en 1997.²¹ Rosenstone va más allá que Ferro en su concepción del film, pues su interés radica en cómo las películas explican y se relacionan con la historia, y no cómo la reflejan. Asimismo, el historiador norteamericano considera, dentro de los postulados posmodernos de la “nueva historia”, que el film es historia es sí y que el futuro de la historia se encuentra en la pantalla y no en los libros, y por lo tanto el cine en general debe ser visto desde ya en esa perspectiva, como historia en imágenes.²² Es evidente que la experiencia de Rosenstone es particular, pues su campo de estudio es tanto la industria cinematográfica más grande del mundo como la población nacional más influenciada por este medio en la historia. Aunque parezca exagerado, los planteamientos de Rosenstone van de acorde a lo que un historiador norteamericano posmoderno percibe en una sociedad que es la que ha recibido más información a través de las imágenes –cine y televisión- a lo largo del siglo XX y donde ambos medios han servido de mejor manera como control ideológico de parte de los grupos de poder.

Si bien a nivel latinoamericano el desarrollo de los estudios de historia y cine aun es incipiente, es evidente que la inquietud por estos temas está vigente, sobre todo a partir de las recientes y numerosas publicaciones en idioma español sobre este tema.

²⁰ Rollins, Peter. *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires: Fraterna, 1987.

²¹ Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

²² *Ibid.*, p. 22.

1.2. Metodología, críticas y límites del análisis.

La metodología usada en los estudios de historia y cine ha variado con el pasar del tiempo. Si bien en todas la unidad de análisis es el filme, el documental, el noticiero o una parte de él, los investigadores han priorizado ya sea el estudio pormenorizado de uno de ellos, como en el caso de Marc Ferro para las películas *Jud Süss*,²³ *Po zakonu*,²⁴ *Chapaiev*, *The Third Man*,²⁵ entre otros. En otros casos se ha priorizado el estudio de géneros, movimientos y tendencias cinematográficas, como en el caso de Sigfried Kracauer, José María Caparrós o Pierre Sorlin.

El historiador francés Marc Ferro menciona en *Historia contemporánea y cine* que:

“No consideramos aquí el film desde un punto de vista semiológico. Tampoco se trata de hacer estética o historia del cine. El film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite. Así se explica que el análisis no considere necesariamente al conjunto de la obra, sino que se integra a todo el mundo que le rodea y con el que está necesariamente comunicado”.²⁶

Para Ferro, lo más importante es contextualizar el objeto de estudio en la realidad que lo produjo y en la que lo consume, sea en la misma u otra a través del tiempo. Bajo este tipo de análisis uno puede acercarse históricamente a las sociedades a partir de sólo un filme, lo cual requiere un conocimiento profundo del contexto de la época y también del cine producido en contextos similares. Según lo explica Francesco Casetti, el análisis de Ferro consta de cuatro partes, que son cuatro modos de cómo el cine representa la realidad: a través de los contenidos, a través del estilo, a través de la actuación sobre la sociedad y a través de la

²³ Dirigido por Veit Harlan. Estrenado en 1940.

²⁴ Dirigido por Lev Kuleshov. Estrenado en 1926.

²⁵ Dirigido por Carol Reed. Estrenado en 1949.

²⁶ Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995. p. 39.

lectura que se haga de él.²⁷ De esta manera, tanto los campos propios del film, como el guión o las imágenes filmadas son tomados en cuenta dentro del estudio; así como los textos y testimonios de las reacciones externas del filme, como las críticas o las entrevistas. El primero de los modos es el que Ferro toma más en cuenta, y de donde realiza su teoría del cine como contraanálisis social.²⁸ El historiador francés afirma que si bien la representación puede ser positiva o negativa, siempre ésta va a contener incongruencias y lapsus donde la sociedad muestra lo que realmente sabe, aunque no lo quiera confesar.²⁹ La labor del historiador se complementa así con esta fuente que le permite esclarecer ciertos puntos no vistos u otro tipo de documentos.

Otros investigadores, como Pierre Sorlin le han dado más importancia en sus estudios a las investigaciones hechas por la semiología en cuanto a estudio de los sistemas de imágenes. Este investigador utiliza tanto series de filmes dentro de un género cinematográfico como películas por separado, bajo el criterio del éxito comercial del filme en su momento de estreno. Si un filme ha tenido mayor éxito tanto en taquilla como impacto en la crítica, es más probable que haya marcado profundamente al público, por lo cual se debe priorizar el estudio de filmes conocidos si queremos analizarlos por separado.³⁰ Este autor también menciona la importancia y la dificultad de introducir una variable de estudio muy poco vista hasta el día de hoy, el público espectador, el destinatario de los filmes y receptor de los mensajes de los mismos, donde los imaginarios y representaciones se reproducen o renuevan. El estudio del público es esencial para entender en qué medida el cine representa bien o mal a la sociedad. Sorlin ha mencionado sobre el espectador que:

²⁷ Casetti, Francesco. *Teorías del cine. 1945-1990*. p. 148-149.

²⁸ Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. p. 31-38.

²⁹ *Ibid.*, p. 148.

³⁰ Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: FCE, 1985. p. 171.

“El espectador se ve doblemente implicado en la proyección; lo es, primero, por la parte de preocupaciones personales que introduce el filme: es la identificación. Después, por el hecho de que es testigo del espectáculo; no hay película sin espectador eventual, como lo hemos ya notado; en nuestros análisis, veremos cómo se toma en cuenta el “lugar del espectador”. El espectador-testigo (entiendo por ello espectador teórico, pero necesario en ausencia del cual la proyección se limita al desenvolvimiento mecánico de una banda de celuloide ante una fuente luminosa) hace existir el filme; si sale un instante, si se distrae, si llega después del comienzo, cambia el sentido de la realización; el filme es lo que él ve, lo que él escucha”.³¹

Sin llegar a depender de la semiología, este investigador ha priorizado los aspectos más ligados a las ideologías y mentalidades, y en resumen el filme es una expresión ideológica.³²

En ese sentido, este autor limita el papel del cine como transmisor de conocimiento histórico, sobre todo a nivel pedagógico, pues asegura que un filme reproduce más la ideología de la sociedad que lo produce que lo que representa de la sociedad que retrata. En un filme histórico como *Espartaco*³³ o *Gladiator*,³⁴ es poco o nada lo que podemos conocer de la sociedad romana del Imperio, pero sí bastante de la sociedad norteamericana de los años sesenta y de inicios del siglo XXI respectivamente.³⁵

La tercera vertiente metodológica la ha brindado recientemente el historiador norteamericano Robert Rosenstone. Este investigador, quien publicó el libro *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* en 1990,³⁶ fue luego asesor histórico del film *Reds*,³⁷ lo cual le dio reconocimiento y estableció un nuevo debate sobre la participación de los

³¹ Ibid., p. 117.

³² Ibid., p. 21.

³³ Dirigido por Stanley Kubrick. Estrenado en 1960.

³⁴ Dirigido por Ridley Scott. Estrenado en el 2000.

³⁵ Fijo, Alberto y Fernando Gil-Delgado. “Conversación con Pierre Sorlin”. En: *Filmhistoria Online*, vol. XI, Nº 1, (Febrero 2001).

³⁶ Rosenstone, Robert A. *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

³⁷ Dirigido por Warren Beatty. Estrenado en 1981.

historiadores en las películas. Rosenstone a partir de entonces ha defendido la tesis no sólo de que el cine es historia como producto cultural, sino que es un excelente medio para difundir historia a través de los complejos sistemas audiovisuales y a la variedad de información que percibimos al ver pocos segundos la pantalla. El historiador asegura que

“Aunque con poca información ‘tradicional’, la pantalla reproduce con facilidad, aspectos de la vida que podríamos calificar como ‘otro tipo de información’. Las películas nos permiten contemplar paisajes, oír ruidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes o asistir a conflictos individuales y colectivos. Sin denigrar el poder de la palabra, se debe defender la capacidad de reconstrucción de otros medios. Y hay que insistir en que para la mayoría (y también para la elite académica) un film puede hacernos ‘ver’ y ‘sentir’ cualquier situación o personaje histórico”.³⁸

Si bien, y ya lo hemos mencionado, el autor escribe desde su contexto inmediato -la industria filmica norteamericana- y para su contexto social -el público cinematográfico más numeroso del mundo- no se puede dejar de lado que es una propuesta novedosa y a tomar en cuenta. El cine como complemento a los textos, fotografías, cuadros, y otras fuentes audiovisuales se está convirtiendo en un transmisor de historia para el espectador común, mientras que es una fuente de investigación para el historiador profesional. Aunque el análisis de Rosenstone no sea tan agudo ni profundo como el de Ferro, Sorlin, Caparrós, Burke, Hueso u otros, sirve bastante bien para los esquemas totalizadores del cine histórico norteamericano.

Si bien no es parte de esta tesis, vale la pena mencionar una cuarta rama ligada a la semiótica, representada por Francesco Casetti en su interesante libro *El film y su espectador*.³⁹ El investigador italiano aplica las teorías estructuralistas de análisis de símbolos para establecer en qué medida un filme se relaciona y comunica con el espectador, de qué manera interactúa

³⁸ Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes*. p. 34.

³⁹ Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.

con él y lo convierte en un interlocutor de los mensajes vertidos en la pantalla. El libro es muy útil como marco teórico para establecer pautas de investigación del espectador o del público, pero no contempla al filme más que como un conjunto de imágenes descontextualizadas, y en eso radica la debilidad del planteamiento, pues tanto los filmes que se producen como la sociedad están íntimamente ligados en tal medida que aún no es posible determinar si alguno de ellos ejerce más influencia sobre el otro, o más bien marcan la pauta. Lo más probable es que la relación, y en esto los semióticos no se equivocan, sea de interacción y comunicación, pero esa relación tendrá consecuencias diferentes según el contexto histórico y las características sociales del filme, cosa que los semióticos obvian y que es parte fundamental de esta tesis. Sobre una crítica a los estudios semióticos y los planteamientos históricos posmodernos del cine, también se puede revisar el texto de Peter Burke *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*.⁴⁰

Si bien ya hemos mencionado algunas limitaciones del análisis, como en el poco interés que se ha prestado –hasta hace pocos años– a la importancia del espectador y a la función de las representaciones e imaginarios históricos del cine, creemos que la principal limitación de la metodología acuñada por Ferro o Rosenstone es que limitan sus estudios a las fronteras imaginadas de las naciones, a los géneros específicos o a filmes paradigmáticos. Hoy en día en que el cine, sobre todo el cine comercial norteamericano, marca las pautas de pensamiento de gran parte de la cultura occidental, se pueden establecer algunas hipótesis que trasciendan las fronteras nacionales para poder determinar, por ejemplo, en qué medida los mensajes producidos por los medios de comunicación norteamericanos están condicionando la cultura de países con tradición de influencia de la potencia del norte, y en este campo América Latina tiene una participación preponderante. En los últimos años, las

⁴⁰ Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

producciones de Hollywood parecen haberse alineado tras el gobierno de Estados Unidos más que en cualquier otro momento de su historia –quizá con la excepción de la HUAC⁴¹ y la famosa caza de brujas de la década del 50-, y los temas de los grandes éxitos comerciales parecen cada vez menos elegidos al azar, tal vez siguiendo recomendaciones o presiones gubernamentales. Esta relación limitante del cine es transmitida a millones de personas fuera de las fronteras norteamericanas, pero su impacto nunca ha sido estudiado en las periferias.

Pero la crítica más saltante, y quizá una limitación, es la ausencia total de estudios de historia y cine en industrias cinematográficas denominadas ‘periféricas’ o ‘marginales’, sobre todo en el tercer mundo. Todos los análisis realizados están basados en filmes exitosos, conocidos o paradigmáticos, o en los géneros más famosos de la historia del cine, como el *western*, el cine bélico, el cine de propaganda nazi o soviético, el neorrealismo italiano o el *New Cinema* inglés. No existen modelos de análisis para industrias incipientes y públicos limitados, y las conclusiones vertidas de los estudios como los de Rosenstone o Sorlin parecen no adecuarse a realidades del tercer mundo. En ese sentido, encontramos algunas luces en los análisis del cine español, pues si bien ha encontrado una explosión de creatividad y producción que lo ha puesto en la vanguardia del cine europeo, este desarrollo es reciente y es posible ver cómo a pocos años de la caída de Francisco Franco el cine español era considerado marginal dentro de Europa. La ausencia casi total de estudios o tesis en Argentina, Chile, Brasil o México realizadas por científicos sociales o humanistas tampoco permite establecer marcos teóricos o metodológicos útiles para el cine marginal latinoamericano, y si las hubiese, su realidad cinematográfica inclusive dista mucho de la producción histórica y actual del Perú.

⁴¹ La *House Committee on Un-American Activities* (HUAC) investigó entre 1947 y 1954 a diversos miembros de Hollywood por presuntas relaciones con el comunismo. La HUAC se encargó de regular los contenidos de los filmes norteamericanos durante esta época, lo cual desencadenó la existencia de “listas negras” en la comunidad hollywoodense.

1.3. El cine en la historiografía peruana.

Los historiadores peruanos no han tratado en lo absoluto al cine como un factor a considerar dentro de sus estudios de historia, contemporánea o no, y si bien algunos lo han mencionado, nunca han llevado a cabo investigaciones académicas usándolo como fuente. El historiador que más interés ha demostrado por el cine, tanto a nivel personal como académico, es Jorge Basadre. El conocido historiador menciona en una entrevista:

“A pesar de todo, el cine lleva en sí una enorme potencialidad. A diferencia del teatro que es carnal, corporal, utiliza una pluralidad de lenguajes que incluye imágenes, palabras, música, escenarios. Para el siglo XX puede ser lo que alguien pretendió que fuese la ópera en el siglo XIX: una obra común o general de la cultura. De otro lado, ya ha comenzado a usarse el cine como fuente histórica. Han sido publicados libros que estudian actitudes o modos de ser de sociedades específicas a través de este medio de expresión ya no tan joven. Mientras no faltan quienes afirman que él ha sido inventado para desfigurar ante las masas lo que es real, por otra parte allí está el cine de propaganda al servicio del Estado en los países socialistas o en lucha contra la legitimidad en el mundo occidental y en la búsqueda de un contra-análisis de la vida colectiva. (...) Sea lo que fuera, ya ha empezado a romperse la discriminación de los historiadores ante el cine”.⁴²

Al parecer, la discriminación mencionada por Basadre nunca llegó a romperse del todo, y él mismo fue el único que utilizó al cine como fuente de disertaciones históricas, además, no son pocas las páginas que le dedica en su obra monumental *Historia de la República del Perú*.⁴³ Con mucha anterioridad, en 1928, el historiador en su conjunto de ensayos titulado *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*, escribió una corta pero interesante reflexión sobre el papel del cine, titulado “Anverso y reverso del cinema”. Allí, desde su juventud académica, Basadre percibe el importante papel que ya tenía el cine pero sobre todo el

⁴² Macera, Pablo. *Conversaciones con Jorge Basadre*. 2ª ed. Lima: Mosca Azul, 1979. p. 88-89.

⁴³ Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú*. T. XVI. Lima: Editorial Universitaria, 1972. p. 194-199.

potencial de las relaciones entre el mismo y la sociedad que se iban a desarrollar posteriormente:

“El cine con su exportación sin fronteras, su exportación sin peligros de adulterarse, corresponde a la civilización que está envolviendo a todo el planeta. El alma de nuestra época está allí –ha apuntado alguien- como la Edad Media en las catedrales y Grecia en la tragedia”.⁴⁴

Inclusive en un libro posterior, en el que la historia y la memoria se mezclan, como lo fue *La vida y la historia*, Basadre dedica varias páginas tanto a sus primeros recuerdos del cine en Tacna alrededor de 1910,⁴⁵ como luego en su estadía en Alemania al desarrollo del expresionismo alemán.⁴⁶ Es claro que el cine puede gustar como entretenimiento o como placer por el arte, pero aun no es considerado lo suficientemente “serio” como para que sea visto como fuente histórica en nuestro medio. Si no sucedió con Basadre, que fue un cinéfilo reconocido,⁴⁷ difícilmente pueda suceder en alguien que no tenga una predilección especial por el cine.

El vacío dejado por los historiadores, y en esto el caso peruano no es el único, fue tomado por los críticos de cine, provenientes en su mayoría de las carreras de ciencias de la comunicación y que han cultivado la cinefilia y la crítica a través de los años. Las principales revistas de crítica cinematográfica han dedicado pequeños artículos a la historia del cine en el Perú –aspecto tampoco tocado por los historiadores- y casi ninguno a las relaciones entre historia y cine. El único artículo que reseña lúcidamente este aspecto es el de Giancarlo

⁴⁴ Basadre, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: Ausonia, 2003 [1928].

⁴⁵ Basadre, Jorge. *La vida y la historia*. 2ª ed. Lima: Industrial Gráfica, 1981 [1975]. p. 95.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 537-539.

⁴⁷ Sobre el gusto por el cine en Basadre, revisar el artículo de René Weber “La cinefilia de Jorge Basadre”, en: *Butaca Sanmarquina*. N° 15, año 4 (Marzo 2003). p. 15-16.

Carbone,⁴⁸ publicado en la revista *Contratexto* de la Universidad de Lima, titulado “En busca del cine peruano”.⁴⁹ Allí, el investigador menciona que:

“Hoy en día, a puertas de celebrarse el primer centenario del nacimiento del cine en el mundo, nadie niega la relación entre este arte cinematográfico y la historia. Sin embargo, el estudio de dicha relación en nuestro medio no deja de ser algo incierta, ambigua y poco cultivada dentro de las esferas intelectuales peruanas. Es más frecuente ver gente del sector cinematográfico interesarse por la historia que historiadores de profesión interesarse por el cine o la imagen audiovisual en general. (...) La relación entre el cine nacional y la historia del Perú sigue siendo un terreno bastante inexplorado, incógnito y desatendido por los investigadores nacionales”.⁵⁰

Entre la fecha de publicación de este artículo y el día de hoy –diez años después- las cosas parecen no haber mejorado mucho. Desde el campo de la historia, la única tesis existente hasta el día de hoy en el Perú que verse sobre las relaciones entre el cine peruano y la historia del Perú es la realizada por el historiador Ernesto Guevara Flores de la Universidad Federico Villarreal, titulada *Análisis histórico del filme peruano Luis Pardo (1927)*. Guevara asimismo, ha publicado algunos artículos en revistas como *Butaca Sanmarquina*.⁵¹

Sin embargo, como también lo menciona Carbone, más gente ligada a las comunicaciones está interesada en el cine y en la historia del cine peruano que los científicos sociales. Dentro de esa línea, hay trabajos importantes y hasta fundamentales. Uno de ellos son los dos tomos publicados por la Universidad de Lima bajo la dirección de Giancarlo Carbone, titulados *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios*⁵² y *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*.⁵³ Ambos son una recopilación de fuentes: artículos periodísticos, entrevistas de la época y recientes, textos

⁴⁸ Profesor de la Universidad de Lima y actual director del CEDOC de la Facultad de Comunicaciones.

⁴⁹ Carbone, Giancarlo. “En busca del cine peruano”. En: *Contratexto. Revista de la Facultad de Ciencias de la Comunicación*. Nº 9 (1995). p. 79-86.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁵¹ Guevara, Ernesto. “Hollywood toma partido”. En: *Butaca Sanmarquina*. Nº 15, año 4 (Mar 2003). p. 21-22.

⁵² Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1991.

⁵³ Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993.

analíticos, pequeñas historias del cine peruano, etc., lo que convierte a estos compendios en las únicas fuentes publicadas en el Perú sobre el tema del cine y la historia. Ambos textos son fundamentales para quien se interese por el devenir del cine peruano a través del siglo XX.

Otros dos textos importantes ligados a la historia del cine y nuevamente salido de las canteras de la crítica cinematográfica es la obra de Ricardo Bedoya. Sus libros *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*⁵⁴ y *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*⁵⁵ son obras de consulta obligadas y resaltan por su minuciosidad y vastedad, e incluyen cronologías, bibliografías, lista de filmes y otros interesantes anexos.

Otro investigador, profesor universitario y crítico de cine que ha dedicado artículos al análisis contemporáneo del cine peruano siempre desde el punto de vista de las comunicaciones es Isaac León Frías. Muy involucrado a la revista cinematográfica *La Gran Ilusión* editada por la Universidad de Lima, ha publicado estudios sobre el cine peruano⁵⁶ y el cine militante latinoamericano de los años sesenta y setenta.⁵⁷ También en el primer tomo del libro editado por Carbone, ya citado, se encarga de realizar una reseña histórica del cine peruano desde los años 1950 hasta 1972.⁵⁸ Una vez más los investigadores ligados a la crítica de cine han tenido que tomar el lugar de los historiadores ante el desinterés de éstos últimos en elaborar siquiera una historia del cine peruano.

Por último vale la pena mencionar la interesante tesis del comunicador Christian Wiener sobre cine peruano y violencia política. Wiener hace un análisis de los filmes que versan sobre el tema hasta el año 2000, partiendo del punto de vista de las producciones,

⁵⁴ Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1995.

⁵⁵ Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima, 1997.

⁵⁶ León Frías, Isaac. "El cine peruano. A paso de cojo". En: *La gran ilusión* N° 7 (1er. semestre 1997), p. 98-103.

⁵⁷ León Frías, Isaac. "La experiencia del cine militante latinoamericano en los años 60 y 70". En: *Lienzo* N° 12 (diciembre 1991), p. 229-233.

⁵⁸ Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1950-1972*. p. 19-31.

contextualizándolas históricamente, pero desde el punto de vista audiovisual y temático, mas no netamente sociohistórico. Se puede revisar un resumen de sus planteamientos en un artículo titulado “Miedos de guerra: cine nacional, violencia y derechos humanos” publicado en la revista *Butaca Sanmarquina*.⁵⁹ Wiener también ha realizado investigaciones sobre el cine peruano en la década del noventa.⁶⁰



⁵⁹ Wiener, Christian . “Miedos de guerra: cine nacional, violencia y derechos humanos”. En: *Butaca Sanmarquina* N° 14, año 4 (diciembre 2002), p. 18-20.

⁶⁰ Wiener, Christian. “El cine peruano en los noventa. La historia sin fin”. En: *La gran ilusión* N° 5 (2° semestre 1995), p. 96-104.

Capítulo II

El conflicto armado interno y el cine (1980-1993)

Dentro del análisis llevado a cabo en esta tesis, es de suma importancia establecer un límite temporal que divida el conflicto armado interno en dos partes. Según el mandato otorgado a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) el conflicto armado interno duró desde 1980 hasta el año 2000,⁶¹ pero ésta lo divide en cinco periodos o etapas bien definidas.⁶² Usando la misma terminología y periodización, y tomando en cuenta la producción cinematográfica de la época, hemos elegido dividir el análisis en dos etapas que determinan claramente los imaginarios y representaciones de los filmes seleccionados. Uno de los elementos de análisis más importantes cuando se analiza una película sobre un hecho de violencia reciente de un país, es precisar si la escritura del guión y la filmación se realizaron durante o después de finalizado el conflicto. En ese sentido, las dos etapas comprenden esos periodos imaginarios que hemos definido como el *durante* y el *después* de la guerra, sabiendo que el conflicto en sí no ha finalizado del todo hasta el día de hoy, si tomamos en cuenta los remanentes senderistas en algunas zonas del país, sobre todo las zonas cocaleras de la cuenca del Huallaga o del Apurímac. El *durante* la guerra –primer periodo del análisis– comprende los hechos ocurridos y los filmes producidos entre mayo de 1980 y el año 1993, año en que, luego de la captura de gran parte del Comité Central del PCP-SL, de la cúpula del MRTA y de diversos grupos de apoyo, los ataques subversivos y atentados baja considerablemente en la ciudad de Lima y en la mayoría del país.⁶³ De esta manera comprendemos los primeros

⁶¹ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final (Perú: 1980-2000). El proceso, los hechos, las víctimas. Exposición general.* Tomo I. Lima: UNMSM – PUCP, 2004. p. 87

⁶² *Ibid.*, p. 95-121

⁶³ *Ibid.*, p. 117. También revisar para el caso de Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final.* Tomo IV. [Versión electrónica] Lima: CVR, 2003. p. 308. Si se realiza un análisis comparado, se

cuatro periodos establecidos en el Informe Final de la CVR, pero tomamos en cuenta el año 1993 pues existe un filme que fue realizado durante el conflicto –paradójicamente en su etapa más violenta en Lima-⁶⁴ pero estrenado en el año 1993, cuando la coyuntura política era completamente distinta. La necesidad de incorporar este filme, *La vida es una sola*, en el análisis del grupo de filmes realizados durante el conflicto nos lleva a hacer esta salvedad.

El segundo grupo comprende los filmes producidos en el periodo comprendido *después* de la guerra, entre los años 1993 y 2003, fecha límite de los filmes analizados en esta tesis. Incluye el quinto periodo establecido por la CVR, y nos haremos cargo de él en el siguiente capítulo.

2.1. El cine peruano sobre violencia política antes de 1980.

La violencia en el cine, en el sentido más amplio del tema, ha estado presente casi desde su aparición. Películas de aventuras o bélicas han utilizado en mayor o menor medida una cuota de violencia ya sea dentro del argumento así como en las imágenes mismas. El retrato de los conflictos bélicos a través del cine ha sido una fuente muy vasta para mostrar la violencia de la guerra, tergiversarla y utilizarla como arma de propaganda política inclusive. Si bien hoy en día es casi imposible, y el debate se abre nuevamente cada vez que un filme presenta imágenes tan violentas que llegan al límite del morbo, imaginarnos la historia del cine fuera del componente de violencia que ha nutrido al cine *gore*, de terror, bélico, de acción y político, no es el tema general de violencia en las imágenes la que nos interesa en esta tesis. Se hace la salvedad porque el cine peruano ha tenido y tiene, en una medida similar a los cánones mundiales, un acercamiento a la violencia cotidiana, social o urbana.

verá que la violencia disminuyó de manera desigual entre 1992 y 1994 en diversos sectores del Perú. Uno de los focos de violencia que continuó, por ejemplo, es la zona nor-oriental. Sobre dicha región, ver: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo IV. [Versión electrónica] Lima: CVR, 2003. p. 232-298

⁶⁴ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo IV. [Versión electrónica]. p. 307

El fin de la Segunda Guerra Mundial produjo uno de los movimientos cinematográficos más importantes de la historia, sobre todo para el cine del tercer mundo. El llamado neorrealismo italiano, es tema conocido, trató de reflejar la realidad actual tan fidedignamente que uno de sus teóricos más importantes, Cesare Zavattini, sugirió que: “un intento eficaz no consiste en inventar una historia que se parezca a la realidad, sino contar la realidad como si fuera una historia”.⁶⁵ Los neorrealistas tuvieron como uno de sus principales méritos, además de las películas que realizaron, el haber sido conscientes de la trascendencia del momento que vivieron. Así, bastaba con intentar representar la realidad cotidiana como argumento fílmico para obtener un filme que a la postre sería considerado un material histórico invaluable. Así, la vida del pueblo alemán e italiano de fines de la guerra era, eminentemente, violenta. La violencia del cine neorrealista, a diferencia de los filmes bélicos sobre la Segunda Guerra Mundial, no se centró en los campos de batalla ni retrató las estrategias ni los acontecimientos centrales, ni siquiera marginales de la guerra. El neorrealismo presentó, en filmes como *Roma, città aperta*,⁶⁶ *Germania, anno zero*⁶⁷ o *Paisà*⁶⁸ la violencia producida por un ejército de ocupación ante la población civil, no ante otro ejército. No es raro ver un tema así en el cine teniendo en cuenta que la Segunda Guerra Mundial es la primera guerra en la historia en que murieron más civiles que uniformados.

La importancia del tipo de violencia neorrealista que se ve expresada en las pantallas, lo hemos mencionado ya pero vale la pena explicarlo mejor, parte del enunciado que la realidad es inherentemente violenta y debe ser mostrada en todos sus aspectos, señalando claramente a los autores y a las víctimas. Esta tesis es fundamental para entender parte del cine latinoamericano producido desde la década de 1960, y en parte al cine peruano desde la

⁶⁵ Citado en Pierre Sorlin. *Teorías del cine*. p. 36

⁶⁶ Dirigido por Roberto Rossellini. Estrenado en 1945.

⁶⁷ Dirigido por Roberto Rossellini. Estrenado en 1948.

⁶⁸ Dirigido por Roberto Rossellini. Estrenado en 1946.

década de 1970, momentos en que la influencia neorrealista configuró lo que se llamó posteriormente Nuevo Cine Latinoamericano (NLC).⁶⁹ Si bien América Latina no había sufrido en carne propia la Segunda Guerra Mundial, sus niveles de violencia urbana, pobreza, exclusión y por otra parte la precariedad de su cine hizo que las técnicas y temáticas neorrealistas cuajaran rápidamente. Es evidente que el interés por la tendencia nacida en Italia iba de la mano con el ejercicio de la ideología marxista, y basta con ver el perfil de los directores (Luis Buñuel, Nelson Pereira Dos Santos, Glauber Rocha, Fernando Birri, Oswaldo Getino, Santiago Álvarez) o con los países que más apoyaron al Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba, México, Brasil, Argentina) para encontrar una correspondencia obvia. De esta manera muchos temas ligados a la ideología marxista se transformaron en temas usados por los realizadores del NLC, como la opresión, la violencia social, la lucha de clases, la exclusión, e inclusive la misma revolución, que desde 1959 había cobrado una importancia sin precedentes en América Latina. Es a partir de la representación de la sociedad inmediata a través del cine que surge el tema de la violencia de origen político –o violencia política- como parte de este conjunto de *violencias* de diferentes naturalezas existentes en las realidades de nuestro continente.

En el Perú, la influencia del NLC fue parcial y tardía, como corresponde a un cine marginal y a una industria precaria. Los filmes de la década de 1960 en el Perú, salvo contadas excepciones como *Taita Cristo*, no tocaron el tema social desde el punto de vista propuesto por el Nuevo Cine Latinoamericano. Para ejemplificar mejor este punto, mencionaremos que el filme *Taita Cristo*, dirigido por Guillermo Fernández Jurado y estrenado el 17 de febrero de 1967 –un año antes del golpe de estado- durante el primer gobierno de Fernando Belaunde,

⁶⁹ Un interesante artículo sobre el tema lo encontramos en: León Frías, Isaac. “La experiencia del cine militante latinoamericano en los años 60 y 70”. En: *Lienzo* N° 12 (diciembre 1991), p. 229-233

fue censurado y modificado porque mostraba una situación de violencia campesina. En resumidas cuentas, la junta censora dirigida por Antonio Pinilla Sánchez Concha, mencionó que el filme no hacía ningún favor al Perú y que las películas peruanas deben ser ‘constructivas’.⁷⁰ El filme en su formato original nunca pudo ser estrenado en el Perú, mientras que en Argentina participó en varios festivales. Lo interesante de la modificación es el mensaje que se quiso emitir desde las esferas políticas de gobierno. El final original consignaba un linchamiento a un poblador, mientras que en el final modificado y que vieron los espectadores peruanos, aparecía un sacerdote y un funcionario del gobierno de Acción Popular, liberaban al poblador y encontraban agua, motivo del conflicto inicial.⁷¹ Es interesante ver cómo se intentó plasmar el mensaje –bastante burdo– del gobierno y la iglesia como instituciones de cohesión social y resolución de conflictos, justo en un momento histórico en que la política y la Iglesia en el Perú funcionaban como los conservadores de un *status quo* que en poco tiempo sería cuestionado.

Fue recién con el advenimiento del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado que la temática social cobró una nueva importancia. No sólo temas antes censurados como los conflictos sociales, sobre todo los campesinos, fueron permitidos, sino alentados desde la perspectiva del gobierno militar que buscó en cierta medida legitimar los cambios “revolucionarios” que estaba realizando. La promulgación de la ley N° 19327 o ley del cine en 1972 permitió que una serie de empresas productoras cinematográficas aseguraran la distribución de sus productos, sobre todo los cortometrajes y documentales, siempre y cuando los filmes fueran producidos por una empresa cinematográfica peruana con más del

⁷⁰ Delboy, Alfonso. *7 días del Perú y del mundo*. Suplemento de *La Prensa*, 19 de febrero de 1967. Citado en: Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima, 1997. p. 177.

⁷¹ Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima, 1997. p. 177-178.

80% del metraje filmado en territorio nacional, pero que sobre todo que se promueva el desarrollo de “los asuntos centrales de la problemática peruana, tendiente a la obtención de la verdadera imagen nacional y la difusión de sus valores”.⁷²

Sin embargo, para los largometrajes el horizonte fue ambiguo. La parte positiva de la promoción cinematográfica durante el gobierno militar fue que se liberaron ciertos temas antes censurados que ya hemos mencionado, muchos de ellos afines a las prédicas del Nuevo Cine Latinoamericano, pero fueron censurados otros considerados nocivos o que no iban de acorde a los intereses nacionales –según el gobierno–, o como ya mencionamos en la ley, “a la obtención de la verdadera imagen nacional”. En realidad se aplicó la censura temática a toda película peruana e internacional que incomodara al gobierno militar,⁷³ lo cual sentenció a muerte al beneficio potencial que tenía una ley promotora de cine en un medio de expresión que debe ser libre e irrestricto en su dimensión artística y testimonial.

Otro cineasta que usó el conflicto social fue Armando Robles Godoy, desde un punto de vista alegórico y muy personal. Un ejemplo muy claro es *La muralla verde*, estrenada en 1970, obra autobiográfica en el cual se muestra la lucha personal de un hombre y su familia frente a las amenazas de la selva por un lado, como del gobierno por otra. Robles Godoy, uno de los principales impulsores de la ley N° 19327 muestra cómo la lucha social también puede ser representada desde lo urbano a lo rural, y desde un punto de vista unipersonal. El estilo artístico del director y la creación de un contexto político ficcional permitieron que el filme no tuviera problemas de censura, aún cuando presentara críticas al sistema de poder y a la burocracia.

⁷² Decreto Ley N° 19327. “Ley de fomento a la industria cinematográfica”. 28 de marzo de 1972. Documento electrónico. (<http://www.congreso.gob.pe/ntley/default.asp>)

⁷³ Un caso de censura cinematográfica se puede ver en el filme *Chiarraq’e, batalla ritual*, de Luis Figueroa. El filme fue prohibido en 1975 por la COPROCI y sigue inédito hasta el día de hoy.

Un filme que ejemplifica bastante bien la alineación de algunos cineastas bajo el beneficio de la ley N° 19327 y de la prédica del gobierno de Velasco fue *Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra*, dirigida por el argentino Bernardo Arias y estrenada en 1974. En el filme se intenta reflejar el ambiente “prerrevolucionario” de explotación y abuso que vivía el poblador campesino por parte del gamonal, sustento político de la reforma agraria del gobierno militar. Este filme fue uno de los pocos, junto a los de Federico García años después, que se filmaron bajo el cobijo no sólo de la ley, sino con el beneplácito del gobierno al recrear y reinventar a la sociedad campesina peruana desde el punto de vista de los militares golpistas.

Es recién a fines de la década de 1970 en que tanto la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano como los temas liberados por el gobierno militar promueven una producción sostenida, ligada a mostrar conflictos sociales y la violencia que surge a través de ellos. Dos directores con intereses y opciones políticas muy distintas se encuentran en una la misma fecha: 1977. El primero de ellos –por orden cronológico– es Francisco Lombardi, director tacneño que demostró desde su primer largometraje, *Muerte al amanecer*, estrenado en 1977, las inquietudes sobre la sociedad peruana que expresaba e iba a expresar en sus futuros filmes, como en *Muerte de un magnate*, estrenada en 1980. Lombardi busca retratar algunos aspectos de la sociedad peruana en sus filmes, desde su punto de vista particular, sobre todo en esta primera etapa de su producción. Temas que ya hemos mencionado como la desigualdad, la opresión, la violencia y la política encuentran un reflejo irónico y crítico en *Muerte al amanecer*, historia de un sentenciado a muerte, haciendo referencia al “Monstruo de Armendáriz”, que clama su inocencia frente a las autoridades penales y políticas. Lo más interesante del filme es el retrato que hace Lombardi de la clase política reunida en la casa del alcaide de la isla penal, conjunto de personajes decadentes, cínicos, racistas, soberbios, prepotentes y abusivos. Al final del filme, Lombardi nos hace sentir simpatía por el

ejecutado, pero no por haber sido probada su inocencia –sólo se establece la duda–, sino porque sus ejecutores no tienen la autoridad moral para juzgarlo. El único personaje ajeno a este grupo, el joven teniente encargado del pelotón de fusilamiento, tiene una visión crítica y termina dudando de su misión por los mismos motivos que el espectador, símbolo quizá de los sectores más reformadores del ejército que buscaron una nueva justicia social. No olvidemos que para la fecha de estreno, 1977, aún los militares siguen en el poder, pero ya no en sus afanes reformistas, sino en el repliegue. Si no remitimos a la fecha de escritura del guión realizada por Guillermo Thorndike y el mismo Lombardi, antes de 1976,⁷⁴ comprendemos a qué sector del ejército hace referencia el director.

Federico García Hurtado, director cuzqueño, estrenó su primer largometraje también en 1977, *Kuntur Wachana (Donde nacen los cóndores)*, donde buscó recrear la creación de la Cooperativa Huarán dentro del contexto de la lucha campesina pre gobierno militar. Es una cinta con una fuerte carga ideológica de un sector que apoyó decididamente la primera fase del gobierno militar, y por ello consiguió no solo la libre distribución, sino el apoyo de los organismos oficiales como el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS).⁷⁵ García continuaría por la misma línea en *Laulico*,⁷⁶ *El caso Huayanay: testimonio de parte*⁷⁷ y luego con las biografías históricas *Melgar, el poeta insurgente*⁷⁸ y *Túpac Amaru*.⁷⁹

El primer y único filme sobre violencia política estrictamente hablando producido y estrenado en el Perú es *Abisa a los compañeros*,⁸⁰ dirigido por Felipe Degregori, realizador

⁷⁴ Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado*. p. 218.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁷⁶ Estrenado en 1980.

⁷⁷ Estrenado en 1981.

⁷⁸ Estrenado en 1982.

⁷⁹ Estrenado en 1984.

⁸⁰ Sobre el filme se puede revisar: León Frías, Isaac. “Abisa a los compañeros”. En: *Caretas* N° 583 (14 de enero de 1980) p. 78. También: Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado*. p. 227-228.

ligado a la izquierda política en los setentas,⁸¹ y estrenado en 1980. Basado en hechos ocurridos en 1962, cuando un grupo de trotskistas asaltaron un banco limeño dentro de lo que se llamaba “expropiación” con la finalidad de conseguir fondos para la lucha política, *Abisa a los compañeros* introduce el tema de violencia política a través de la referencia histórica cercana, como también veremos en los filmes posteriores que tratan la temática. El filme no pudo ser estrenado en un inicio, y la COPROCI lo retuvo más de seis meses, argumentando que se ensalzaba la lucha armada izquierdista.⁸² En cambio, la crítica más acérrima vino de los sectores políticos de izquierda, que argüían poca fidelidad histórica.⁸³ Felipe Degregori es un director, en cambio, que no ha tocado la cuestión de manera constante en su filmografía. Inclusive, durante la primera parte del conflicto armado interno (1980-1993) realizó únicamente un filme, *Todos somos estrellas*, una comedia costumbrista estrenada en 1993.

2.2. El conflicto armado interno – Primera parte (1980-1993)⁸⁴

El periodo comprendido entre 1980 y 1993 fue el más violento y traumático de todo el conflicto armado interno (1980-2000). La cantidad de muertos y desaparecidos reportados a la CVR durante 1980 y 1993 representa casi el 90% de todo el conflicto, unas 21 572

⁸¹ Entrevista a Felipe Degregori. 12 de octubre del 2004.

⁸² Ibid.

⁸³ La poca fidelidad histórica de los filmes es un argumento falaz que se refiere a la imposibilidad de recrear la realidad tan fielmente como sucedió. Ningún medio visual, artístico ni testimonial puede reproducir la realidad, sino la reconstruyen, representan o evocan. Un filme de carácter histórico es evaluado según el criterio de la verosimilitud, no de la veracidad. En todo caso, si bien son varios los filmes sobre violencia política realizados en el Perú que evocan un hecho histórico, sólo dos han llamado nuestra atención: *La boca del lobo* (Lombardi, 1988) y *Alias La Gringa* (Durant, 1991). Ambos filmes no pueden ser considerados históricos en el sentido formal de la palabra, como se entiende el género histórico cinematográfico.

⁸⁴ Un compendio bibliográfico bastante exhaustivo sobre el tema del conflicto armado interno lo encontramos en: Stern, Peter. *Sendero Luminoso: an annotated bibliography of the shining path guerrilla movement 1980-1993*. New Mexico: SALAM Secretariat - University of New Mexico, 1997.

personas, y según los estimados realizados por la CVR el número de muertos y desaparecidos en esta primera parte del conflicto llegaría a 63 352 de los 69 280 del total.⁸⁵

Durante este periodo no sólo murieron más personas, sino ocurrieron más atentados, matanzas, ejecuciones extrajudiciales y violaciones a los Derechos Humanos (DDHH) en general. Los años con más muertos y desaparecidos, 1983 y 1984, también están comprendidos dentro de esta parte, con 2 256 y 4 086 respectivamente.

El conflicto se inicia formalmente con el inicio de la llamada “lucha armada” por parte del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL), el 17 de mayo de 1980, día de las primeras elecciones generales en diecisiete años en el Perú. El PCP-SL, facción maoísta del Partido Comunista del Perú desde 1970,⁸⁶ liderada por Abimael Guzmán Reinoso, desarrolló un accionar subversivo y terrorista que produjo el 53,68% de los muertos totales del conflicto.⁸⁷ Este dato diferencia al caso peruano del resto de conflictos internos de América Latina, donde fueron las Fuerzas del Orden las que provocaron el mayor número de víctimas y se consagran como los perpetradores casi exclusivos de violaciones a los DDHH.

Según el primer periodo establecidos por la CVR, *El inicio de la violencia armada*, entre mayo de 1980 y diciembre de 1982, el PCP-SL llevó a cabo una serie de acciones subversivas, sobre todo en zonas rurales y en Lima, como atentados contra la propiedad pública y privada, así como asesinatos sistemáticos y ataques contra las fuerzas policiales, con la finalidad de agudizar la violencia y buscar la respuesta del Estado. Durante este periodo, la violencia

⁸⁵ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Compendio Estadístico. [Versión electrónica]. p. 82.

⁸⁶ Sobre el PCP-SL, ver: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo II. [Versión electrónica]. p. 23-98.

⁸⁷ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo II. [Versión electrónica]. p. 23.

surgida en Ayacucho⁸⁸ fue percibida por los políticos y los medios de comunicación como una serie de hechos marginales y no le dio la importancia debida. Esto permitió que el PCP-SL extendiera sus acciones dentro del departamento de Ayacucho y en Huancavelica. En ese sentido, el desconcierto se vio agravado por el desconocimiento general de la organización y programa de lucha del PCP-SL, que permaneció sumergido en la atomización de partidos de izquierda radical surgidos a lo largo de la década de 1970. Inclusive las Fuerzas Armadas, aun sin participar directamente en el conflicto, reconocieron que no contaban con la preparación adecuada para este tipo de enfrentamientos no convencionales y las primeras acciones de inteligencia que realizaron fracasaron debido a lo reducido y hermético del grupo agresor.⁸⁹ La única respuesta que recibió el PCP-SL durante los dos primeros años del conflicto fue policial e insuficiente, en parte provocado por la negativa del gobierno democrático a entregar prerrogativas a las Fuerzas Armadas a pocos años de un gobierno militar. El segundo gobierno de Acción Popular (1980-1985) se encontró con un escenario social completamente distinto al de su primer gobierno (1963-1968), con una oposición parlamentaria de izquierda radical sin precedentes en el país y una organización gremial muy desarrollada. Sus esfuerzos contrasubversivos fueron insuficientes y el tema durante este periodo, designado como un problema delincencial, no ocupó lugares importantes en la agenda política. La inacción del Estado y el fracaso de los esfuerzos policiales en zonas rurales provocaron que el PCP-SL desarrollara sus planes originales a cabalidad, utilizando todos los campos de acción posible, desde la violencia terrorista hasta la propaganda y la organización popular, tanto en provincias como en Lima.

⁸⁸ El inicio formal y a la vez mítico de la guerra fue la quema de ánforas electorales en el distrito de Chuschi, (Cangallo, Ayacucho), el 17 de mayo de 1980.

⁸⁹ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final (Perú: 1980-2000)*. Tomo I. p. 98.

Uno de los hechos más saltantes de este periodo realizado por el PCP-SL es el asalto al centro penitenciario de Huamanga la noche del 2 de mayo de 1982. En una acción militar sin precedentes que desbordó a los custodios, fueron liberados 247 presos, muchos de ellos senderistas. Esta acción organizada provocó que diversos sectores políticos y militares cambiasen su perspectiva con respecto al conflicto y su envergadura, mientras que los medios de comunicación aun presentaban al PCP-SL como una fuerza guerrillera. Dentro de este contexto, hubo violaciones a los DDHH por ambas partes del conflicto, pero las denuncias provinieron de los sectores políticos de izquierda y del mismo PCP-SL, que buscó así desprestigiar a las Fuerzas del Orden.

El asalto al penal de Huamanga evidenció la incapacidad de las fuerzas policiales para combatir al PCP-SL, por lo cual el gobierno, bajo exigencias de mayor rigor en la lucha contrasubversiva, entregó a las Fuerzas Armadas el control de la zona de emergencia en Ayacucho el 30 de diciembre de 1982.

La segunda etapa, según el informe final de la CVR, ocurre entre enero de 1983 y junio de 1986. Se trata del periodo marcado por el ingreso de las Fuerzas Armadas en el conflicto armado interno y contiene los años más violentos, con más víctimas y además surge un nuevo patrón de violación a los DDHH, las matanzas o masacres. La presencia de las Fuerzas Armadas en el conflicto marcaría nuestra historia reciente, y según la CVR:

“En ningún momento anterior del siglo veinte se había producido un fenómeno similar de constitución de instancias político-militares de conducción de la respuesta estatal al fenómeno subversivo”.⁹⁰

Por su parte, el PCP-SL conformó una fuerza militarizada, el “Ejército Guerrillero Popular”, que realizó diversos ataques a puestos policiales y a patrullas militares, mientras continuaban

⁹⁰ Ibid., p. 105.

los asesinatos selectivos a representantes políticos locales. Dentro de este periodo, el primer gran hito mediático de un hecho de violencia fue el asesinato de ocho periodistas en el poblado ayacuchano de Uchuraccay, el 26 de enero. Fue una de las primeras veces en que imágenes de la zona de conflicto eran transmitidas masivamente, mostrando el alto grado de violencia que ya existía en la zona. Dichas imágenes marcaron también el interés de muchos realizadores cinematográficos por el contexto del conflicto, y es claro que su impacto en Lima fue significativo. Los directores Francisco Lombardi⁹¹ y Alberto Durant⁹² mencionaron que fue con la noticia de la matanza de Uchuraccay que empezaron a elaborar proyectos cinematográficos relacionados al tema del conflicto armado interno.

Los miembros de las Fuerzas Armadas no contaron con la preparación adecuada ni comprendieron a cabalidad la estrategia del PCP-SL. El aumento de la violencia y de las violaciones a los DDHH fue exponencial y provino de ambos lados. El PCP-SL el 3 de abril de 1983 asesinó a 69 campesinos en la comunidad ayacuchana de Lucanamarca; mientras que el 13 de noviembre de 1983 las Fuerzas del Orden asesinaron masivamente a 32 campesinos de la comunidad ayacuchana de Socos, un año después asesinaron a 50 campesinos de la comunidad de Pucayacu y el 14 de agosto de 1985 miembros del ejército asesinaron a 63 campesinos en la comunidad de Accomarca.

En 1984 otra agrupación, pero ésta vez proveniente de la nueva izquierda peruana y de la experiencia guerrillera latinoamericana, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), se alza en armas.

El cambio de gobierno en 1985 marcó también un nuevo discurso en la lucha contrasubversiva. El gobierno aprista electo con Alan García a la cabeza propuso una estrategia que enfatizó el aspecto social de la lucha, bajo la premisa que el PCP-SL recibía

⁹¹ Entrevista a Francisco Lombardi. 22 de diciembre del 2004.

⁹² Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004.

apoyo de zonas pobres y marginales.⁹³ Los dos primeros años del gobierno aprista fueron de crecimiento económico, lo cual ayudó a menguar las acciones terroristas del PCP-SL, mientras que el MRTA ofreció una tregua desde julio de 1985 hasta junio de 1986. Pero los actores directos del conflicto al parecer se movían bajo dinámicas distintas, y si bien bajaron las acciones senderistas y emerretistas, los asesinatos selectivos y matanzas continuaron, y el gobierno cedió su rol de defensor de los DDHH ante la presión de las Fuerzas Armadas. El punto final de este periodo lo marca otro de los hechos de violencia más paradigmático y que más ha calado en el imaginario de los peruanos, la llamada matanza de los penales el 18 y 19 de junio de 1986. Los senderistas de los penales de Lurigancho y Santa Bárbara en Lima y el Frontón en el Callao, se amotinaron el 18 de junio. La respuesta de las Fuerzas del Orden fue devastadora, y se calcula que más de 200 reclusos murieron. El momento más crítico fue la matanza en la isla penal de El Frontón, donde la Unidad de Demolición de la Marina destruye el Pabellón Azul del penal donde se refugiaban 150 subversivos.⁹⁴ Por primera vez los limeños vivieron el conflicto armado con tanta cercanía, y nunca se había visto tales imágenes de violencia política.

El nuevo periodo del conflicto se ve marcado ya no por la cantidad de muertos, sino por el despliegue nacional de la violencia. El conflicto para el gobierno aprista peruano pasó únicamente a desarrollarse en el ámbito militar, por lo que nunca más desarrolló un plan contrasubversivo. De esta manera, el PCP-SL, el MRTA y las Fuerzas Armadas entraron en una espiral de violencia que obedecía a sus estrategias militares y que comprendía ahora diversos lugares lejos de los espacios donde había sido la génesis del conflicto.

El PCP-SL abrió nuevos frentes de lucha en Puno, Junín y el valle del Huallaga, mientras que priorizó los asesinatos selectivos de autoridades en Lima. El MRTA abrió un frente

⁹³ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final (Perú: 1980-2000)*. Tomo I. p. 108.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

guerrillero en el departamento de San Martín en 1987 y organizó una exitosa campaña publicitaria que fue aprovechada por los opositores del gobierno. Por otra parte, el trabajo de inteligencia de las Fuerzas del Orden y del Ministerio del Interior, recientemente creado en 1987, se empezó a potenciar en este periodo, dentro de lo que se puede considerar el inicio del trabajo de espionaje que a la postre significaría la captura de Abimael Guzmán.

En 1988, al parecer dentro de las esferas del gobierno aprista, surge por primera vez en todo el conflicto un comando paramilitar. El denominado “Comando Rodrigo Franco”⁹⁵ se atribuyó el asesinato de Manuel Febres Flores, abogado senderista. A lo largo de los años restantes del gobierno aprista, una serie de asesinatos y atentados fueron atribuidos a dicho grupo.⁹⁶

La debacle económica de los últimos años del gobierno aprista empeoró la situación del conflicto, que fue derivado completamente al ámbito militar. La falta de recursos económicos de las Fuerzas Armadas también significó un duro golpe en la lucha contrasubversiva, y provocó una ofensiva senderista. Una de las acciones más impactantes de esta época fue el asalto al puesto policial de Uchiza, zona de cultivo de coca, por parte de senderistas y narcotraficantes. El puesto fue destruido y todos sus ocupantes murieron, sin que el gobierno les brindase apoyo o refuerzos.

El último periodo de esta primera parte del conflicto, y la que marcaría tanto la ofensiva extrema del PCP-SL en Lima, como el fin formal del conflicto armado interno, comprende desde marzo de 1989 hasta setiembre de 1992. A lo largo de esos años, en medio de la crisis económica más aguda de nuestra historia republicana y de los hechos más violentos en la

⁹⁵ El nombre hace referencia a un militante aprista asesinado presuntamente por miembros del PCP-SL en 1987. Sobre el caso se puede revisar: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo VII. [Versión electrónica]. p. 181-188.

⁹⁶ La Comisión de la Verdad y Reconciliación considera que el Comando Rodrigo Franco, más que un grupo organizado, fue un nombre con el cual diversos grupos militares o paramilitares atribuían sus acciones, quedando en la impunidad.

capital, una serie de imágenes de violencia marcarían el imaginario colectivo acerca de este periodo. Así, para muchos limeños, los últimos años de la década de 1980 fueron considerados los más violentos del conflicto, con mayor cantidad e impacto de atentados, asesinatos selectivos, coches bombas, secuestros y apagones.⁹⁷ La fase terrorista más aguda del PCP-SL y del MRTA se vivió en Lima en estos años, mientras paradójicamente el PCP-SL estaba perdiendo sus bases de apoyo en las zonas rurales. El establecimiento de miembros del PCP-SL en el asentamiento humano de Huaycán; el desarrollo de Raucana, prueba piloto de una comunidad senderista en el distrito de Ate en Lima; el atentado en la calle Tarata en Miraflores el 16 de julio de 1992; y el asesinato de María Elena Moyano, dirigente vecinal del distrito de Villa El Salvador, el 15 de febrero del mismo año, significaron los hitos más importantes y ejemplifican el desarrollo y organización que había conseguido el PCP-SL en Lima.⁹⁸

La decisión del PCP-SL de centrar sus acciones subversivas en zonas urbanas surgió durante su Primer Congreso, celebrado entre 1988 y 1989. La necesidad de demostrar la consecución del “equilibrio estratégico” llevó a que el PCP-SL endureciera sus acciones y sus relaciones con la población en todo el país. Así, en los años 1989 y 1990 se encuentra el segundo pico de violencia con 2 400 y 2 327 muertos respectivamente.⁹⁹

La Fuerzas Armadas por otra parte llevaron a cabo un cambio de estrategia que incluyó la violación de DDHH, pero menos numerosas y más planificadas. Asimismo, el frente principal de batalla se trasladó hacia el valle del Mantaro en Junín, lugar donde también se concentraron una serie de violaciones a los DDHH que afectaron tanto la organización local

⁹⁷ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo III. [Versión electrónica]. p. 72-74.

⁹⁸ Sobre el conflicto armado en Lima revisar: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo IV. [Versión electrónica]. p. 298-242.

⁹⁹ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Compendio Estadístico. [Versión electrónica]. p. 82.

como la de los sectores universitarios de la zona, sobre todo el Universidad Nacional de Centro. También se determinó fomentar y apoyar la formación de comités de autodefensa en zonas rurales donde ya existía resistencia de los pobladores contra el PCP-SL, estrategia que le dio grandes resultados. También se desarrollaron los trabajos de Inteligencia al interior de la Dirección contra el Terrorismo (DIRCOTE), al formarse el Grupo Especial de Inteligencia (GEIN) que se dedicaría al seguimiento y espionaje con la finalidad de capturar a los líderes de las organizaciones subversivas. El primer día de junio allanaron una casa en Lima donde hasta hace pocos días se había alojado Abimael Guzmán, y donde encontraron valioso material que luego ayudaría en la captura de otros líderes.

El MRTA se vio inserto en la espiral de violencia del conflicto armado interno y recibió sus golpes más importantes. La captura de su líder Víctor Polay Campos en Huancayo el 3 de febrero de 1989 y la derrota de Molinos, que incluyó el asesinato de los emerretistas rendido y heridos, el 28 de abril del mismo año, debilitó al movimiento y provocó la radicalizaron de su accionar. La respuesta del MRTA fue inmediata y condenable, el 9 de enero un comando emerretista asesinó al ex ministro de Defensa, el general Enrique López Albújar, estando retirado y de civil.¹⁰⁰

El nuevo gobierno que asumió en julio de 1990, no creó una nueva estrategia contrasubversiva, sino que apoyó los ya existentes planes militares. La crisis política y económica era extrema y el accionar terrorista del PCP-SL en Lima aumentó. El gobierno, aprovechando el caos social, promulgó una serie de decretos legislativos que el Congreso criticaría. Se estaba dando pie a lo que luego desembocaría en el golpe de Estado ocurrido el 5 de abril de 1992, liderado por el mismo Alberto Fujimori. La quiebra del orden constitucional agravó la situación de los atropellos a los DDHH en el Perú, al promulgarse

¹⁰⁰ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final (Perú: 1980-2000)*. Tomo I. p. 115

una serie de disposiciones que endurecieron la legislación antiterrorista existente y a establecerse una política de impunidad ante las violaciones a los DDHH por parte de las Fuerzas del Orden. Durante esta época, el 18 de julio dentro de una operación del ejército, ocurre la desaparición de nueve alumnos y un profesor de la Universidad Nacional Guzmán Valle (La Cantuta), que luego serían encontrados quemados y enterrados en Cieneguilla, en las afueras de Lima.¹⁰¹ El 18 de diciembre del mismo año se asesinó al Secretario General de la CGTP, Pedro Huilca, fuerte opositor al gobierno dictatorial.¹⁰² Por estas fechas se crea el llamado “Grupo Colina”, conformado por miembros de las Fuerzas del Orden, que con conocimiento del gobierno llevó a cabo una serie de asesinatos y desapariciones forzadas. Dentro de ese contexto de crisis y caos, el 12 de setiembre de 1992, Abimael Guzmán es capturado en un barrio de clase media en Lima metropolitana. Los grupos de inteligencia de la Dirección Nacional contra el Terrorismo dieron con su paradero luego de un silencioso y efectivo trabajo de inteligencia que provocó no sólo la captura del líder, sino de parte de la cúpula del grupo subversivo. El golpe fue mortal para el movimiento, y significó la disminución radical de asesinatos, desapariciones¹⁰³ y atentados por parte del PCP-SL, así como su paulatina derrota en zonas rurales. A lo largo del año 1993, tanto en Lima como en gran parte del país, con quizá la única excepción de la zona del Alto Huallaga, culminó el conflicto abierto entre los grupos subversivos y el Estado peruano, no sin que existiese remanentes en la zona de la selva central y la ceja de selva de Ayacucho. Sin embargo, dichos grupos nunca significaron una amenaza real y su accionar ha sido esporádico y sin mayor apoyo de la población.

¹⁰¹ Ibid. p. 116.

¹⁰² Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Anexo 2. Cronología 1980-2000. [Versión electrónica]. p. 155.

¹⁰³ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Compendio Estadístico. [Versión electrónica]. p. 82.

La pacificación vino, paradójicamente, con una etapa en la que siguieron las desapariciones y los asesinatos, pero esta vez por parte de grupos provenientes de las Fuerzas del Orden. Así también se siguió resquebrajando el orden constitucional y las violaciones al estado de derecho fueron constantes, así como las acciones de inteligencia contra los enemigos políticos. Ambos factores se agudizarían en la segunda parte del conflicto armado interno, el *después* de la guerra.

2.3. El cine peruano entre 1980 y 1993.

La industria cinematográfica peruana llega a la década de 1980 con una doble condición. Por una parte, dentro de los alcances de la ley del cine, con algunos bríos y conjunto a ello la promesa de una generación de nuevos directores. Por otra parte, con las carencias tecnológicas y de producción que luego se verían agudizadas por la crisis económica de fines de la década de 1980 e inicios de la de 1990. Quizá la principal característica del cine peruano dentro de esta tesis, desde que se inició el conflicto armado interno hasta 1993 es que se produjo y se estrenó bajo un sistema democrático formal que incluye el respeto a la libertad de expresión, sobre todo luego de la abolición de la censura cinematográfica en julio de 1980.¹⁰⁴ Son muy pocos los contextos políticos en la historia en que se hayan podido estrenar filmes con una visión crítica a la oficial, dentro de un conflicto armado. El cine peruano no tuvo mayores problemas, salvo las presiones políticas habituales de la época, para estrenar sus filmes. Inclusive un filme como *La boca del lobo*,¹⁰⁵ donde se expone una serie de opiniones y se trata una serie de temas sumamente críticos no sólo sobre los problemas estructurales de la sociedad peruana, sino sobre la misma acción de las Fuerzas Armadas en el conflicto, fue estrenado en uno de los peores momentos de la guerra interna, provocando

¹⁰⁴ Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú*. p. 254.

¹⁰⁵ Dirigido por Francisco Lombardi. Estrenado el 1 de diciembre de 1988.

así el mayor debate mediático sobre un filme en la historia del Perú. Tanto el estreno como el debate posterior fueron posibles gracias a que, al menos hasta 1992, no se vio resquebrajado el régimen democrático.

El cine peruano de la década de 1980 se inicia, paradójicamente, con un filme sobre un caso de violencia política. *Abisa a los compañeros* de Felipe Degregori se estrenó en enero de 1980. En realidad este filme es un caso aislado, y su temática más corresponde a representar en el cine un hecho vinculado a la historia reciente de la izquierda peruana que a establecer un discurso o reconstituir una época. Así, el filme acaba más cerca del género policial que del cine sobre política.

Más bien, la temática que estaba en vigencia en 1980 era, por una parte, algunas manifestaciones del cine campesino, muy diferentes a las surgidas en el Cuzco en los años cincuenta. El llamado cine campesino cuzqueño buscó presentar en las pantallas los rostros y paisajes rurales campesinos, así como sus costumbres. El tratamiento de la temática fue naturalista e idealizado. En cambio, el cine campesino de los setenta e inicios de los ochenta surge de una inquietud ideológica y de una necesidad de recrear mediante el cine el mensaje político de la primera fase del gobierno militar, sobre todo en lo referente a la reforma agraria.¹⁰⁶ El cineasta que mejor encarnó esta vertiente fue Federico García, siendo sus filmes de este periodo *Laulico*,¹⁰⁷ *El caso Huayanay: testimonio de parte*,¹⁰⁸ *Melgar, el poeta insurgente*,¹⁰⁹ *Túpac Amaru*,¹¹⁰ *El socio de Dios*¹¹¹ y *La manzanita del diablo*¹¹². Otro cineasta también

¹⁰⁶ Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú*. p. 209.

¹⁰⁷ Estrenado el 1 de mayo de 1980.

¹⁰⁸ Estrenado el 30 de abril de 1981.

¹⁰⁹ Estrenado el 18 de noviembre de 1986.

¹¹⁰ Estrenado el 27 de setiembre de 1984.

¹¹¹ Estrenado el 20 de noviembre de 1986.

¹¹² Estrenado el 10 de mayo de 1990.

relacionado a la elaboración de un cine campesino fue el realizador cuzqueño Luis Figueroa, quien dirigió el filme *Yawar Fiesta*.¹¹³

La otra vertiente, ligada al cine social y a las teorías neorrealistas, buscó presentar a la sociedad peruana, principalmente limeña, de la manera más cruda y crítica. Los filmes de comedias de los años setenta y la producción argentina o mexicana disminuye drásticamente y da paso al financiamiento europeo, sobre todo España, Francia e Inglaterra. Son varios los directores que explotaron esta línea, dentro de los cuales resalta Francisco Lombardi y los realizadores del Grupo Chasqui, Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi. El primero realizó los filmes *Muerte de un magnate*,¹¹⁴ *Maruja en el infierno*,¹¹⁵ *La ciudad y los perros*,¹¹⁶ *La boca del lobo* y *Caídos del cielo*.¹¹⁷ Los segundos realizaron las películas *Gregorio*¹¹⁸ y *Juliana*.¹¹⁹

Una tercera presencia importante en el cine de los ochenta esta representada por el realizador limeño Alberto Durant. Además de ser uno de los pocos cineastas que realizará un filme conceptual artístico desde Armando Robles Godoy, Durant ha destacado por introducir temas de política contemporánea en sus filmes. Su primer largometraje, *Ojos de perro*,¹²⁰ ambientado en las haciendas azucareras de la costa norte a comienzos de la década de 1920, toca el tema del desarrollo de un grupo político de tintes anarquistas que se enfrenta a los hacendados. Según el propio director, el filme hace referencia a la sorprendente fuerza de la izquierda política peruana de los setenta y de inicios de los ochenta:

“Tú ves que *Ojos de perro* se hace en el año 1980, 1981, y en el año 1979 es el desborde de las organizaciones sindicales, políticas, todo el movimiento popular que obliga a la dictadura ya en su etapa final de Morales Bermúdez a

¹¹³ Estrenado el 24 de abril de 1986.

¹¹⁴ Estrenado el 19 de junio de 1980.

¹¹⁵ Estrenado el 6 de octubre de 1983.

¹¹⁶ Estrenado el 18 de junio de 1985.

¹¹⁷ Estrenado el 1 de noviembre de 1990.

¹¹⁸ Estrenado el 7 de marzo de 1985.

¹¹⁹ Estrenado el 23 de marzo de 1989.

¹²⁰ Estrenado el 8 de abril de 1982.

convocar a elecciones. (...) Y ese es el tema de la formación de los primeros sindicatos. Ahí había una... una búsqueda consciente o inconsciente de contar una de las historias que estaba en el corazón del tema nacional”.¹²¹

Otro de sus filmes, *Malabrigo*, estrenado el 17 de julio de 1986, es una alegoría sobre la desaparición forzada de personas, uno de los patrones de violaciones a los DDHH más perpetrados durante el conflicto. El mismo director menciona que la idea central del filme surge luego de que se hiciera pública la noticia de ocho periodistas asesinados en la comunidad ayacuchana de Uchuraccay:

“Esa película nace a partir de Uchuraccay. Esa fue la idea germinal, esa película se hizo 1985 y se estrena 1986. (...) Malabrigo, Malabrigo es una película que trata de contar una historia que traumatizó al país, estos periodistas que van a cubrir una noticia y de pronto son muertos en una comunidad de altura. ¿Quién los ha matado? ¿Ha sido Sendero? ¿Ha habido paramilitares? Se empezó a especular, se formó una comisión de investigación. Es decir, eso me llevó a una serie de preguntas, a hacerme una serie de preguntas”.¹²²

Se trata del primer acercamiento metafórico al conflicto armado interno y evidencia el interés del director por tocar temas de índole coyuntural y política. Este mismo realizador filmaría a fines de la década de 1980 su tercera película, *Alias La Gringa*,¹²³ donde toca el tema del conflicto armado interno de manera más directa.

La industria cinematográfica peruana no se vio afectada de manera directa por el conflicto armado interno. Si bien los realizadores reconocen que existía una inquietud por la seguridad en los momentos que filmaban sus películas, ninguno de ellos recibió presiones directas de los actores principales del conflicto ni sufrieron actos de violencia. Más bien fue la crisis económica de fines de la década de 1980 la que afectó de manera significativa al cine

¹²¹ Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004.

¹²² Ibid.

¹²³ Estrenado el 19 de setiembre de 1991.

peruano, obligándolo a abaratar costos al punto de afectar la calidad de las películas. Otro factor indirecto, sobre todo en la última etapa del conflicto que afectó en mayor medida a Lima metropolitana, fue la violencia en sí por una parte y los apagones por otra. La afluencia de películas extranjeras y la asistencia general a las salas de cine y la misma existencia de las salas disminuyeron drásticamente.¹²⁴ Fue en este contexto que se realizaron y estrenaron varios de los filmes sobre violencia política que analizaremos en el siguiente punto.

Si ya la industria fílmica estaba golpeada por la crisis económica, la derogación de la ley N° 19327 -la ley de cine- en diciembre de 1992, luego del *shock* económico, prácticamente la sentenció a muerte. Según el crítico de cine e investigador Christian Wiener:

“El decreto ley 19327 fue imperfecto, con estrechez de miras al mercado local y constreñido a los beneficios igualitarios del cortometraje obligatorio. Pero fue una norma efectiva y con resultados concretos (más de 100 cortos y 50 largos en veinte años de vigencia): lo que no es poca cosa en el ámbito cultural nacional. Se busca su derogatoria en la navidad de 1992. El ex ministro de Economía, Carlos Boloña, no sólo deja paralizada casi toda la producción nacional sino al borde de la quiebra a decenas de medianas y pequeñas empresas con cortos en exhibición, terminados o a medios camino y que fueron condenados al hueco negro de la ilegalidad”.¹²⁵

A partir de entonces, fue casi imposible imaginar costear un largometraje, y la crisis de ahondó cuando el gremio de cineastas se dividió en 1993. Se trató de realizar acuerdos de exhibición de cortometrajes entre la Asociación de Cineastas y los propietarios de las salas de cine, pero las empresas distribuidoras extranjeras se opusieron.¹²⁶ Otro grupo de cineastas

¹²⁴ Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú*. p. 288-289; Wiener, Christian. “El cine peruano en los noventa: la historia sin fin”. En: *La gran ilusión*. N° 5 (2° semestre de 1995), p. 99-100; Webb, Richard y Fernández Baca, Graciela. *Perú en números 1991. Anuario estadístico*. Lima: Navarrete, 1991. p. 184.

¹²⁵ Wiener, Christian. “Disparen sobre el jurado. Los bemoles de la ley 26370”. En: *La gran ilusión*. N° 7 (1er semestre de 1997), p. 100. También se puede revisar sobre el tema a Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú*. p. 445.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 446.

vio la necesidad de recuperar una legislación protectora del cine, y se abocó a conseguirla a través del Congreso Constituyente entre los años 1993 y 1994.

2.4. Análisis de los filmes seleccionados.

Los filmes seleccionados para el siguiente análisis son los más representativos realizados dentro del conflicto armado interno, entre 1980 y 1993. Como ya hemos mencionado en el punto sobre metodología, el análisis contará con una ficha técnica del filme y luego un análisis a profundidad que está dividido en los siguientes puntos: análisis del argumento, contexto de la realización, contexto del estreno, impacto en medios de comunicación y respuesta del público.

La boca del lobo

1. Ficha técnica

Estreno: **1 de diciembre de 1988**. Director: **Francisco J. Lombardi**. Guión: Giovanna Polarollo, Augusto Cabada. Productora: Producciones Inca Films S.A, Tornasol Films (Madrid), Felipe Degregori, Francisco J. Lombardi. Actores: Gustavo Bueno, Toño Vega, José Tejada, Gilberto Torres, Berta Pagaza, Aristóteles Picho. Duración: 123 minutos.

2. Análisis del argumento

La historia del filme se basa en hechos reales ocurridos entre 1980 y 1983, más precisamente recrea desde la ficción cinematográfica los acontecimientos relacionados a la matanza de 32 campesinos de la comunidad ayacuchana de Socos. A partir de ella, se construye una historia de un grupo de policías que llega a una comunidad campesina en una zona rural donde también el PCP-SL realiza sus acciones. Poco a poco, sin la aparición directa de ningún senderista, la tensión se irá apoderando de los policías, a la vez que endurecen sus relaciones

con la población. Uno de los policías, protagonista del filme, irá cuestionando internamente el accionar de sus compañeros provocándole una serie de conflictos que llegará a su clímax en el final del filme, cuando debe decidir si participar o no en la matanza de los campesinos. Su negativa y enfrentamiento con el teniente Roca marcaría la ruptura final con la institución y con los métodos que ésta utiliza en el conflicto armado interno.

El argumento del filme consta de dos historias paralelas. Una de ellas está protagonizada por el policía Vitín Luna y describe sus periplos al ser enviado a la zona de emergencia donde el PCP-SL realiza sus acciones. La relación con sus compañeros y con sus superiores en un contexto de violencia extremo lo pondrá en el dilema de continuar dentro de la institución y avalar sus métodos, o separarse de la misma rebelándose contra sus superiores. Esta historia es producto únicamente de la ficción y comprende la historia que brinda una trama a la película.

La otra historia está basada en varios hechos investigados por los guionistas Giovanna Polarollo y Augusto Cabada entre 1986 y 1987 y gira alrededor de la matanza de Socos. El filme retrata también diversas actitudes y patrones de violaciones de los DDHH, como los asesinatos, las violaciones sexuales y las ejecuciones arbitrarias. También se exponen temas como la guerra sucia, el racismo, la pobreza, la ausencia del Estado y los abusos de las Fuerzas del Orden.

Si bien parte de la crítica cinematográfica calificó a *La boca del lobo* como un filme de aventuras que usó el argumento de Socos únicamente para sostener la historia de ficción¹²⁷, es obvio revisando el contexto en el cual se produjo y llevando a cabo un análisis de los mensajes contenidos en el argumento, que el filme tenía una clara intención detrás de la historia, mostrar al público un hecho paradigmático del conflicto armado interno con la

¹²⁷ Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado*. p. 279-280; Entrevista a Ricardo Bedoya. 12 de octubre del 2004.

finalidad de que tome partido en contra de la guerra sucia desatada. Es decir, buscaba concientizar a la población para que rechace los planteamientos de ciertos sectores sobre el endurecimiento de las acciones contrasubversivas dentro del conflicto, sin importar el respeto de los DDHH. El director del filme, Francisco Lombardi, menciona que:

“[El proyecto de la película] Se inicia porque... de lo que recuerdo, en ese momento... yo tenía la sensación de que el tema de Sendero Luminoso se veía desde las ciudades como una cosa ajena al país, a la sociedad, como una cosa que estaba pasando muy lejos, que tenía poco que ver con lo que pasaba en la vida de las ciudades, y me parecía que ese conflicto que cada vez se hacía más grande, era un conflicto que había que amplificar, ¿no? Que había que hacer como una caja de resonancia, una película sobre eso, era un tema... me acuerdo que esa era una de las motivaciones”.¹²⁸

Sobre este mismo tema, Augusto Cabada, guionista del filme mencionó ante la interrogante si *La boca del lobo* es un filme de concientización:

“Sí, yo creo que eso es, exactamente, incluso te contaba que antes habíamos querido hacer una historia completamente ficticia, te lo contaba porque eso prueba que nuestra intención primigenia era sensibilizar, hacer una película que sensibilice sobre algo que nos parecía muy importante en ese momento, que había que decirlo, que había que mostrarlo, pero no sabíamos cómo, no teníamos el vehículo, la historia, y finalmente fue Socos el que nos proveyó un poco de ese marco narrativo, de ese pretexto narrativo, donde perfectamente se podían vehicular todos esos ingredientes sobre los cuales habíamos discutido tanto tiempo”.¹²⁹

Otra motivación para la realización del filme fue mostrar el tema del conflicto armado interno en el cine, pues hasta ese momento no existía ninguna película que tocara el tema.¹³⁰

En realidad nuestro análisis nos lleva a una conclusión completamente opuesta a la mencionada por Bedoya, pues para nosotros la historia de ficción en *La boca del lobo* es un

¹²⁸ Entrevista a Francisco Lombardi. 22 de diciembre del 2004.

¹²⁹ Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004.

¹³⁰ Ibid.

punto de apoyo para exponer un discurso basado en hechos reales más complejos que la matanza de Socos, cuya finalidad fue la de concientizar al público acerca de los hechos de violencia que ocurrían en el interior del país y al que los limeños parecían tan ajenos. Inclusive el argumento inicial no contenía ningún referente real, pero fue descartado justamente porque no se quiso desvincular el tema con la realidad inmediata, es decir, se utilizó la ficción en la medida que ésta no se apartara de los hechos reales, evidentemente más importantes, como lo menciona Cabada:

“Creamos primero una ficción, empezamos a trabajar con Pancho [Lombardi] sobre una idea, sobre una ficción que giraba en torno a una investigación periodística, a un periodista que por cuestiones del azar se veía involucrado en el tema de la represión, y terminaba tomando partido un poco forzado por las circunstancias. Pero luego, llegado un punto, nos dimos cuenta que no era el camino correcto, porque la ficción, tú sabes, terminabas desvinculándote demasiado a esa realidad que queríamos que estuviera muy presente en la película. Y justo cuando estábamos dudando, y sin saber un poco cuál iba a ser la siguiente estrategia, nuestra atención simultáneamente recae sobre un reportaje de la matanza de Socos, en la revista *Sí*, si no me equivoco una nota de Ángel Paez me parece, y nos pareció que eso era perfecto, ahí están todos los elementos, todo lo que estábamos buscando, con una base real”.¹³¹

El argumento del filme fue cuidadosamente elaborado para tal fin, a tal punto que la elección de un policía limeño como protagonista y testigo de los hechos no fue gratuita, sino que se usó para que el espectador se identificara con él y asumiera su punto de vista, es decir, el argumento dirige la mirada del espectador en el mensaje elaborado por los realizadores.

Sobre el tema, Augusto Cabada menciona que:

“Luego la otra decisión importante fue adoptar el punto de vista de un policía, de un joven policía. ¿Por qué? Porque pensamos que el público en el cine básicamente era un público urbano, el público al cual de alguna manera

¹³¹ Ibid.

queríamos llegar, y que le iba a ser mucho más fácil colocarse en el lugar de un ingenuo e inocente policía que llega a una zona que no conoce a enfrentar a un enemigo que en realidad desconoce, y que ante sus ojos, que son un poco los ojos del público, se desarrolla todo este espectáculo de la violencia, todo este proceso, toda esta vorágine que termina arrastrando a todos a esta especie de espiral, que tiene ese desarrollo”¹³².

Vemos así que el cine fue utilizado como caja de resonancia para desarrollar las inquietudes de los realizadores acerca del tema del conflicto armado interno y las violaciones de los DDHH, sin llegar por ello a ser un cine de denuncia. La gran cantidad de literatura escrita sobre este filme también gira alrededor de este tema y su importancia dentro del contexto en que fue estrenado. Fueron muchas las publicaciones que realizaron entrevistas, análisis y permitieron que Francisco Lombardi escribiera sobre el filme, pues percibieron la trascendencia del tema expuesto y se plegaron a la intención de los directores.¹³³ A partir de esta perspectiva del filme como portador de un mensaje concientizador claro y expositor de una serie de temas críticos a la sociedad peruana, y no como un filme de aventuras o un *western*, es que realizamos el análisis contextual del filme.

3. Contexto de la realización

La idea germinal de *La boca del lobo* surge a partir de una inquietud personal de su director, Francisco Lombardi alrededor de 1985. Los primeros proyectos se basaron en historias de ficción hasta que el director y los guionistas Augusto Cabada y Giovana Pollarolo decidieron tomar el tema de la matanza de Socos como punto de partida. Para la época, realizar un filme sobre el conflicto armado interno presentaba muchas dificultades propias de un contexto de guerra interna, como la imposibilidad de filmar en las zonas de emergencia o de contar con

¹³² Ibid.

¹³³ El análisis de dichos artículos y entrevistas se realizará en el punto dedicado al contexto del estreno del filme.

el apoyo de las Fuerzas del Orden. Inclusive, Augusto Cabada recuerda que en un principio el proyecto cinematográfico fue realizado en secreto:

“Naturalmente todo esto empezamos a trabajarlo en secreto, y con cierto temor, claro era el gobierno de Alan García, Alan García tenía una relación ambigua, o al menos así lo percibíamos nosotros, con los militares. Es decir, por un lado había cierta llegada con ciertos sectores del ejército y por otro había un rechazo histórico al APRA. Y en ese contexto hacer esa película podía ser una provocación, no sabíamos o no si el gobierno iba a ver con buenos ojos... en esa época existía la famosa COPROCI que podía darte el paso o no, darte el beneficio o no, había exhibición obligatoria, entonces son mecanismos que podían convertirse en una especie de censura”.¹³⁴

Otro de los problemas fue el desconocimiento general de lo que era el PCP-SL tanto en su ideología como en su accionar. Es por ello que los guionistas se dirigieron a Ayacucho para realizar una investigación en el campo mismo de conflicto alrededor del año 1987. Lograron visitar la ciudad de Huamanga y conversar con oficiales de las fuerzas policiales, pero no pudieron trasladarse a los poblados más alejados por el temor existente y la falta de seguridad de la zona.¹³⁵ El trabajo de investigación fue complementado con artículos periodísticos, testimonios de ex combatientes y entrevistas a especialistas senderólogos como Raúl González, Carlos Iván Degregori y Gustavo Gorriti.¹³⁶

La filmación duró ocho semanas y se llevó a cabo en el poblado de Estique, en la sierra de Tacna, durante 1987 y 1988. El lugar fue elegido porque no presentaba los problemas de la zona de conflicto, al menos para esos años la guerra interna no se desenvolvía en la zona. No se contó el argumento del filme a los pobladores que actuaron como extras, debido a que el proyecto seguía siendo considerado secreto. Durante todo el desarrollo de la realización del

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

filme tanto el director como los guionistas fueron cautelosos con la información que estaban manejando, pues temían de manera constante una censura en el momento del estreno o una represalia de cualquiera de los grupos involucrados en el conflicto.¹³⁷ Inclusive el hermetismo permitió que se contara con apoyo de algunas instituciones armadas, como la Fuerza Aérea o el Ejército, que de haber estado al tanto del tema, no hubieran aceptado apoyar la historia y la intención de los realizadores.

4. Contexto del estreno

Cuando la película estuvo finalizada, fue enviada a la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI), organismo encargado de dar el visto bueno a las películas para que se acojan a los beneficios de la ley de fomento de la industria cinematográfica, la cual obliga su proyección en las salas de cine y cede el impuesto a la recaudación a los productores cinematográficos.¹³⁸ En una industria cinematográfica marginal como la peruana, y con el monopolio norteamericano casi absoluto de la distribución de filmes, el certificado de exhibición obligatoria era en el fondo la partida de nacimiento del filme, y la ausencia del mismo su acta de defunción. En la práctica, un organismo como COPROCI funcionó como junta censora durante el gobierno militar, y si desde ahí no hay casos de censuras es más porque la producción cinematográfica local no entró en enfrentamientos con el gobierno de turno, al menos hasta *La boca del lobo*. El filme no recibió en un principio el certificado de exhibición, pero tampoco se le fue negado. COPROCI conservó la cinta sin explicación alguna y ésta fue llevada primero a Palacio de Gobierno y luego al Ministerio de

¹³⁷ Entrevista a Francisco Lombardi. 22 de diciembre del 2004; Balbi, Mariela. “*La boca del lobo*, una historia sobre la violencia” [Entrevista a Francisco Lombardi]. *La República* (27 de noviembre de 1988). p. 15.

¹³⁸ Decreto Ley N° 19327. “Ley de fomento a la industria cinematográfica”. 28 de marzo de 1972. Documento electrónico. (<http://www.congreso.gob.pe/ntley/default.asp>).

Defensa.¹³⁹ Luego de una semana, Francisco Lombardi fue citado al Ministerio de Defensa, donde se reunió con algunos generales:

“Y entonces a la semana me llamaron a mí, a este ministerio, y tuve una reunión con unos generales... inclusive... poniéndose en la época, con las cosas que pasaban, me hice acompañar con algunas personas que me dejaron en la puerta del ministerio, varios testigos, etc., porque había el temor de que pudiera pasar alguna cosa extraña, ¿no? Porque había una violencia muy grande en esa época, había muchas desapariciones. Pero la reunión fue una reunión relativamente cordial, digamos, no fue una amenaza ni una presión... hubo una sugerencia... la sugerencia era que la película no era conveniente darla en ese momento y que me solicitaban que postergara el estreno de la película”.¹⁴⁰

El argumento de los militares era que la película mostraba un planteamiento ideológico peligroso y que alentaba a la subversión. Otra crítica provino al mensaje original del comienzo del filme, del cual se podía interpretar que la violencia se inició con el ingreso de los militares al conflicto. Según Lombardi, dicha crítica sí era justificada y cambió el sentido del texto.¹⁴¹ Lo cierto es que no existen indicios que sugieran que el filme tuvo algún tipo de censura ni que el argumento o las imágenes filmadas estuvieran manipuladas por presiones externas ni internas. Si bien no se sabe qué comentó el presidente Alan García al ver el filme en Palacio de Gobierno, no hubo presiones políticas por parte del gobierno. Una de las teorías es que el mismo García aprobó la exhibición sabiendo que el filme era crítico al accionar de las Fuerzas del Orden y a las políticas contrasubversivas que eran diseñadas por su mismo gobierno, pues en el fondo el tema de la responsabilidad sobre las violaciones a los DDHH recaía, en los pocos casos que se abrió un proceso penal, únicamente sobre los

¹³⁹ Entrevista a Francisco Lombardi. 22 de diciembre del 2004; Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004.

¹⁴⁰ Entrevista a Francisco Lombardi. 22 de diciembre del 2004.

¹⁴¹ Entrevista a Francisco Lombardi. 22 de diciembre del 2004; Balbi, Mariela. “*La boca del lobo, una historia sobre la violencia*” [Entrevista a Francisco Lombardi]. p. 15.

uniformados. Las relaciones tensas existentes esos últimos años de los ochenta entre el gobierno aprista y las Fuerzas Armadas, habría provocado la decisión de aprobar la exhibición como afrenta a las mismas.¹⁴²

El filme fue estrenado el 1 de diciembre de 1988. Los hechos de violencia ocurridos desde el nacimiento de la idea a mediados de la década fueron numerosos e inclusive en la práctica el senderismo había extendido su accionar, así como el MRTA. Las escenas de violencia eran más frecuentes en Lima, así como los apagones y los atentados dinamiteros. La sensación de desgobierno y caos era mucho mayor y el PCP-SL iniciaba su estrategia de recrudecer la guerra en Lima y en otros frentes. La debilidad del gobierno aprista provocó que en muchas ocasiones se escucharan rumores de golpes de Estado y ciertamente las relaciones entre las Fuerzas Armadas y el gobierno aprista eran tirantes y tensas.¹⁴³

Ya estrenado el filme, dos hechos aislados llaman la atención. El primero es el desalojo en dos o tres ocasiones de salas de cine donde se proyectaba la película debido a amenazas de bomba. Por la complejidad del conflicto, es imposible determinar a ciencia cierta la autoría de dichas amenazas, por cierto infundadas. El otro hecho corresponde también a las semanas posteriores del estreno de la película, cuando en la Universidad Mayor de San Marcos se realizaron unas pintas que decían “Lombardi ya entendió”, haciendo referencia a los ataques de la derecha y de las Fuerzas Armadas al tildar el filme de prosenderista y antimilitarista. Es paradójico que la lectura de los dos sectores enfrentados sea similar, dentro de sus propias radicalizaciones vieron en el filme un inexistente ataque a las Fuerzas Armadas. La naturaleza del análisis es, evidentemente, diferente. El PCP-SL aprovechaba cualquier medio para desprestigiar a las Fuerzas Armadas con respecto al tema de las

¹⁴² Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004.

¹⁴³ Sobre el gobierno aprista ver: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo III. [Versión electrónica]. p. 36-52.

violaciones a los DDHH, y vio en este filme una oportunidad para conseguirlo. Las Fuerzas Armadas por su parte alegaron un ataque a dicha institución dentro de la cultura de impunidad existente y también como una política grupal de no reconocer que se estaban llevando a cabo casos de violencia como los vistos en la película, realizados por un grupo de policías.

5. Impacto en medios de comunicación

La boca del lobo es el filme peruano sobre el que más se ha escrito y discutido en los medios de comunicación. Son diversos los factores que provocaron este constante debate y toma de posición de diversos sectores civiles y militares. El filme fue el primero que trató el tema del conflicto armado interno desde el inicio del mismo en 1980, por lo cual existía una expectativa en diversos sectores preocupados por los acontecimientos de violencia que estaban ocurriendo. Su posición crítica a las estrategias contrasubversivas provocó que sectores sociales y políticos que pedían una mayor mano dura en el conflicto se pronunciaran en diversos medios de comunicación, como recuerda el guionista Augusto Cabada:

“César Hildebrandt en su programa nos acusó de mostrar al ejército como una pandilla de salvajes, que es una película que favorece a la subversión, al senderismo, que denigra el esfuerzo de las Fuerzas Armadas”.¹⁴⁴

El crítico de cine e investigador Christian Wiener recuerda también el grado de incomprensión e ignorancia de algunos sectores de la prensa al criticar el filme:

“El filme fue el más premiado del festival de La Habana. Acá en el Perú, me acuerdo que Roxana Canedo, que en esa época estaba en la conducción de Panorama, dijo que eso demostraba la alianza entre Fidel Castro y Sendero Luminoso”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004.

¹⁴⁵ Entrevista a Christian Wiener. 19 de noviembre del 2004.

Al poco tiempo, sectores de derecha y miembros de las Fuerzas Armadas dijeron públicamente que el filme distorsionaba la imagen de las Fuerzas Armadas y que se corría un grave peligro con su proyección.¹⁴⁶ Ante una posible amenaza de censura, diversos medios masivos como periódicos o revistas dedicaron sendas páginas a entrevistar al director y a los guionistas, a reseñar positivamente el filme o publicar textos del director mismo sobre el tema. Tanto en las entrevistas y artículos publicados en las revistas *Caretas*¹⁴⁷ y *Sí*¹⁴⁸, así como en los suplementos *Artes y Letras*¹⁴⁹, *Culturas*¹⁵⁰ y *VSD*¹⁵¹ del diario *La República*, y en el periódico mismo;¹⁵² se plantean los temas de la posible censura, las presiones y las críticas. Es evidente que el análisis de estos medios de comunicación fueron más acertados y profundos que los de las Fuerzas Armadas, y no suscribieron la idea difundida que el filme era prosenderista al mostrar únicamente los abusos cometidos por los militares. Augusto Cabada menciona al respecto que:

“El periodismo la apoyó porque... *Caretas* por ejemplo, yo recuerdo que ellos entendieron perfectamente cuál era la intención de la película, a dónde apuntaba, y dijeron que era

¹⁴⁶ Lombardi, Francisco y otros. “En la boca del lobo”. En: *Debate*. Vol X N° 53 (Nov-Dic 1988), p. 27. El dato hace referencia a la parte del artículo escrita por el General EP (r) Sinesio Jarama, titulado “Una imagen distorsionada”.

¹⁴⁷ “La hora del lobo”. En: *Caretas* (3 de octubre de 1988), p. 68-69; León Frías, Isaac. “La Boca del Lobo”. En: *Caretas*. (12 de diciembre de 1988), p. 70; “¿Quién es el lobo? Habla Francisco Lombardi, director de la película”. En: *Caretas*. N° 1032 (14 de noviembre de 1988), p. 45; “Sendero de suicidios”. En: *Caretas*. N° 1032 (14 de noviembre de 1988), p. 43-46.

¹⁴⁸ Bedoya, Ricardo. “Encuentro de lobos. La guerra sucia en el último filme de Lombardi”. En: *Sí*. (14 de noviembre de 1988), p. 51-53; Bedoya, Ricardo. “*La boca del lobo*. Una oscura realidad”. En: *Sí*. (5 de diciembre de 1988), p. 60-61.

¹⁴⁹ Cárdenas, Federico de. “Francisco Lombardi habla de *La boca del lobo*: ‘Es la mejor acabada de mis películas’” [Entrevista a Francisco Lombardi]. *Artes y Letras* (Suplemento dominical de *La República*, 1ª semana de diciembre de 1988), p. 2-3.

¹⁵⁰ “Se pueden hacer muchas cosas, pero falta dinero”. [Entrevista a Giovanna Pollarolo]. *Culturas*, suplemento de *Artes y Letras* (Suplemento dominical de *La República*, 2ª semana de diciembre de 1988), p. 6.

¹⁵¹ Chávez Toro, Carlos. “Lobo, ¡qué estás haciendo...!”. En: *VSD* (Suplemento de *La República*, 9 de diciembre de 1988), p. 6-7.

¹⁵² Balbi, Mariela. “*La boca del lobo*, una historia sobre la violencia” [Entrevista a Francisco Lombardi]. p. 13-15; Miró Quesada, Roberto. “La boca (machista) del lobo”. *La República* (9 de diciembre de 1988), p. 21.

necesario que ese tema se discutiera, y que finalmente pues la pregunta de la película es ¿qué harías tú?¹⁵³

La amplia cobertura implicó el apoyo de dichas publicaciones a los objetivos de los realizadores, y al fin y al cabo sólo benefició al filme mismo, pues provocó el aumento de la expectativa por verlo. Inclusive medios académicos de discusión, como las revistas *Debate*¹⁵⁴ y *Quehacer*¹⁵⁵ dedicaron artículos al tema de *La boca del lobo*, dando muestra de la amplitud de sectores que discutieron el tema.

Otro factor importante es que el momento en que se estrena, a fines de 1988, la situación de violencia y de crisis interna era una de las peores en todo el conflicto armado. El contexto político y económico agudiza la crisis, pues sólo meses antes, en setiembre de 1988 el gobierno lanza una serie de paquetes económicos de ajuste que desencadenan una hiperinflación como nunca antes vista en la historia del Perú. El momentos de crisis como éstos es común que el interés por tocar el tema en medios de comunicación masivos aumente, y sobre todo en el cine donde el tema puede ser tratado desde un punto de vista que excede al periodístico, el de la ficción.

Finalmente, la crítica cinematográfica favoreció también al filme, destacando sus logros técnicos y el estilo del director. Sin embargo, los comentarios y entrevistas realizados fuera de la crítica fueron más enriquecedores y ayudaron a comprender de mejor manera el filme.

6. Respuesta del público

El debate y polarización sobre el tema de *La boca del lobo* contribuyó a generar expectativa en el público cinematográfico peruano. El filme, hasta el día de hoy, es uno de los más

¹⁵³ Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004.

¹⁵⁴ Lombardi, Francisco y otros. "En la boca del lobo". En *Debate*. Vol X N° 53 (Nov-Dic 1988), p. 25-29.

¹⁵⁵ "Lombardi y la campaña contra *La Boca del Lobo*". En: *Quehacer*. N° 57 (Feb-Mar 1989), p. 108-109.

taquilleros de la historia del cine peruano, con alrededor de un millón de espectadores.¹⁵⁶ Si bien es cierto que una película peruana siempre despierta expectativas, el delicado tema tocado en *La boca del lobo* despertó un gran interés no sólo por ver el filme, sino por comentarlo y sentar una posición sobre él. Considerando la formación cinematográfica del espectador promedio en el Perú, sobre todo en Lima donde radica el mercado más grande de consumidores de películas, que se basa en seguir las decisiones de las productoras norteamericanas y consumir indiferentemente un filme u otro con tal que los entretenga, dato que no parece haber cambiado entre la década de 1980 y las posteriores, el interés por *La boca del lobo* es notable y trasciende su argumento ficcional y su calidad de producción. El filme atrajo sobre todo por el tema detrás de la historia y por el momento del estreno.

Junto a *La ciudad y los perros*, *Gregorio* o *Juliana* es la película local que más peruanos han visto¹⁵⁷ o que más les ha gustado, en parte por la constante repetición que la misma ha tenido en canales de televisión abierta, donde es de proyección obligada cuando se realizan ciclos de cine peruanos. Al respecto, proponemos que para muchos limeños promedio, el referente mediático masivo más importante referido al conflicto armado interno, compuesto de imágenes audiovisuales que se impregnan en la memoria colectiva, es *La boca del lobo*.

¹⁵⁶ Niezen, Cecilia. “Función imposible”. En: *El Comercio* [Versión electrónica] (28 de febrero del 2005). (<http://www.elcomerciope.com.pe/EdicionImpresa/Html/2005-02-26/impEconomia0265233.html>)

¹⁵⁷ Protzel, Javier. “¿Dónde vas? Al cine. Breve historia de las salas de cine”. En: *Debate*. Vol. XVII, N° 85 (Noviembre-diciembre 1995), p. 54

Alias La Gringa

1. Ficha técnica.

Estreno: **19 de setiembre de 1991**. Director: **Alberto Durant**. Guión: José Watanabe, José María Salcedo, Alberto Durant. Productora: Perfo Estudio, TV Española, Channel Four (Inglaterra), Ministerio Francés de Relaciones Exteriores, ICAIC, Sociedad Estatal del Quinto Centenario (España). Actores: Germán González, Gonzalo de Miguel, Elsa Olivero, Orlando Sacha, Juan Manuel Ochoa, Enrique Victoria, Daniel Kanashiro, Ramón García, Aristóteles Picho, Julio Marcone. Duración: 93 minutos.

2. Análisis del argumento

El argumento del filme gira alrededor de las cárceles limeñas a fines de la década del ochenta. Basado en algunos de los textos de Guillermo Portugal, conocido criminal limeño que se decía era experto en fugas, se creó una historia de ficción a la que se agregó un caso de matanza ocurrida en la isla penal de El Frontón en 1986, lo que se llamó “la matanza de los penales”, como clímax de la historia.

El argumento de *Alias La gringa*, a diferencia de *La boca del lobo*, pudo prescindir del fenómeno de violencia política y circunscribirse al tema de la violencia carcelaria o a narrar un filme de aventuras. Los contextos cerrados de reclusión y las pocas escenas en exteriores no necesariamente tenían que haber girado sobre el tema de la guerra interna o la guerra sucia, y en todo caso se pudo realizar un buen filme de aventuras sin mencionar ningún hecho de violencia. En cambio, la intención sobre todo del director y co-guionista Alberto Durant, de mostrar un hecho representativo de violencia fue clara, tomando en cuenta que la elaboración del guión se dio entre 1986 y 1987, abarcando el problema no sólo de los senderistas en las cárceles, sino la misma matanza de los penales. El director menciona que:

“Presos políticos ha habido siempre, ¿no es cierto? la época de los aprietas, los perseguidos, etc. O sea, tu lees *El Sexto* de Arguedas y te das cuenta que es un tema recurrente. Entonces cuando tú agarras a un delincuente siempre te va a hablar que había presos políticos, pero ¿quiénes eran entonces los presos políticos en esta historia? Los presos que por razones políticas estaban en la cárcel era Sendero. (...) Junio de 86, nosotros estábamos escribiendo el guión en el 86, 87. Obviamente era el tema, y tuvimos el informe de la comisión de investigación de la matanza [de los penales] que dirigió Enrique Bernaldes [sic: Rolando Ames dirigió la comisión investigadora de la matanza de los penales] y eso fue nuestro referente. Y entonces decidimos que ahí cerrábamos la historia para enganchar con el drama del país en ese momento, que fue algo que conmocionó al país, por la magnitud y la crudeza del hecho mismo”.¹⁵⁸

Para uno de los guionistas del filme, José Watanabe, en cambio, el desarrollo de un ataque en el filme que haga referencia a la matanza de los penales obedece a un recurso ficcional de conseguir un clímax.¹⁵⁹ Esta afirmación no contradice la anterior, pues la aparición de un mismo hecho en la pantalla puede ser visto desde diferentes ángulos desde la complejidad de una película, más bien confirma que la intención de mostrar un hecho de violencia cercana era principalmente del director del filme.

La necesidad de Alberto Durant, uno de los directores peruanos que más defiende la tesis que el cine es una práctica política,¹⁶⁰ de realizar un filme sobre el conflicto armado interno nace con la noticia de los periodistas muertos en Uchuraccay en 1983.¹⁶¹ El proyecto inicialmente iba a ser sobre ese hecho, pero con el tiempo derivó en una historia alegórica que hizo referencia a las desapariciones forzadas, uno de los principales patrones de

¹⁵⁸ Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004.

¹⁵⁹ Entrevista a José Watanabe. 19 de octubre del 2004.

¹⁶⁰ Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004.

¹⁶¹ Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004; Entrevista a José Watanabe. 19 de octubre del 2004.

violación de los DDHH cometidos durante el conflicto armado interno,¹⁶² que finalmente se consolidó en el filme *Malabrigo*.¹⁶³

Antes del estreno de dicho filme, el periodista José María Salcedo va con Guillermo Portugal donde Durant para proponerle realizar un filme que se base en los escritos realizados a lo largo de 17 años a través de diversas cárceles del Perú por parte de Portugal. Al final fue elegida una parte de las historias de Portugal y mientras se elabora el guión ocurre la ya mencionada matanza de los penales, lo cual termina por consolidar tanto el clímax del filme como la intención de mostrar la guerra sucia del conflicto armado interno. Como en *La boca del lobo*, el cine fue usado como caja de resonancia para expresar las inquietudes de los realizadores y provocar el debate de los medios utilizados contra la subversión.

La historia se desarrolla entre dos cárceles y la ciudad de Lima metropolitana, y cuenta las aventuras de un delincuente apodado 'La Gringa', experto en fugas y ostentador de una moral personal que le hace regresar a la cárcel a cumplir una promesa. A lo largo de la historia, vemos la relación de 'La Gringa' con diversos presos, sobre todo con un profesor de literatura que es falsamente acusado de senderista y por lo cual comparte el mismo pabellón que los miembros del PCP-SL.¹⁶⁴ A partir de la relación entre estos dos personajes se desarrolla tanto la historia propia de 'La Gringa' como la de Montes, en la cual se presenta una visión del problema de los presos senderistas en las cárceles.

El tema de los presos por terrorismo fue siempre problemático y delicado.¹⁶⁵ El alto grado de organización interna del PCP-SL y por otra parte la desorganización y corrupción de las autoridades carcelarias provocó que el grupo subversivo controlara y organizara su vida

¹⁶² Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo VI. [Versión electrónica]. p. 54-102.

¹⁶³ Estrenado en 1986.

¹⁶⁴ Debe recordarse que hasta 1986 aproximadamente hubo una gran cantidad de presos que eran del partido político Izquierda Unida y no senderistas.

¹⁶⁵ Una visión general del tema la encontramos en: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo V. [Versión electrónica]. p. 458-484

dentro de los centros de reclusión. Con el pasar de los años, los senderistas convirtieron las cárceles en centros de adoctrinamiento y para fines de la década de 1990, el control interno de los pabellones senderistas era de los miembros de la agrupación senderista.¹⁶⁶ Es por ello que hubo constantes enfrentamientos entre las Fuerzas del Orden y los reclusos por terrorismo, y dentro de los cuales estuvo presente la ejecución arbitraria, los asesinatos y las matanzas.

Una de las matanzas más grandes y representativas de todo el conflicto, sobre todo por su repercusión en la capital, fue la ocurrida en los penales de Lurigancho, Santa Bárbara y El Frontón, entre el 18 y 19 de junio de 1986.¹⁶⁷ Murieron alrededor de 200 reclusos y las escenas de violencia más brutales se registraron en la isla penal de El Frontón, donde la Marina de Guerra destruyó el pabellón donde se refugiaban los senderistas. Las investigaciones posteriores han determinado que los agentes del Estado llevaron a cabo ejecuciones extrajudiciales de los presos rendidos y heridos.

La historia argumental del filme excede y es más amplia que el caso de los penales, y no se exhiben interpretaciones o explicaciones amplias de la matanza misma dentro del contexto del conflicto. El tema de las cárceles permanece aislado del resto de la sociedad, hecho que sucede tanto en el filme como en la realidad. Durant recoge la inquietud de un sector ante las repetidas violaciones a los DDHH y al uso desmedido de la fuerza por parte de los agentes del Estado y lo expone en la pantalla, y si bien no propone mayores explicaciones, su desarrollo en el filme no es marginal como se ha querido ver en cierto sector de la crítica, pues ocupa parte importante de la historia y del clímax del filme. Un punto a favor de la película, que excede las obligaciones de un filme de ficción, pero que es importante tomar en cuenta cuando se hace referencia a un hecho del pasado reciente, es la verosimilitud con que

¹⁶⁶ Ibid., p. 459-461.

¹⁶⁷ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo VII. [Versión electrónica]. p. 36-52.

se ha retratado el problema de los presos por terrorismo en las cárceles. El trabajo de investigación realizado por el mismo director y co-guionista es descrito de la siguiente manera:

“Yo visité el penal de... el pabellón de Sendero en Lurigancho, tomamos también referencia, por supuesto que el pabellón de Sendero no era con frazadas, así era el del Frontón, tomamos... teníamos grabaciones de los cánticos, de los gritos *“llevamos la vida en la punta de los dedos... que la revolución lo demandé”* todos esos gritos son grabación que nos dieron en los penales. (...) Toda la iconografía, el personaje del... tenían una enfermería, tenían todo, cuando salen en el bombardeo se ve una camilla corriendo, el tipo de discurso... mira, en... curiosamente estoy recordando que en el... aquí alguna gente comentó que era algo... no, aquí se me acercó Sendero en el cine Tacna en una proyección a decirme que estaban muy bien caracterizados”.¹⁶⁸

La riqueza del registro audiovisual y su carácter realista provoca que las imágenes relacionadas a los miembros del PCP-SL sean muy bien logradas y, en ese sentido, valiosas para ilustrar el caso de las cárceles en el conflicto armado interno.

El guión el filme quedó en segundo lugar en el Concurso de Guiones de La Habana en 1989, y su realización costó aproximadamente medio millón de dólares, lo que la convierte en una de las películas peruanas más costosas de su época.¹⁶⁹

3. Contexto de la realización

La filmación se realizó en Lima a fines de la década de 1980. La elaboración del guión se llevó a cabo entre 1986 y 1987, así como la investigación que hizo del director Alberto Durant. El tema más argumental y menos incisivo en la crítica a los agentes del Estado permitió que no existieran problemas en cuanto a la existencia pública del proyecto, y éste se

¹⁶⁸ Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004.

¹⁶⁹ “Alias La Gringa”. En: *Caretas* N° 1172 (12 de agosto de 1991), p. 75; “Alberto Durant y la ley de la cárcel”. En: *Somos* N° 249 (14 de setiembre de 1991), p. 19.

desarrolló con normalidad. La etapa de filmación y de postproducción se realizó durante los peores años del conflicto en la capital, entre 1989 y 1990, y se ve impregnada en el mismo filme, sobre todo en las escenas de exteriores. Por ejemplo, las referencias constantes a huir no sólo de la cárcel sino también del país ante una realidad convulsionada están presentes en el protagonista del filme, y era un tema muy difundido a fines de la década del ochenta debido a la crisis económica y de violencia.

Si bien no hubo presiones ni manifestaciones de violencia contra ninguno de los miembros de la filmación, el guionista José Watanabe recuerda la tensión que se vivía en el momento:

“Yo había mandado a hacer las banderolas senderistas, ‘salvo el poder todo es ilusión’ que cuelgan en el pabellón azul de los senderistas cuando este pabellón es bombardeado, las banderolas las hice acá en Lima, y yo manejaba una camioneta para ir al interior del pabellón azul, cuando estaba recreado el pabellón azul en Ventanilla, y yo llevaba en la camioneta, en mi asiento, al lado de mi asiento, yo manejaba y en el asiento vecino estaba toda la ruma de banderolas, y yo tenía que pasar para ir a Ventanilla, frente a la Pampilla de Petroperú, donde habían contingentes policiales. Yo me iba, dentro de la locura esa, irresponsabilidad, no pensar, porque lo que importa es hacer la película, es cumplir con los objetivos del rodaje, yo pasaba frente a este pelotón de guardias con esas banderolas, yo estaba... bueno, después que pasaba decía ‘caramba, si me hubieran revisado la camioneta me hubieran encontrado las banderolas, me fusilaban ahí nomás’ que vamos al arenal de acá al frente y me fusilaban, ‘no, que yo soy un cineasta’ vaya usted al carajo, ‘no, que mire, que estamos haciendo una película, acompáñeme’, por Dios, me mataban simplemente”.¹⁷⁰

4. Contexto del estreno

El estreno del filme se realiza en uno de los momentos más convulsionados para la capital en toda la historia del conflicto armado interno. La violencia desatada en Lima se traducían en

¹⁷⁰ Entrevista a José Watanabe. 19 de octubre del 2004.

apagones, coches bombas, secuestros y asesinatos selectivos llevados a cabo tanto por miembros del PCP-SL como del MRTA, inclusive por agentes del Estado.

Por otra parte, la crisis económica de la época golpeó duramente a la industria cinematográfica, hecho que se agravaría con la derogación de la ley de cine en 1992. Los proyectos estrenados en los primeros años de la década de 1990 provienen de proyectos nacidos en la década pasada, y realizados con financiamiento extranjero, inclusive filmados antes de los peores años de violencia en la capital.

El estreno de *Alias La Gringa* se produjo sin presiones ni amenazas en Lima. En el extranjero, algunos miembros o afines al PCP-SL criticaron el filme por la caracterización dogmática de los personajes:

“- Mientras que en el extranjero, que tuve encuentros muy duros con Sendero, con Olaechea en Londres, se apareció en el... a hacer una discusión pública, tuve discusiones con Sendero en San Francisco, en Montreal y en Londres.

- ¿Qué criticaban básicamente?

- Básicamente que había hecho una caricatura de personajes dogmáticos, cuadrados, con un discurso fundamentalista, y lo que a mí más me sorprendía era que Sendero aquí en el Perú se veían perfectamente caracterizados”.¹⁷¹

5. Impacto en medios de comunicación

La noticia del estreno de *Alias La Gringa* provocó una serie de artículos periodísticos, entrevistas y comentarios que respondieron tanto a la expectativa del estreno de un filme nacional, como al tratamiento del tema relacionado al conflicto armado interno en la película. Este filme es el tercero sobre el tema que se estrena, pero sin duda recibió más atención mediática que *Ni con Dios ni con el Diablo*,¹⁷² debido a su superior calidad cinematográfica y

¹⁷¹ Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004.

¹⁷² Dirigido por Nilo Pereira del Mar. Estrenado el 26 de abril de 1990.

argumental. Si bien esta vez no hubo argumentos altisonantes sobre la posición prosenderista o antimilitarista del filme, los medios resaltaron tanto la calidad del filme como la historia de guerra sucia contenida en su argumento. El contexto de guerra interna que aun se vivía hizo que estos temas sean muy delicados e importantes, y sectores de la prensa valoraron su discusión en diversos ámbitos, como el cine.

Revistas como *Somos*,¹⁷³ *Caretas*,¹⁷⁴ *Sí*,¹⁷⁵ y *Revista Cultural*¹⁷⁶ publicaron críticas de cine, reseñas y entrevistas a Alberto Durant.

La crítica cinematográfica se limitó a comentar los aspectos formales del filme y no tocó los temas expuestos en el mismo. Por ejemplo, el crítico Ricardo Bedoya menciona que el filme que nutre únicamente de los géneros cinematográficos del cine de aventuras y del cine sobre cárceles, dejando de lado el trasfondo político de la cinta.¹⁷⁷ Por otra parte, Isaac León Frías también se circunscribe a los aspectos formales del filme, como las actuaciones, y en ese sentido no valora la representación del PCP-SL en el filme.¹⁷⁸

6. Respuesta del público

Alias La Gringa fue el estreno nacional más visto en 1991, y ocupó el tercer puesto en la taquilla general del año con 203 413 espectadores.¹⁷⁹ Dentro de la crisis económica y el descenso de asistencia a cines por los “apagones” que se vivía en esa época, la cifra cobra

¹⁷³ “Alberto Durant y la ley de la cárcel”. En: *Somos*. N° 249 (14 de setiembre de 1991), p. 18-19.

¹⁷⁴ “Alias La Gringa”. En: *Caretas*. N° 1172 (12 de agosto de 1991), p. 74-75; León Frías, Isaac. “Alias La Gringa”. En: *Caretas*. N° 1178 (23 de setiembre de 1991), p. 77; García Belaunde, Mercedes. “Alias Chicho” [Entrevista a Alberto Durant]. En: *Caretas*. N° 1178 (23 de setiembre de 1991), p. 62.

¹⁷⁵ Ángeles, César. “Llegó ‘La Gringa’. Nuevo metraje de Chicho Durant”. En: *Sí*. N° 168 (14 de mayo de 1990), p. 54-57; Bedoya, Ricardo. “La fuga de ‘La Gringa’. Alberto Durant ante su más reciente filme”. En: *Sí*. N° 240 (23 de setiembre de 1991), p. 60-61.

¹⁷⁶ Núñez del Pozo, Irela. “Cuadernos de cine”. En: *Revista Cultural*. [Suplemento del diario *El Peruano*] (26 de setiembre de 1991), p. 12.

¹⁷⁷ Bedoya, Ricardo. “La fuga de ‘La Gringa’. Alberto Durant ante su más reciente filme”. En: *Sí*. N° 240 (23 de setiembre de 1991), p. 60.

¹⁷⁸ León Frías, Isaac. “Alias La Gringa”. En: *Caretas* N° 1178 (23 de setiembre de 1991), p. 77.

¹⁷⁹ Webb, Richard y Fernández Baca, Graciela. *Perú en números 1992. Anuario estadístico*. Lima: Navarrete, 1992. p. 246.

mayor importancia y demuestra el interés del público por la película y los temas vertidos en ella. El filme también ha sido transmitido repetidas veces en televisión abierta y ha ganado diversos premios en festivales europeos.

Si bien el filme no impulsó una toma de posición sobre la guerra sucia debido al tratamiento del tema dentro de la historia argumental de ficción, sí debió provocar la reflexión del público acerca de la guerra sucia, el uso desmedido de la fuerza por parte de los agentes del Estado y del control interno de las cárceles por parte del PCP-SL, que a fines de la década del ochenta e inicios de los noventa, era un tema importante y actual que contribuyó a aumentar la imagen de caos y desgobierno.

La vida es una sola

1. Ficha técnica

Estreno: **29 de octubre de 1993**. Directora: **Marianne Eyde**. Guión: Marianne Eyde y Alonso Alegría (no aparece en los créditos). Productora: Kusi Films. Actores: Milagros del Carpio, Rosa María Olórtegui, Jiliat Zambrano, Aristóteles Picho, Javier Maraví, Rose Cano. Duración: 84 minutos.

2. Análisis del Argumento

La vida es una sola, el primer largometraje analizado que no cuenta con un referente real dentro del argumento, nace a partir de la inquietud de su directora, Marianne Eyde,¹⁸⁰ por mostrar una versión diferente y personal de lo que es el conflicto armado interno. También se trata del segundo filme realizado que trata del tema de manera directa. Si tomamos en

¹⁸⁰ Nació en Tonsberg, Noruega en 1949. Estudió Ciencias Políticas en París y Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Lamentablemente, Marianne Eyde no aceptó ser entrevistada para esta investigación.

cuenta su producción anterior,¹⁸¹ se ve una constante en la directora noruega por dar el protagonismo de sus filmes a las comunidades campesinas y a la forma cómo estas enfrentan sus problemas. El cine sobre violencia política hasta entonces había girado exclusivamente alrededor de los ojos de realizadores urbanos y limeños, lo cual crea sesgos de aproximación que no necesariamente afectan la temática de un filme. Eyde intenta, mediante un acercamiento antropológico y por momentos paternalista, presentar la visión de la comunidad campesina que se ve involucrada en el conflicto y que sufre los embates de la guerra sucia.

El guión fue elaborado por la misma directora y por el escritor Alonso Alegría, quien luego pediría sacar sus créditos del filme por diferencias con Eyde, a partir de una investigación anterior que ella misma habría realizado y de elementos de ficción aportados principalmente por el escritor. Alonso Alegría recuerda así el inicio de la escritura del guión:

“Pero lo que me propuso es co-escribir en base a una documentación, una investigación que ella ya había hecho. No recuerdo un corpus al cual nosotros hayamos recurrido, pero estoy casi totalmente seguro que había una investigación por la manera cómo trabajábamos, por las referencias que ella hacía y por el simple hecho que Marianne tiene un grado en antropología, es investigadora y no puede pasar sin investigar. Entonces pongo mi mano al fuego de que hubo investigación, no fue una fantasía, no fue una cosa que salió de lo que se escucha en la calle”.¹⁸²

El guión cuenta con muchos méritos y defectos en su intento por realizar una historia ficticia pero verosímil, pues si bien no se centra en ningún referente histórico real, es evidente que el contexto de la historia del filme es la guerra interna. Por una parte presenta una serie de estereotipos muy marcados, sobre todo en los personajes de la comunidad campesina y de

¹⁸¹ La directora realizó el documental *Casire* en 1979 y su primer largometraje, *Los ronderos*, en 1987. Ambos filmes giran alrededor del tema campesino.

¹⁸² Entrevista a Alonso Alegría. 6 de enero del 2005.

los militares, que restan credibilidad y verosimilitud a la historia. Por ejemplo, el personaje principal de los militares, apodado “El Tigre”, papel realizado por Aristóteles Picho, es presentado como un psicópata y su interpretación es grotesca y poco creíble. Por otra parte, la comunidad campesina es vista como un espacio que, si bien cuenta con conflictos sociales, transcurre en medio de una vida idealizada, al menos hasta la llegada de los miembros del PCP-SL. En cambio, los personajes que representan al PCP-SL están muy bien contruidos, y sorprende el manejo del discurso ideológico, mucho más elaborado que el de los filmes anteriores. La fecha de realización del guión, inicios de 1990, se produce en un momento en que el conocimiento sobre el PCP-SL es mucho mayor que en los primeros filmes, y ya se cuentan con trabajos de investigación periodística y académica que permiten establecer de mejor manera el perfil de un senderista. *La vida es una sola* aprovecha plenamente el mayor conocimiento del tema y lo refleja en el guión, lo cual es culminado con una buena actuación por parte de Rosa María Olórtegui como una líder senderista.

Alegria explica que estos desbalances son producto de una manipulación posterior del guión por parte de Eyde:

“Entonces terminamos la película, ella se llevó un guión que a mí me parecía que estaba perfectamente balanceado, en términos de que los tiros de izquierda eran iguales que los tiros de derecha, el discurso de izquierda estaba igualmente presente que el discurso de derecha. Simplificando izquierda y derecha por Sendero y los militares. Y bueno, un año después, luego de filmación, edición (...) Marianne nos invitó a un colega y amigo mío y a mí, y a un señor más a ver la película en su casa. (...) Y vimos la película y lo que yo vi en ese momento es que el discurso de Sendero estaba intacto, y vi que el discurso de las FFAA estaba mutilado. Y este es un hecho comprobable, si vas toma por toma te das cuenta que el discurso de Sendero tiene muchísimo más presencia. No hay en realidad un discurso del ejército, salvo en boca del Tigre. Eso en cuanto a la cantidad y calidad del discurso en términos del guión, de lo que había quedado. Algunas descripciones, acotaciones, eso es lo primero que vuela, lo primero que desaparece, la forma que uno se inventa para que

pasen las cosas... habían sido omitidas o planteadas de otra manera de tal forma que realmente el resultado era antimilitar”.¹⁸³

Este hecho fue el detonante para que Alegría retire sus créditos de la película, hecho inusitado y poco conocido en el ámbito cinematográfico peruano, y que evidencia más que todo el momento de tensión que se vivió a inicios de los noventa en Lima. En el agudo clima de violencia en el que se elaboró el guión, Alegría consideraba que había que tomar una abierta posición antisubversiva y de apoyo a las Fuerzas Armadas, y que el filme finalmente contribuía a dejar claro este planteamiento.¹⁸⁴ Años después, en el 2000, Alegría relata que volvió a ver el film y no comprendió, desde la perspectiva actual, cuál fue el cuestionamiento que hizo del filme en 1992 y que lo llevó a desligarse del proyecto.¹⁸⁵ Finalmente la responsabilidad del guión fue asumida completamente por Eyde.

La historia de *La vida es una sola* gira alrededor de las penurias de una comunidad campesina ficticia llamada Rayopampa, que se ve arrastrada a la vorágine de violencia y de guerra sucia luego de que un grupo de senderistas ingresara a la comunidad e hiciera trabajo político alrededor de 1983. Poco a poco, tanto los militares presentes en el filme como los senderistas endurecerán sus posiciones intransigentes y radicales poniendo a la comunidad entre la espada y la pared, provocando su ruptura y dispersión interna. Finalmente, la misma comunidad desaparece y sus habitantes migran, son asesinados, o reclutados por el PCP-SL. Existe también otra historia secundaria de carácter sentimental que ayuda a percibir el conflicto entre la comunidad y el PCP-SL de una manera más cercana, al presentar una historia de amor entre una pobladora campesina y un miembro del PCP-SL.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

3. Contexto de la realización

La filmación fue realizada en la comunidad de Ccachi en el departamento de Cuzco, durante los años 1990 y 1991, mientras se desarrollaba aun el conflicto armado interno con intensidad, pues es la época en que el PCP-SL recrudece sus acciones en Lima y otras partes del país. Pero al mismo tiempo es durante estas fechas que los comités de autodefensa lanzan sus ofensivas contrasubversivas, dejando al movimiento maoísta sin gran parte de su apoyo en zonas rurales. La zona geográfica en la que se filmó, al igual que el pueblo de Estique en el caso de *La boca del lobo*, no había sido azotada por la violencia, y fueron los mismos miembros de la comunidad los actuaron como extras en el filme.

El filme fue concebido y filmado en momentos en que el conflicto armado interno estaba en plena vigencia por momentos parecía estar en sus peores circunstancias. En ese sentido parecía completamente idóneo que se relatara una historia ambientada en 1983, al inicio de la militarización del conflicto. No olvidemos que al momento de realizarse la escritura del guión recién había pasado un año desde el estreno de *La boca del lobo*.

4. Contexto del estreno

La vida es una sola es el filme al que más le perjudica el cambio de escenario político ocurrido entre 1992 y 1993. Gran parte del fracaso comercial del filme se debe justamente a los hechos que mutan en los primeros años de la década del noventa.

El primer gran acontecimiento que cambió el horizonte y trastocó las reglas de juego de libertad de expresión fue el autogolpe de Alberto Fujimori el 5 de abril de 1992. El filme ya estaba listo a inicios de ese año y la directora planeaba estrenarlo en febrero o marzo,¹⁸⁶ pero la COPROCI retuvo inexplicablemente el filme en un acto flagrante de censura fílmica, hasta

¹⁸⁶ Ibid.

el año siguiente. *La vida es una sola* recién pudo ser estrenada en octubre de 1993 y bajo unas condiciones muy desfavorables, pues se había difundido en algunos medios de comunicación que el filme era prosenderista. Si bien sucedió lo mismo con *La boca del lobo*, el imaginario limeño en particular había cambiado radicalmente a partir de la ofensiva del PCP-SL en Lima, haciendo parecer que los principales y más violentos perpetradores eran los senderistas y emerretistas, por lo cual mencionar el tema de la subversión era mucho más delicado que en la década pasada.¹⁸⁷ La censura que sufrió el filme en la COPROCI fue uno de los primeros actos de ataque contra la libertad de expresión de un medio de comunicación masivo en el gobierno de Fujimori, pero no provocó en realidad el fracaso del filme, pues éste se produjo por consideraciones más ligadas a los imaginarios colectivos, como veremos en el punto referido al público.

El otro factor determinante del cambio de época fue la captura de Abimael Guzmán, líder del PCP-SL, con lo cual el movimiento se desbarata y pierde fuerza a nivel nacional. A lo largo de 1993 las acciones subversivas disminuyen considerablemente dando la impresión del fin de la guerra y el inicio de la pacificación. Con *La vida es una sola* se ve más que con ninguna otra película la importancia de establecer los límites imaginarios de *durante* y *después* de la guerra para contextualizar el análisis de los filmes. El filme de Eyde, debido en parte a la demora de COPROCI, quedó desfasado de su momento histórico y apelaba a los imaginarios correspondientes a los momentos ocurridos durante el conflicto armado interno, mientras que el público miraba en otros referentes los nuevos imaginarios de la pacificación.

5. Impacto en medios de comunicación

¹⁸⁷ Cotler, Andrés. “El cine peruano y Sendero Luminoso. La vida es una sola.” En: *La gran ilusión*. N° 3 (1^{er} semestre 1994), p. 98.

Los acontecimientos cambiantes que acabamos de describir también condicionaron la presencia de información favorable a *La vida es una sola* en medios de prensa. Paradójicamente, fue la crítica de cine la que resaltó la calidad de la película y condenó su demora en la COPROCI. No existió una campaña en los medios de comunicación favorable a la película cuando estaba siendo retenida arbitrariamente en dicha institución, ni para defenderla de los ataques que se produjeron, lo cual hubiera sido impensable en el contexto de fines de los ochenta, cuando se valoraba mucho más la presencia y debate de los filmes sobre violencia política.

Los textos más valiosos los encontramos en la crítica cinematográfica de la revista *Caretas*¹⁸⁸ y *Sí*,¹⁸⁹ así como en el diario de tendencia izquierdista *La República*,¹⁹⁰ el único medio que abogó por el filme desde un sector distinto al de la crítica. Finalmente, encontramos un importante artículo en la entonces reciente revista de crítica y análisis académico *La gran ilusión*.¹⁹¹

6. Respuesta del público

Nuevamente la cambiante coyuntura política entre la realización y el estreno de *La vida es una sola* determinaron la actitud del público con respecto a la película. El filme de Eyde es el cuarto que se realizó sobre el conflicto, que por su duración, violencia y complejidad podría albergar varios filmes antes de agotarse el tratamiento del tema, por lo cual es absurdo hablar de una saturación del público con respecto al tema del conflicto armado interno.

Lo que marcó el fracaso comercial del filme fue por una parte que la película apelaba a los imaginarios reproducidos durante la década pasada, que sobre todo se basaban en la mayor

¹⁸⁸ León Frías, Isaac. “Entre dos fuegos”. En: *Caretas*. N° 1284 (28 de octubre de 1993), p. 72-73.

¹⁸⁹ Bedoya, Ricardo. “La vida es una sola.” En: *Sí*. N° 349 (6 de noviembre de 1993), p. 45.

¹⁹⁰ “La vida es una sola. Se estrena el viernes”. En: *La República*. (24 de octubre de 1993), 2ª sección, p. 13; “La vida es una sola”. En: *La República*. (29 de octubre de 1993), 2ª sección, p. 4.

¹⁹¹ Cotler, Andrés. “El cine peruano y Sendero Luminoso. La vida es una sola.” En: *La gran ilusión* N° 3 (1^{er} semestre 1994), p. 98-102.

culpabilidad de las Fuerzas Armadas en la comisión de violaciones a los DDHH, y por otra parte a la lejanía geográfica de los acontecimientos más violentos de la guerra con respecto a Lima, en circunstancias en las que el PCP-SL y la respuesta estatal desencadenaron la guerra sucia en zonas rurales o marginales urbanas. Estos imaginarios cambiaron luego de la ofensiva del PCP-SL en Lima con la finalidad de conseguir el “equilibrio estratégico” a inicios de los noventa. Fue entonces cuando, y en esto la existencia de una campaña antsubversiva en los medios de comunicación elaborada por el gobierno fujimorista fue fundamental, los grupos subversivos fueron considerados como los principales, peores y más violentos violadores de los DDHH. Si bien dicha imagen no es completamente infundada, pues la CVR ha determinado que el principal perpetrador de asesinatos y desapariciones fue el PCP-SL¹⁹², tuvo una intención subyacente, que fue la de exculpar a los agentes del estado de la comisión de delitos igual de graves que los cometidos por los senderistas. Así, la visión esquemática de los militares que se presentó en el filme fue percibida como un ataque a su integridad y se le tildó de prosenderista en un momento en que el apelativo era mucho más duro y descalificador que en la década pasada.

Por otra parte, el filme dio el protagonismo a la comunidad campesina sin establecer referentes de identificación con el público limeño urbano que a la postre iba a ser el principal consumidor de la película. Mecanismos de identificación fueron utilizados en otros filmes como *La boca del lobo* en la figura de Vitín Luna, un policía limeño que nos transmite a través de sus ojos los sucesos de violencia; o en *Paloma de papel*, donde se buscó crear empatía más bien mediante la elección de actores limeños reconocidos e identificables para los papeles de senderistas. La ausencia de un referente que creara campos de comunicación entre el tema y el público en *La vida es una sola* aumentó el ya existente desinterés del mismo por el filme.

¹⁹² Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo II. [Versión electrónica]. p. 23; Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo VIII. [Versión electrónica]. p. 246.

Actualmente, el filme ha sido visto por pocas personas y no ha sido transmitido en televisión abierta. Si bien es uno de los filmes de mejor calidad artística y un tratamiento extraordinario del accionar senderista, no ha marcado un hito en la memoria colectiva.



Capítulo III

El cine después de la guerra (1994-2003)

3.1. El conflicto armado interno – Segunda parte (1994-2000)

Los hechos más saltantes de este periodo no los encontramos en las violaciones sistemáticas a los DDHH, sino en los atropellos a la constitución y al estado de derecho. Asimismo, durante este periodo se produjo paulatinamente el control de gran parte de los medios de comunicación nacionales, mediante la extorsión o el soborno. Desde el golpe de estado de 1992, se desarrolló un plan político militar diseñado por un sector de las Fuerzas Armadas donde se establecía una democracia dirigida, que fue distorsionado por el mismo Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos de tal manera que la figura de ambos sea imprescindible en el nuevo modelo que se estaba estableciendo.¹⁹³

Otro hecho saltante de este periodo es la comisión de una práctica constante de corrupción en varias instituciones gubernamentales, sobre todo las ligadas a las actividades económicas o fiscalizadoras, y a las instancias electorales. Se derivaron fondos del gasto público y privatizaciones a cuentas privadas o para fines secretos y de interés del gobierno dictatorial.¹⁹⁴

También se reformó el Servicio de Inteligencia Nacional, organismo ahora controlado por las cúpulas más altas de gobierno y de las FFAA, y desde donde personajes como Vladimiro Montesinos organizaron primero misiones secretas de aniquilamiento que fueron realizadas por el Grupo Colina, y luego una serie de prácticas delictivas destinadas a su enriquecimiento

¹⁹³ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo III. [Versión electrónica]. p. 55-56.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 54.

personal y al ataque de enemigos políticos.¹⁹⁵

Las fuerzas armadas durante este periodo se plegaron al gobierno dictatorial, constituyendo una de sus principales fuentes de apoyo. Muchos de los altos mandos de las Fuerzas del Orden también participaron tanto en las violaciones de los DDHH cometidas en este periodo, como en el enriquecimiento ilícito. Se estableció una nueva estrategia contrasubversiva, llamada “operativo Aries”, que centró sus operaciones en la provincia de Leoncio Prado en Huánuco, entre abril y junio de 1994. Dicha estrategia consignó una focalizada pero sistemática violación a los derechos humanos, sobre todo desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales.¹⁹⁶

La aguda crisis económica que azotó al país desde fines de los ochenta pudo ser controlada luego de la aplicación de una política de *shock* y gracias al fin de la guerra. Se privatizaron un gran número de empresas estatales y hubo inversión de corte populista por parte del Estado. A lo largo de la década de 1990 se aplicó el modelo neoliberal a la economía peruana, sin que cambiara radicalmente la situación económica real de la mayoría de los peruanos.¹⁹⁷

La cúpula del PCP-SL, casi en su totalidad en prisión, ofreció un acuerdo de paz que no se aplicó, pero que sirvió al Estado como propaganda política para el referéndum constitucional de 1993.¹⁹⁸ Si bien hubo facciones disidentes, el PCP-SL quedó dividido entre los que buscaban un acuerdo de paz y los que buscaban proseguir con la lucha armada. Los remanentes senderistas se centraron principalmente en zonas cocaleras de Huánuco y en el valle del Ene en Junín.¹⁹⁹

El MRTA continuó con sus acciones militares tanto en zonas de selva donde era extensivo el

¹⁹⁵ Ibid., p. 80-81, p. 90-91.

¹⁹⁶ Ibid., p. 83.

¹⁹⁷ Ibid., p. 60.

¹⁹⁸ Ibid., p. 87.

¹⁹⁹ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo II. [Versión electrónica]. p. 85.

cultivo de hoja de coca, como San Martín, como en el llamado Frente Central, que comprendía la zona del río Perené en Chanchamayo (Junín).²⁰⁰ La captura de muchos de sus dirigentes, como el desgaste de una guerra sucia y la exitosa campaña mediática contrasubversiva, provocó que la dirigencia emerretista establezca que el principal objetivo del movimiento era su reconstitución, por lo cual se debía liberar a los cuadros presos. Así, empezaron a planear la que unos años después se conocería como la crisis de los rehenes de la residencia del embajador japonés en Lima, ocurrida entre diciembre de 1996 y marzo de 1997.²⁰¹

Aun con la disminución de acciones subversivas, el gobierno no disminuyó la cantidad de zonas de emergencia, mientras que aplicó condiciones muy duras a los presos por terrorismo.²⁰² Por otra parte, en 1995, se aseguró mediante una ley de amnistía que quedaran impunes muchos de los crímenes cometidos por los agentes del Estado durante el conflicto armado interno.²⁰³ Mientras esto sucedía, a lo largo de toda la década del noventa, el gobierno manipuló sistemáticamente una serie de informaciones para hacerse suyos los éxitos en materia contrasubversiva, a sabiendas que el tema de la guerra interna era delicado para la sociedad peruana. El control de los medios y la alineación tras los designios del gobierno ayudó a que se creara con el pasar de los años una tergiversación histórica que atribuía el triunfo de la subversión al gobierno fujimorista y a Vladimiro Montesinos.²⁰⁴

Dos claros ejemplos de esto fueron el rescate de los 72 rehenes retenidos por el MRTA en 1996,²⁰⁵ y la captura de Oscar Ramírez Durand, principal líder en libertad de la facción del PCP-SL que decidió proseguir la lucha armada, en julio de 1999. Ramírez Durand, alias

²⁰⁰ Ibid., p. 280-281.

²⁰¹ Ibid., p. 282.

²⁰² Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo III. [Versión electrónica]. p. 98.

²⁰³ Ibid., p. 84.

²⁰⁴ Ibid., p. 94-95.

²⁰⁵ Ibid., p. 92-94.

“Feliciano”, fue tomado preso en la ciudad de Huancayo, luego de un impresionante y publicitado operativo militar que evidenció la estrategia mediática del gobierno, más que su intención real de resolver el conflicto. El enorme operativo se vio contrastado con las circunstancias de su captura, de incógnito en un medio de transporte en el cual escapaba de la región. El arresto lo realizó el chofer, un policía que, en su día de descanso, se dedicaba a un segundo oficio.²⁰⁶

El fin del gobierno de Fujimori, luego de ser electo por tercera vez en el año 2000, se dio en medio de una serie de denuncias de invalidez de la elección y de escándalos de corrupción. La aparición de una serie de videos donde se ve el soborno a un congresista de oposición para que se traslade a la bancada oficialista desató una crisis moral y política en el régimen. Este resquebrajamiento abrupto del gobierno es producto también de las constantes denuncias hechas a lo largo de toda la década y sobre todo de las realizadas a partir del cuestionable proceso electoral del año 2000. Ante el aparente derrumbamiento del régimen luego del mensaje presidencial de Alberto Fujimori donde se convocaba a nuevas elecciones y el cierre del SIN, se produjo una huida bastante organizada y premeditada por parte del presidente, el cual se refugió en Japón, desde donde emitió una carta de renuncia.

El fin del gobierno fujimorista evidenció el doble discurso antisubversivo de “mano dura”. La necesidad de tener un mayor control político con miras a las elecciones del año 2000 provocó el descuido y relajamiento de las normas de los centros penitenciarios. Los motines de los penales de Castro Castro en 1999 y de Yanamayo en el 2000, además de los beneficios que recibió parte de la cúpula del PCP-SL que se plegó al acuerdo de paz, prueban que la dura legislación carcelaria fue más un medio de presión y castigo que de control real.²⁰⁷

²⁰⁶ Ibid., p. 95-98.

²⁰⁷ Ibid., p. 98-99.

3.2. El cine peruano entre 1994 y 2003.²⁰⁸

La industria fílmica nacional, luego de la derogatoria de la ley N° 19327, había quedado en el limbo. Ya la crisis económica había puesto, a inicios de los noventa, al cine peruano y a las distribuidoras internacionales en una crisis de consumo que se tradujo en una caída de 16 millones de espectadores en 1970 a 11,5 millones en 1991, y luego a 5 millones en 1992.²⁰⁹ Las salas de cine disminuyeron de 280 a inicios de los años setenta, a 118 para 1995,²¹⁰ lo cual no significó que el público necesariamente dejara de ver películas, sino que cambió la forma de consumo al aparecer opciones mucho más baratas, como la televisión abierta, la televisión por cable, el alquiler de videos o la piratería. Una encuesta de Apoyo Opinión y Mercado S.A. realizada en 1995 muestra las siguientes cifras: El 72% de los limeños ve películas en la televisión, frente a un 28% que prefiere alquilar videos. El cine, en tercer lugar, llega sólo al 13%.²¹¹ En octubre de 1995 había 81 salas en Lima, igual número que en 1943.²¹²

Los cineastas peruanos que se avocaron a restablecer una legislación favorable a la producción de cine nacional se agruparon alrededor de la Comisión de Producción del Congreso, desde donde se estableció que se debía regresar a los beneficios de la antigua ley. El debate de la ley se dio en el Congreso Constituyente Democrático y en los medios de comunicación, entre cineastas, críticos y cronistas culturales por una parte, y exhibidores, distribuidores y periodistas de corte liberal ortodoxo, sin llegar a un acuerdo aparente. En esa

²⁰⁸ El límite temporal de esta tesis deja afuera algunos hechos de relevancia para la historia contemporánea del cine peruano, como lo es el estreno de uno de los filmes peruanos más premiados de los últimos tiempos, *Días de Santiago*, dirigido por Josué Méndez y estrenado en el 2004; así como el actual debate de una nueva ley de promoción cinematográfica y por último las consideraciones alrededor del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos que estipula el libre ingreso de productos audiovisuales al mercado local.

²⁰⁹ Wiener, Christian. "El cine peruano en los noventa: la historia sin fin". p. 103.

²¹⁰ Ibid., p. 103.

²¹¹ Protzel, Javier. "¿Dónde vas? Al cine. Breve historia de las salas de cine". p. 54.

²¹² Ibid., p. 53.

coyuntura, una nueva comisión nacida del Ministerio de Educación con el apoyo de algunos cineastas, diseñó una ley basada en los premios a proyectos cinematográficos como forma de financiamiento. El proyecto de ley propuesto por la Comisión de Producción del Congreso fue finalmente observado por el Ejecutivo, pero éste a su vez remitió al Congreso un nuevo proyecto de ley donde se establecían premios a largometrajes nacionales por un monto de 270 Unidades Impositivas Tributarias (UIT) para el Primer Puesto del Concurso, 195 UIT para el segundo puesto y 155 UIT para el tercer puesto; y a los cortometrajes por un monto de 16 UIT.²¹³ Este premio debía ser dado en dos concursos anuales, con un jurado conformado por dos representantes del Ministerio de Educación, un crítico cinematográfico, un docente cinematográfico, y tres “notables de la cultura nacional”.²¹⁴ De esta manera, se dejaba definitivamente de lado la figura de la exhibición obligatoria para cortometrajes y largometrajes nacionales, y dejó a merced del financiamiento del Estado a la industria cinematográfica local.

Asimismo, la ley contempló la creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) cuyas funciones se centraban en la aplicación de la ley y su reglamento, y el cual ostentaba de la representación cinematográfica nacional en el Perú y en el extranjero. La ley fue promulgada el 18 de octubre de 1994, y rige hasta el día de hoy.

Si bien existieron otros beneficios como la exoneración del impuesto municipal concedida por el Instituto Nacional de Cultura y la flexibilidad para la financiación de proyectos de largometraje, éstos no solucionan el problema de la distribución local en un medio en el cual la gran mayoría de la cartelera cinematográfica anual es decidida por las productoras transnacionales. El mismo artículo N° 25 de la ley estipula que:

²¹³ Ley N° 26370. “Ley de Cinematografía peruana”. 18 de octubre de 1994. Documento electrónico. (<http://www.congreso.gob.pe/ntley/default.asp>)

²¹⁴ Ibid.

“Las obras cinematográficas peruanas gozan del derecho de distribución, programación, estreno y exhibición comercial, en las salas de exhibición pública de todo el país, mediante cualquier medio o sistema, en igualdad de condiciones con las obras cinematográficas extranjeras que deseen ser exhibidas en el país”.²¹⁵

Lo cual no pasa de ser una mera declaración de principios que no se ajusta a la realidad del mercado cinematográfico peruano. Por otra parte, era evidente que establecer una ley basada en premios dados por un Estado en quiebra y que asigna poco presupuesto a la cultura, iba a tener más que un traspié.

Más de un año después de la aprobación del reglamento de la ley N° 26370 en mayo de 1995,²¹⁶ se llevó a cabo el primer concurso de cortos y largos. Las decisiones del jurado fueron bastante polémicas, y se desarrolló un malestar en la crítica cinematográfica y en muchos investigadores relacionados al cine. Éstas fueron expresadas a través de una de las revistas sobre cine más influyentes de dicha época, *La gran ilusión*.²¹⁷ La polémica se centró tanto en la composición del jurado, cuyos notables de la cultura no eran necesariamente entendidos en cine,²¹⁸ y en la rigidez de los criterios con los cuales se decidieron los premios, sin tomar en cuenta los problemas que venía afrontando el cine nacional.²¹⁹

Sin embargo, el peor problema que enfrentó CONACINE y los concursos fue que nunca se contó con un presupuesto adecuado, lo cual afectó directamente la entrega de premios de índole económica. La información presupuestaria que ofrece la misma institución es elocuente, como se ve en el cuadro 1:

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Decreto Supremo N° 042-95-ED. “Aprueban el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Peruana”. 22 de mayo de 1995. Documento electrónico. (<http://www.congreso.gob.pe/ntley/default.asp>)

²¹⁷ Wiener, Christian. “El cine peruano en los noventa: la historia sin fin”. p. 96-103; León Frías, Isaac. “El cine peruano. A paso de cojo”. p. 98-99; Wiener, Christian. “Disparen sobre el jurado. Los bemoles de la ley 26370”. En: *La gran ilusión*. N° 7 (1er semestre de 1997), p. 100-103.

²¹⁸ León Frías, Isaac. “El cine peruano. A paso de cojo”. p. 98.

²¹⁹ Wiener, Christian. “Disparen sobre el jurado. Los bemoles de la ley 26370”. p. 102.

Cuadro 1: Presupuestos solicitados, asignados y ejecutados por el CONACINE (en nuevos soles).

Año	Monto solicitado	Monto recibido	Pago de premios	Otros gastos	Total gastos
1996	5.273,500	500,000	366,000	130,000	496,000
1997	3.845,622	1.000,000	884,126	110,674	994,800
1998	4.324,800	1.000,000	710,622	187,048	897,670

Fuente: CONACINE. *Los tres primeros años. Memoria 1996-1998*. Lima. 1998. p. 115

Con un presupuesto que rondaba el 10% del monto solicitado para 1996, se disiparon las dudas sobre la utilidad de la ley. Ésta no se cumplió. Para dicho año, tomando en cuenta que no se declaró ningún puesto desierto en el concurso de largometrajes y se premiaron siete cortometrajes, el monto total asignado a los premios debió ser de 1 610 400 nuevos soles,²²⁰ pero se entregaron 336 000 nuevos soles, alrededor de la quinta parte. El presupuesto insuficiente no sólo afectó la entrega de premios en los concursos convocados por ley, sino que también impidió que CONACINE, como organismo descentralizado dependiente del INC, desarrollase sus obligaciones como el ente representante de la cinematografía nacional en el Perú y el extranjero. En la práctica, en los años 1997 y 1998 sucedieron cuestiones similares, años en que se entregó la tercera y cuarta parte aproximadamente de los presupuestos respectivamente.

En la realidad, el premio otorgado por CONACINE, en el caso supuesto que éste se hubiera entregado, tampoco hubiera hecho posible la producción de un largometraje nacional. Por ejemplo en 1991, el filme *Alias la Gringa*, tuvo como presupuesto 547 000 dólares, cifra que se consigue con la coproducción y la preventa internacional, y que excede largamente al premio ofrecido por CONACINE. Para empeorar el panorama del realizador nacional, la

²²⁰ El valor de una UIT en 1996 era de 2200 nuevos soles.

coproducción europea empieza a decaer desde mediados de los ochenta debido a la apertura del mercado de filmes en Europa del Este luego de la caída del muro de Berlín. Países como Francia, Alemania, Inglaterra e Italia, que en décadas pasadas financiaban y consumían muchas de las producciones peruanas más reconocidas, trasladaron su capital a las nuevas producciones provenientes de los ex países socialistas.²²¹ Como producto de este fenómeno, la producción nacional no contó con los medios necesarios para producir muchos de los largometrajes que se habían truncado desde 1992 y que quedaron inéditos. Sólo directores reconocidos como Danny Gaviria,²²² Francisco Lombardi²²³ o Alberto Durant²²⁴ pudieron llevar adelante proyectos, no siempre exitosos desde el punto de vista de la recaudación. Si además tomamos en cuenta que existe una carencia de inventiva en la industria cinematográfica nacional para diseñar proyectos poco costosos y efectivos desde el punto de vista del argumento, o que en general atraigan al ya reducido público cinematográfico, no es de extrañar que en 1995 se estrenara sólo un filme nacional, *Anda, corre, vuela...* dirigido por Augusto Tamayo, el cual significó un fracaso comercial y el fin de una productora paradigmática en la industria local de los noventa, Casablanca Films.

Paralelo a este fenómeno, gracias a la mejora económica de mediados de la década de los noventa, ocurre una paulatina recuperación del mercado cinematográfico que se traduce en la inauguración de nuevas salas de sistema múltiple o “multiplexes”, sobre todo en algunos distritos de clase alta limeña. La buena acogida de este sistema impulsó a otros inversores a inaugurar más cines en diversos centros comerciales capitalinos, y a mejorar la oferta de filmes al expandir el criterio con el cual se elegían los filmes a proyectar. En los años siguientes, diversos multicines se inauguraron ya no sólo en distritos de clase alta limeña,

²²¹ Entrevista a Christian Wiener. 19 de noviembre del 2004.

²²² En mayo de 1993 estrenó *Reportaje a la muerte*, uno de los filmes más taquilleros del año.

²²³ Estrenó *Sin compasión* en mayo de 1994 y *Bajo la piel* en octubre de 1996.

²²⁴ Estrenó *Coraje* en 1998.

sino en los de clase media e incluso en los conos, a las afueras de Lima metropolitana, sectores tradicionalmente considerados de menores recursos. Este fenómeno, por otra parte, debe ser tomado con cuidado, pues el acceso que tiene la población de Lima a una sala de cine cuya entrada oscila entre dos y cinco dólares no pasa del 20%.²²⁵ Asimismo, la aparición de este sistema no ha mejorado significativamente la variedad de la cartelera cinematográfica, que sigue siendo netamente hollywoodense. Algunas excepciones son la proyección de filmes latinoamericanos o europeos sobre todo en las cadenas Cineplanet o UVK.²²⁶ Es más, el concepto del multicine tiende a ser alienante, pues desde los colores de los pisos hasta las confiterías nos remiten al sistema de consumo norteamericano que gira alrededor del ecran. Actualmente, de las 133 salas de cine que hay en Lima, 119 están ubicadas en complejos de tres o más recintos.²²⁷

Asimismo, resurgieron los cineclubes y las filmotecas dependientes de centros culturales y universidades. Como producto de esta recuperación, en el año 1996 se llevó a cabo el Primer Encuentro Latinoamericano de Cine, organizado por el Centro Cultural de la PUCP, el cual se repite ininterrumpidamente hasta el día de hoy. El cineclubismo también se reforzó con la inauguración del Cine Arte de la Universidad de Lima, llamado *La ventana indiscreta*, en el año 2003.

Los filmes peruanos de la segunda mitad de la década de los noventa también han aprovechado esta recuperación del mercado cinematográfico. En estas fechas se gestaron proyectos que culminaron con el estreno de *Pantaleón y las visitadoras*, *Ciudad de M*, *Bala Perdida*, *El bien esquivo*, *El Forastero*, *Django*, *Muerto de amor*, *Ojos que no ven*, *Un marciano llamado deseo*, *Paloma de papel* y *Polvo Enamorado*. Si bien varios de estos títulos han significado éxitos

²²⁵ Wiener, Christian. “El cine peruano en los noventa: la historia sin fin”. p. 100.

²²⁶ Chávez, Rony. “El espectáculo múltiple en las salas de cine”. En: *Butaca sanmarquina*. Año 3, N° 8 (Enero 2001), p. 12.

²²⁷ *Ibid.*, p. 11.

comerciales rotundos y se han batido récords de financiamiento –*Pantaleón y las visitadoras* costó 1,8 millones de dólares y llevó a 635 137 espectadores a las salas- aun no se han recuperado los índices de décadas anteriores, con filmes como *Misión en los Andes* o *La boca del lobo* que tuvieron alrededor de un millón de espectadores.²²⁸

Un respiro lo ha aportado el programa Ibermedia, creado en 1997 durante la VI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno. Se establece concursos de proyectos y ayuda económica y de distribución. El año 2001 el Perú, luego que el Estado pagara la cuota de 100 mil dólares para participar, pudo presentar sus proyectos, dentro de los cuales salieron beneficiados los entonces bosquejos de *Paloma de papel* de Fabrizio Aguilar, *Una sombra al frente* de Augusto Tamayo o *Miranda* de Judith Vélez.

También se han visto favorecidas las publicaciones relacionadas a la crítica de cine en los últimos años, resaltando títulos como *Butaca Sanmarquina* desde 1998 y *Godard!* desde el 2001, ambas nacidas en ámbitos académicos. La publicación de libros relacionados a este tema en el Perú también se ha expandido en los últimos años con títulos importantes como los libros de Ricardo Bedoya *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, *Un cine reencontrado*. *Diccionario ilustrado de las películas peruanas* y *Ojos bien abiertos. El lenguaje de la imágenes en movimiento*, este último en coautoría con Isaac León Frías. Por último, la docencia en cine o en el campo audiovisual en general sigue siendo una apuesta en muchas universidades e institutos. Además del conocido reducto de la Universidad de Lima, actualmente se imparte conocimiento en artes audiovisuales en la Pontificia Universidad Católica, en la Universidad Privada César Vallejo en La Libertad y en la Escuela de Cine de Lima y Artes Audiovisuales;

²²⁸ Niezen, Cecilia. “Función imposible”. Versión electrónica.

mientras que la carrera de Ciencias de la Comunicación se imparte en universidades de Lima, Piura, Arequipa, Cuzco, Huaraz, Iquitos, Tacna, La Libertad y Huánuco.²²⁹

Sin embargo, el cortometraje nacional desapareció de facto de las salas de exhibición, hecho que no se ajusta a la realidad de la producción, incrementada en los últimos años gracias al abaratamiento de los costos producto del ingreso de la tecnología digital en este campo.²³⁰

También se debe tomar en cuenta que este abaratamiento ha abierto las puertas a un cine casi inexistente en la historia del Perú, el cine provinciano, el cual ha mostrado cierta continuidad desde fines de la década del noventa y que cuenta con circuitos locales de exhibición relativamente exitosos, aunque su difusión en Lima sea casi inexistente. Este cine nacido en provincias es de suma importancia para el tema de esta tesis, pues aporta un punto de vista diferente al proveniente de la capital, y en la medida que trate temas –como lo ha venido haciendo– relacionados al conflicto armado interno, puede significar una mirada más cercana a los hechos, y por lo tanto sujeta a análisis y comparación con otros filmes realizados. En todo caso, la producción fílmica provinciana ha tenido ciertos éxitos focalizados y su expansión continúa hasta el día de hoy.

Como colofón, excediendo el límite temporal de esta reseña histórica del cine peruano, en la actualidad se debate un nuevo proyecto de ley promotora del cine peruano. Dicho proyecto trata de ser más integral al buscar circuitos de exhibición para los cortometrajes y más realista al proponer nuevas fuentes de financiamiento dentro de la inversión privada.²³¹ Por otra parte, si bien el gobierno de Fujimori mostró interés en controlar los medios de comunicación y transmitir la propaganda política de su régimen, no sucedió lo mismo con el

²²⁹ Organización de Estados Iberoamericanos. *Sistemas Nacionales de Cultura. Informe de Perú*. Versión electrónica. (<http://www.campus-oei.org/cultura/peru/10.htm>).

²³⁰ Wiener, Christian. “Disparen sobre el jurado 2”. En: *Butaca sanmarquina*. Año N° 6, N° 21-22 (Octubre 2004), p. 102.

²³¹ *Ibid.*, p. 103.

cine, debido entre otras cosas a la explotación de otros medios considerados más populares como la televisión o los tabloides, y a la magra producción cinematográfica de la primera mitad de los noventa. Si bien esto permitió una cierta independencia en los contenidos de los filmes, no aseguró el estricto respeto a la libertad de expresión, como en los casos de los filmes *La vida es una sola* y *Sangre Inocente*. En todo caso, el desinterés de los últimos gobiernos por la cultura en general ha afectado especialmente al cine, un producto especialmente costoso en producción y con un mercado limitado en su exhibición. Los problemas que han tenido las últimas convocatorias al concurso del CONACINE, nuevamente relacionadas al presupuesto del cual dependen los premios,²³² alrededor ahora del 15% del solicitado según su nuevo director Javier Protzel,²³³ demuestra que no es viable el sistema propuesto por la ley N° 26370 para un Estado deficitario como el nuestro, y que es necesario buscar distintas soluciones que tomen en cuenta también los parámetros de calidad del espectador nacional que deja anualmente 30 millones de dólares en recaudación, en un mercado controlado actualmente en un 90% por la industria norteamericana.²³⁴

2.3. Análisis de los filmes seleccionados.

Coraje

1. Ficha técnica

Estreno: **20 de noviembre de 1998**. Director: **Alberto Durant**. Guión: Ana Caridad Sánchez, Alberto Durant. Productora: Agua Dulce Films, Televisión Española, Hubert Bals Fund International, Morgane Production, Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica, Hivos Fund, Foundation Guggenheim Memorial y el Instituto de

²³² Ibid., p. 101-102.

²³³ Chávez, Rony. "El CONACINE trabaja a sextas. Entrevista con Javier Protzel". En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 17 (Agosto 2003), p. 14.

²³⁴ Niezen, Cecilia. "Función imposible". Versión electrónica.

Cooperación Iberoamericana. Actores: Olenka Cepeda, Salvador del Solar, Jorge Chiarella, Juan Manuel Ochoa, Gustavo Bueno. Duración: 110 mins.

2. Análisis del argumento

Coraje toca el tema de los últimos meses de vida de María Elena Moyano, dirigente vecinal del distrito de Villa El Salvador, asesinada por miembros del PCP-SL en febrero de 1992.²³⁵

El tema del asesinato de Moyano fue sumamente sensible para un gran sector de la opinión pública limeña, tuvo gran cobertura de medios de comunicación y para muchos significó un punto de quiebre en cuanto a la percepción que se tenía de Sendero Luminoso en sectores humildes, en donde se le veía como un grupo respetuoso de la organización popular; además agudizó la sensación de avance sobre Lima Metropolitana. El multitudinario funeral significó un rechazo a la presencia senderista en Villa El Salvador y su repliegue efectivo.

El asesinato a María Elena Moyano fue producto de la negativa de la dirigente a apoyar al PCP-SL y del enfrentamiento posterior por este hecho. Moyano encaró directamente a la agrupación subversiva y criticó su discurso, a la vez que permaneció al margen de las políticas estatales de control y contrasubversión, por lo cual el gobierno no le brindó ni protección ni apoyo.

Apenas ocurrió el asesinato, el director Alberto Durant recibió la propuesta de realizar el filme, y se dedicó a la elaboración del proyecto y del guión.²³⁶ Si tomamos en cuenta que el guión fue terminado alrededor de setiembre del mismo año, justo antes de la captura de

²³⁵ Sobre el asesinato a María Elena Morano, revisar: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo VII. [Versión electrónica]. p. 434-441; Coral, Isabel. “Las mujeres en la guerra: impacto y respuestas”. En: Stern, Steve J (Ed.). *Los senderos insólitos del Perú*. Lima: IEP-UNSCH, 1999. p. 358-359; Burt, Jo-Marie. “Sendero Luminoso y la ‘batalla decisiva’ en las barriadas de Lima: el caso de Villa El Salvador”. En: Stern, Steve J (Ed.). *Los senderos insólitos del Perú*. Lima: IEP-UNSCH, 1999. p 291-293.

²³⁶ Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004.

Abimael Guzmán, vemos que el tema del filme para esas fechas cuenta con una vigencia absoluta, a diferencia del momento de su estreno, como veremos más adelante.

Entre 1992 y 1998, fecha del estreno del filme, el cine peruano sufrió una de las mayores crisis de su historia reciente al ser derogada la ley N° 19327. Los proyectos cinematográficos quedaron paralizados por falta de financiamiento, entre ellos *Coraje*. Su tardío estreno se entiende en este contexto, en el cual Alberto Durant debió buscar financiamiento extranjero para realizar su película. Inclusive en un director como Durant, acostumbrado a estos menesteres, no se pudo filmar y estrenar el filme sino seis años después. El financiamiento extranjero, entonces, juega un papel fundamental en la realización de este filme e inclusive en la elaboración del argumento.²³⁷ Una larga secuencia ambientada en Madrid, la presencia de actores extranjeros, una sublimación del personaje y la presencia de una serie de estereotipos europeos sobre los latinoamericanos están muy presentes en *Coraje*.

Estos dos factores, la atemporalidad del tema para 1998 y la inconsistencia y veracidad del filme son sus principales carencias. Si bien se trata del primer filme biográfico relacionado al conflicto armado interno, el tratamiento del personaje de María Elena Moyano carece de fuerza y solidez, más aún los personajes secundarios, sobre todo en un filme ambientado en un espacio donde la presencia comunal o vecinal es muy fuerte, como lo fue Villa El Salvador.

La presencia del PCP-SL y de las Fuerzas del Orden es más bien secundaria. Los primeros aparecen en mayor medida que los segundos, por primera vez como perpetradores principales del crimen en lo que va del cine sobre la guerra interna, y se reproducen ciertos discursos ideológicos y políticos, más bien esquematizados.

²³⁷ Wiener, Christian. “Una Moyano demasiado lejos. Coraje.” En: *La Gran Ilusión*. N° 10 (1er semestre de 1999), p. 105.

3. Contexto de la realización

Si bien el tema era sumamente delicado y se filmaba en un momento considerado *después* del conflicto, el director menciona que no hubo amenazas ni presiones políticas de ningún sector al filmar *Coraje*. El temor a una represalia de miembros del PCP-SL, con el pasar del tiempo, se disipó. Mientras que el gobierno, interesado en monopolizar la información oficial sobre el conflicto, no mostró interés en el filme, seguramente al darse cuenta que tocaba un tema que excede los intereses políticos del régimen y que no ataca ni critica la posición establecida.

El filme fue rodado entre fines de 1997 y mediados de 1998 en la ciudad de Lima.

4. Contexto del estreno

El estreno del filme se produjo el 20 de noviembre de 1998. Dicho año sólo se estrenó otro filme peruano, *No se lo digas a nadie*, dirigido por Francisco Lombardi. Si bien la infraestructura de exhibición entraba al auge de las multisalas, el cine peruano en general no salía por completo de la crisis económica en la que estaba sumido desde 1992. El mismo Durant reconoce en una entrevista que la situación para las productoras independientes había mejorado en cuando a exhibición, y se esperaba que la película estuviera en cartelera hasta fines de 1998.²³⁸

El filme, además, llegó precedido de cierta aceptación internacional, al ganar el premio de la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC) en Chile.²³⁹

5. Impacto en medios de comunicación

²³⁸ Tinoco, Abraham. “Una película hecha con coraje”. [Entrevista a Alberto Durant] En: *Butaca Sanmarquina*. Año 1, n° 2. p. 16-17.

²³⁹ *Ibid.*, p. 17.

Coraje fue, en todo sentido, un estreno menor. La presencia del filme en la crítica cinematográfica fue escasa y negativa. La crítica especializada la recibió con escepticismo, resaltando la falta de rigor histórico y la carencia de verosimilitud en la construcción del personaje. Otros medios de comunicación no prestaron mayor atención a la película.

6. Respuesta del público

El filme no tuvo una gran acogida del público: sólo 91 579 personas fueron a ver el filme, cifra muy distante al otro estreno local de la temporada, la ya mencionada *No se lo digas a nadie* con más de 600 mil espectadores, o de su anterior filme, *Alias la Gringa* con más de 200 mil. *Coraje*, asimismo, estuvo ocho semanas en cartelera.

No hubo tampoco un debate en la opinión pública sobre este filme, pues sobre todo pesaba su poco interés fílmico antes que el atractivo del tema. También se debe tomar en cuenta que para 1998 había calado la campaña antisubversiva digitada por el gobierno de Fujimori, a través de la cual se rechazó no sólo a los grupos alzados en armas, sino muchos temas incómodos al gobierno, como la guerra sucia, las violaciones a los Derechos Humanos, o la ideología de izquierda en general, a la cual pertenecía María Elena Moyano.

Sangre Inocente

1. Ficha técnica

Estreno: **Diciembre 2000**. Director: **Palito Ortega Matute**. Guión: Palito Ortega Matute.
Producción: Kactus Producción Cinematográfica, Visión Creative Films. Actores: Lalo Parra Bello, Edwin Béjar, Nelson Béjar, Carlos Felipe Ramírez, Michael Carhuas, Irwin Gonzáles.
Duración: 84 Min.

2. Análisis del argumento

El primer filme proveniente de un lugar fuera de la capital que trate el tema de la violencia política en el conflicto armado interno es *Sangre Inocente*. Su realización, tanto en la parte creativa como en la producción, ha dependido de su director Palito Ortega Matute, quien ya había estrenado dos filmes sobre el mismo tema, antes de *Sangre Inocente*. Ortega, nacido en Ayacucho, es antropólogo de profesión y autodidacta en el cine, y se encargó de casi todo el proceso de producción del filme, así como del guión y de la dirección. Esto es posible entendiendo que sus filmes pertenecen a un circuito marginal que podemos llamar cine provinciano, en el cual el trabajo de producción cinematográfica es reducido, se realiza con poco financiamiento²⁴⁰ y en muchas ocasiones los actores no son profesionales.

Sangre Inocente surge a partir de la inquietud del director, ya plasmada en sus dos filmes anteriores,²⁴¹ de mostrar su versión, la que él mismo considera mucho más cercana y veraz que la de los filmes anteriores sobre la guerra interna. Ortega parte de la premisa de que la guerra interna se desarrolló con más crudeza y violencia fuera de Lima, y que los directores capitalinos no han retratado -ni pueden hacerlo- el conflicto en su real magnitud. A decir del director, los filmes sobre la guerra interna estrenados:

“Carecen de una esencia de realismo, porque el enfoque de los realizadores es muy lejana, una mirada muy lejana. Han sido ellos formados, o han tomado como referencia seguramente historias a través de noticias periodísticas, de la televisión, de algunos libros que se han escrito, pero que ellos nunca han vivido, y eso no les ha permitido tener una visión realista de lo que significa la violencia”.²⁴²

Ortega asume personalmente un rol que él considera fundamental desde su condición de ayacuchano –testigo y víctima de la violencia en Huamanga- y de director: el cine, su cine,

²⁴⁰ Hasta ahora ninguna de las películas de Ortega ha participado en algún concurso de CONACINE, y ninguna ha tenido financiamiento extranjero.

²⁴¹ *Dios tarda pero no olvida I*, estrenado en 1997 y *Dios tarda pero no olvida II*, estrenado en 1999.

²⁴² Entrevista a Palito Ortega. 7 de mayo del 2005.

debe servir para mostrar con más verosimilitud lo que fue el conflicto, en este caso desde la ciudad de Huamanga. Si la motivación la encontramos en otros directores, como Lombardi, Durant o Eyde, en Ortega se convierte en una obligación. El tema de la violencia de origen político en Ayacucho ha encontrado representaciones en diversas artes como la escultura, la pintura, la música, la fotografía, el teatro, y con Ortega en el cine. Es su único representante hasta el día de hoy. Esta toma de posición cobra mayor importancia y claridad al tomar en cuenta el impacto de la violencia en el departamento de Ayacucho, lugar donde formalmente se originó el conflicto, y específicamente en la ciudad de Huamanga.²⁴³ Para entender la magnitud de la guerra interna en Ayacucho es útil recordar que la CVR recibió testimonios de 12 007 muertos y desaparecidos a lo largo de los veinte años, estableciendo una proyección total de 26 259 personas en dicho departamento. Si aplicamos la magnitud de la violencia ayacuchana a nivel nacional, el conflicto armado hubiera cobrado 1,2 millones de víctimas.²⁴⁴

Sangre Inocente cierra un ciclo de tres filmes que se centran en el tema del conflicto armado interno. Las dos primeras, *Dios tarda pero no olvida* y su secuela, versan sobre una comunidad rural ayacuchana azotada por la violencia senderista. *Sangre Inocente* nos traslada a la Huamanga urbana, capital del departamento de Ayacucho, en 1987, donde se desenvuelve prácticamente una guerra civil y un estado de sitio. En esta ocasión, los protagonistas son una familia de clase media ayacuchana poseedora de un negocio de abarrotes, que son confundidos con senderistas y perseguidos por militares y miembros del servicio de inteligencia. A través de los ojos de los personajes somos testigos, y en esto Ortega acierta, de uno de los relatos más sinceros y fidedignos sobre una parte del conflicto armado interno,

²⁴³ Sobre la violencia en el escenario ayacuchano revisar: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo IV. [Versión electrónica]. p. 25-109

²⁴⁴ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final (Perú: 1980-2000)*. Tomo I. p. 88

en el cual se relatan torturas, asesinatos, allanamientos, robos, detenciones arbitrarias y ajusticiamientos.

El guión fue realizado después de una investigación basada en recojo de testimonios de víctimas de la violencia, y de los recuerdos y experiencias propias del director:

“Yo creo que el rol más importante, de investigación para hacer la película, fue conversar con muchísima gente. Ahí yo creo que ahí radica nuestra mejor fuente, de las investigaciones para tener un acercamiento a lo que significó esta violencia. Yo, como ayacuchano, he tomado también algunas fuentes más, de mis experiencias, de mis vivencias porque también soy parte de esto, parte esta la violencia... soy además testigo”.²⁴⁵

Se trata del único caso hasta ahora en el cine peruano en que el director imprime un acercamiento tal al problema de la violencia, casi desde el punto de vista autobiográfico. El filme logra transmitir esa sinceridad y verosimilitud en la pantalla, para lo cual ayuda también la carencia de producción: actores no profesionales pero que se interpretan a sí mismos, cámara de video convencional pero las locaciones de filmación más adecuadas, guión por ciertos momentos retórico pero con un argumento simple y directo, en resumen verosímil. El acercamiento de primera mano que tiene el filme no ha trascendido en un argumento sensacionalista ni melodramático, sino ha primado la premisa inicial del realizador: mostrar su historia particular de la violencia.²⁴⁶ Sin duda se trata de una de las historias más logradas en el cine sobre el conflicto armado interno.

3. Contexto de la realización

Sangre Inocente fue filmada en la ciudad de Huamanga, lugar donde transcurren los hechos argumentales, a lo largo del año 2000. Se trata del primer filme en siete años, desde *La vida es*

²⁴⁵ Entrevista a Palito Ortega. 7 de mayo del 2005.

²⁴⁶ Ibid.

una sola, que critica directamente el accionar de las Fuerzas Armadas y de los servicios de inteligencia durante el conflicto armado interno, pero cuya crítica trasciende ese límite temporal y toca ciertas fibras sensibles de la historia oficial del régimen. La presencia constante y negativa de servicios de inteligencia en el filme recrea la creciente importancia que dicha institución adquirió en la década de los noventa en nuestro país.

Si *La vida es una sola* sufrió una parcial censura en el momento previo a su distribución, *Sangre Inocente* la sufrió temporalmente durante su filmación. Se trata del segundo filme realizado durante el gobierno fujimorista que sufre una censura parcial o intento de censura, por transgredir el discurso oficial acerca del conflicto armado interno.

El director Palito Ortega relata que en su película anterior, *Dios tarda pero no olvida II*, había recibido noticia que los servicios de inteligencia locales le seguían los pasos, pero esa amenaza no se tradujo en un acto intimidatorio real. En cambio, la historia se repitió un año después con *Sangre Inocente*, incluyendo esta vez amenaza de intervención telefónica. Todo hubiera quedado en la anécdota, pero cerca al final de la etapa de rodaje del filme, mientras realizaban una escena –premonitoria– de una operación nocturna de las fuerzas armadas para capturar a unos presuntos senderistas que en realidad se trataba de personas inocentes, el equipo de filmación fue intempestivamente rodeado por vehículos militares que obligaron a detener el rodaje. La cinta fue confiscada y el director y la productora detenidos. Las razones esgrimidas por los militares fueron que no contaban con permisos para usar los uniformes ni las armas de utilería con las que ambientaban la escena. Ortega menciona que:

“Nos hemos idos detenidos Nelva [Acuña] y yo, el equipo de producción se quedó, se quedo ahí en a locación, los militares se quedaron, los policías se quedaron en la locación. Rebuscaron toda la locación, voltearon toda la locación, desarmaron toda la locación, dejaron tirado todo, pero felizmente ya se había grabado todo en esa locación. Relacionaron cada uno de los elementos de la locación, por ejemplo, ¿por qué este plástico rojo? ¿Por qué esta revista de

la época? ¿Por qué ese diario de esa época? Era una cuestión de ambientación, pero ellos atribuyeron a eso que era una situación pro-senderista o que éramos senderistas, cosas por el estilo. Cosas minúsculas, cosas ridículas que trataron de relacionarnos con Sendero Luminoso”.²⁴⁷

Luego de pasar la noche en la sede de la policía antiterrorista rindiendo su declaración, la productora fue liberada, mas no el director. La detención de Ortega fue claramente arbitraria, y la confiscación de sus equipos un intento por detener la filmación. Ante los reclamos del director por esta actitud, las únicas respuestas del fiscal y de los policías fueron que ellos recibían órdenes “de arriba”.²⁴⁸ El día siguiente, ante la ausencia del fiscal, lo cual hacía su detención más claramente arbitraria, Ortega fue liberado, pero sus equipos de filmación fueron retenidos durante varias semanas. Asimismo, los agentes del Estado allanaron la vivienda de Ortega en busca de las cintas de filmación del resto de la película, las cuales nunca fueron halladas.

Si bien la liberación se produjo al día siguiente, Ortega debió presentarse en la delegación de la DINCOTE cada dos días para resolver interrogatorios acerca de los uniformes y de las armas de utilería. El tema en cuestión nunca fueron los equipos de grabación, por más que éstos permanecieran confiscados. Luego de un mes, la producción de la película se había desintegrado y sus miembros no esperaban que el filme se terminase. De repente, la coyuntura política se volvió favorable para Ortega, pues en setiembre del año 2000 aparecía el primer vídeo mostrando actos de corrupción en el régimen recién reelecto, el llamado ‘vladivideo’. Al día siguiente de la huída de Montesinos del país, Ortega se presenta en la delegación de la DINCOTE junto al ex diputado ayacuchano por el Partido Aprista Peruano, el abogado Alberto Valencia Cárdenas, con la esperanza de que los equipos sean

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

devueltos. Ese mismo día los equipos de filmación fueron entregados al director.²⁴⁹ El resto de la filmación, realizada durante el gobierno de transición, transcurrió sin ningún problema. Es bastante representativo el caso de censura sufrido por Ortega, pues a través del mismo nos podemos acercar a la historia política de la época. Este hecho también refuerza la necesidad de realizar una historia detrás de los filmes, pues no sólo nos dan una idea de las circunstancias de filmación, sino que nos pueden dar luces de las actitudes políticas de los gobiernos o de los agentes del Estado ante un medio de masas como el cine, en un contexto de libertad de expresión limitada.

4. Contexto del estreno

El estreno de *Sangre Inocente* se produjo en la ciudad de Huamanga en diciembre del año 2000 en una temporada corta y luego en abril del 2001 en una temporada completa. El éxito fue rotundo, entendido en términos tanto comerciales como de aceptación. Fue tal el impacto en la población que los productores realizaron un video en el que se ven imágenes de las salas llenas y se escuchan testimonios de pobladores al salir de las funciones. Se calcula que 20 mil pobladores huamanguinos concurren a verla de una ciudad de más de 111 mil habitantes, mientras que otras 20 mil personas tuvo en Andahuaylas, Puno, Juliaca y Abancay.²⁵⁰ La aceptación del filme como un testimonio verosímil y cercano fue generalizada en tal medida que el director a partir de ese filme se empezó a hacer conocido en Lima, y la película ha sido transmitida en pequeñas muestras o en ámbitos universitarios.

No existió ningún tipo de presión o amenaza durante el estreno ni a lo largo de la exhibición del filme, dejando en claro que las acciones de los agentes del Estado meses antes, durante el gobierno fujimorista, realmente había sido una orden superior. La vuelta a la democracia

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

luego de la salida de Fujimori tuvo una correspondencia directa en Ayacucho con el estreno de *Sangre Inocente*, mucho antes que en Lima.

5. Impacto en medios de comunicación

El filme tuvo un impacto focalizado en la ciudad de Huamanga, sobre todo en la prensa local, y en otros lugares donde se exhibió, como el caso de la ciudad de Huanta. Si bien no hubo un impacto en los medios de comunicación limeños, más por desconocimiento que por desaire, el filme ha sido mencionado en algunos artículos referentes al cine sobre violencia política: Christian Wiener escribió “Miedos de guerra: cine nacional, violencia y derechos humanos”,²⁵¹ publicado en *Butaca sanmarquina* en diciembre del 2002, mientras Carlos Zevallos Bueno realizó un análisis de la filmografía de Ortega en “Misión en los Andes. Una de terror en Ayacucho”, publicado en la misma revista.²⁵²

En ellos, se percibe al filme como un importante aporte al tema, y se rescata al argumento y al director. Es más, el pequeño pero significativo impacto en medios especializados, como la revista *Butaca sanmarquina*, ayudó a que se viera con nuevos ojos al cine provinciano, que desde el uso de la tecnología digital, puede encontrar un medio de difusión y realización.

6. Respuesta del público

Esta parte del análisis, para el caso de la película de Ortega, es sumamente representativo e interesante, es por ello que debemos hacer algunas consideraciones. El tema del público ha sido hasta ahora considerado dentro de los cánones del espectro limeño, sobre una base de varios millones de espectadores potenciales, con un mercado dominado casi al 90% por las

²⁵¹ Wiener, Christian. “Miedos de guerra: cine nacional, violencia y derechos humanos”. p. 18-20.

²⁵² Zevallos Bueno, Carlos. “Misión en los Andes. Una de terror en Ayacucho”. En: *Butaca Sanmarquina*. Año 4, n° 15 (marzo 2003), p. 19-21.

distribuidoras norteamericanas y con una historia de cierre y aperturas de salas que ya hemos mencionado. El caso ayacuchano es completamente distinto. El circuito de consumo de cine en Ayacucho, así como el cine realizado desde allí, es considerado marginal o no es tomado en cuenta por las grandes distribuidoras, pues Ayacucho es uno de los departamentos más pobres del país. Si bien Huamanga es un centro urbano con 111 603 pobladores,²⁵³ sólo existe una sala de cine, por lo cual no se puede hablar de una cartelera: el poblador huamanguino promedio ve, si es que lo hace, el filme que le es impuesto esporádicamente, no tiene posibilidad de elección. El público entonces recurre a otros medios como el alquiler de videos o más comúnmente a la piratería con la finalidad de suplir las carencias de la distribución local.

El éxito de *Sangre Inocente* no pasó por la única sala comercial de Ayacucho, sino por el auditorio municipal, convertido en cine con aforo para varios cientos de personas. Durante esa época más de 20 mil de huamanguinos eligieron, y el término no es gratuito, ver *Sangre Inocente* en una sala diferente a la que estaban habituados, fuera de los circuitos comerciales. Esta elección se relaciona con dos inquietudes básicas del espectador promedio: ver un filme realizado en la localidad; y un interés por el tema tocado en el filme. *Sangre Inocente* cuenta con ambas consideraciones, y si bien es difícil calibrarlas, pues entraríamos en consideraciones de las cuales no existen investigaciones o fuentes, nos parece evidente que en una población azotada por la violencia del conflicto armado interno, exista un interés mayoritario por ver un filme que trate esos temas, sobre todo si se sabe que el argumento ha sido realizado con testimonios de los pobladores y se remite a la historia cercana de la localidad.

²⁵³ INEI. *IX Censo Nacional de Población y IV de Vivienda 1993*. [Versión electrónica] (www.inei.gov.pe)

Así, la respuesta del público que fue a ver la película no fue pasiva ni indiferente. La historia contada en el filme les remitió a un pasado cercano y por momentos doloroso, a través de un relato verosímil que acentuó los hechos vistos en la pantalla. A diferencia del cine limeño que buscó en algunos casos mostrar al público lo que sucedía en lugares alejados del país, *Sangre Inocente* logra dar una mirada particular y testimonial a la misma población que sufrió la violencia; buscó que el cine, a través de la imagen, perpetúe una de las tantas historias de violencia que vivió la población ayacuchana, convertidos en espectadores eventuales de su pasado reciente.

Paloma de papel

1. Ficha técnica

Estreno: **25 de setiembre del 2003**. Director: **Fabrizio Aguilar**. Guión: Fabrizio Aguilar. Producción: Luna Llena Films, Ibermedia, Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica. Actores: Antonio Callirgos, Sergio Galliani, Tatiana Astengo, Eduardo Cesti, Aristóteles Picho, Melania Urbina. Duración: 90 mins.

2. Análisis del argumento

Paloma de papel, hasta el año 2003, es el último filme estrenado que tiene como tema central el conflicto armado interno. Su director y guionista, Fabrizio Aguilar, estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima y a la vez se desempeña como actor. *Paloma de papel* es su ópera prima.

El filme relata los recuerdos de Juan, un acusado de terrorismo que es indultado en una fecha indeterminada que se asume como el momento actual de la filmación. Mientras regresa a su pueblo natal, recuerda algunos momentos de su vida pasada cercanos a los hechos por los cuales luego sería apresado y acusado ser senderista. Así, vemos la relación con su madre,

la amenaza senderista, el rapto por miembros del PCP-SL, el entrenamiento, el retorno al pueblo y el conflicto final.

Al igual que *La vida es una sola*, el filme de Aguilar se acerca al conflicto armado interno a partir de una historia netamente de ficción. A partir de los ojos de un niño que vive la violencia de la guerra sucia, Aguilar propone su visión particular de lo que fue la guerra interna. El proyecto de *Paloma de papel* nace por inquietud personal del autor, alrededor de 1998, y en un momento no estaba ambientada necesariamente en un poblado rural azotado por la violencia. Lo que sí primó era la intención del director de contar una historia del pasado reciente, momento en que la violencia era un tema primordial, así que se fue configurando sobre todo la presencia del PCP-SL dentro de la historia.

El acercamiento que propone Aguilar del momento histórico correspondiente al conflicto armado interno nos puede dar muchas luces sobre los imaginarios y mentalidades de un sector social, y que analizaremos más adelante.

Aguilar es el director más ajeno a la realidad que retrata. No sólo por el tratamiento del argumento en su filme, sino por su experiencia y vivencias. En ese sentido se ubica en el otro extremo de, por ejemplo, el director Palito Ortega. Si bien ésta condición la puede compartir con otros directores limeños como Francisco Lombardi o Alberto Durant, o extranjeros como en el caso de la noruega Marianne Eyde; Aguilar no logra acercarse verosímelmente a la realidad que evoca. Y en esto es fundamental el trabajo de investigación para la realización del guión. Si bien somos conscientes de que se trata de un filme de ficción, éste evoca una época reciente de la historia peruana, la cual debe ser retratada en la pantalla de manera fiel para conseguir una ambientación histórica adecuada. El argumento y tratamiento de los personajes, incluso su apariencia física, no corresponden a la realidad que se quiso retratar o se intenta evocar, sino a una ficción sublimada a partir de los recuerdos personales del autor

y de los imaginarios que éste maneja con respecto a la cultura andina y al mundo rural. Así, tanto los escenarios, el paisaje, los personajes y las situaciones aparecen distorsionados, alejados de la realidad tanto de las décadas pasadas, donde se ambienta el filme, como de inicios del siglo XXI, momento en que se rodó.

Si bien se puede argumentar que la historia transcurre a través de los ojos de un niño, que son sus lejanos recuerdos y que por ello el tratamiento del paisaje, por dar un ejemplo, es efectista y lejano a la mayoría del paisaje rural andino, ello no explica crasos desaciertos como el tipo físico de algunos personajes que distan mucho de ser lo que quieren interpretar. Los personajes andinos son mestizos y hablan en español, los senderistas protagónicos son netamente limeños –sobre este tema hablaremos más adelante-, y muchas situaciones complejas son resueltas como mera parte sin importancia, como el establecimiento de las rondas campesinas, el juicio popular senderista o el enfrentamiento final con los ronderos.

Uno de los temas más interesantes del filme es la elección de los actores. Teniendo en cuenta que uno de los medios más usados para que una película peruana sea atractiva es la presencia de actores conocidos para el mercado limeño, el casting giró alrededor de esa preocupación más que un criterio en miras a la construcción de los personajes. Los personajes que interpretan a los senderistas en este sentido son emblemáticos, pues los encarnan tres de los actores más conocidos para el público limeño, ya sea por otros filmes, telenovelas o apariciones en televisión: Sergio Galliani, Tatiana Astengo y Melania Urbina. Si bien la calidad de sus actuaciones no es tomada en cuenta para este análisis, sí lo es el producto de sus actuaciones, es decir, la interpretación final del personaje que es visto por los espectadores en la exhibición. Y en ese sentido, las interpretaciones de Galliani y Astengo, por más que sus tipos físicos no concuerden con los de los líderes senderistas promedio, son

adecuadas y hasta humanizantes, como fue la intención del mismo director.²⁵⁴ Si tomamos en cuenta la facilidad con que en épocas anteriores un filme peruano era tildado de prosenderista, es evidente que la coyuntura en la cual se estrenó *Paloma de papel* permitió este tratamiento de los personajes que interpretan a miembros del PCP-SL. El hecho de ser un filme *después* del conflicto y de ser estrenado bajo un sistema democrático que no utiliza el fenómeno senderista como manipulación política, como lo fue el caso del gobierno fujimorista, le permite al director hacer este tipo de consideraciones antes imposibles. El personaje de Urbina más bien aporta una cuota de inverosimilitud bastante negativa en el tratamiento del tema, pues su tipo físico y forma de hablar dista mucho del papel que interpreta, del cual parece tener sólo la vestimenta.

Aguilar aplica una serie de estereotipos del cual no es único portador. Los demás directores limeños lograron salvar más o menos esta barrera a partir de su propia experiencia y de la investigación que realizaron. Ya sea porque el discurso manejado por Aguilar prevaleció sobre la investigación, o ya sea porque se decidió no basarse en los datos de la misma, esos estereotipos nos ayudarán a establecer una serie de imaginarios y representaciones actuales sobre el conflicto armado interno.

3. Contexto de la realización

El guión del filme fue premiado en el IV Concurso de Proyectos Cinematográficos de Largometrajes organizado por CONACINE en el 2001, por lo cual se le entregó financiamiento económico. Asimismo, el mismo año recibió financiamiento gracias a Ibermedia, a través del Premio Ibermedia para Desarrollo de Proyectos Cinematográficos. Además, el proyecto recibió apoyo en material fílmico por parte de USAID, del Instituto

²⁵⁴ Entrevista a Fabrizio Aguilar. 16 de diciembre del 2004.

Cubano de Artes e Industria Cinematográfica y de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.²⁵⁵

La filmación se llevó a cabo durante al año 2002, principalmente en el pueblo de Ahuac (Pariahuanca, Ancash) situado en el Callejón de Huaylas; y en la laguna de Querococha, dentro del Parque Nacional Huascarán. La filmación, según la información brindada por la página web oficial del filme, tuvo las siguientes características:

“En mayo del 2002, Luna Llena Films llegó a Ahuac para iniciar conversaciones con los pobladores y se propuso un acuerdo de mutua conveniencia. Luna Llena empezó de inmediato con su parte, apoyando al comité de Ahuac que trabajaría con la producción en la obtención de sus necesidades. Entre ellas, trabajo, otorgando jornadas laborales remuneradas a los pobladores para obtener los espacios necesarios para filmar. (...) Se consiguió, asimismo, que empresas como Hidrandina gestionen y logren el servicio de electricidad para el poblado. Y con motoniveladoras y orugas, fue posible el arreglo de un tramo para llegar a Ahuac por la carretera de Pariahuanca.

Luna Llena Films obtuvo también gran cantidad de semillas de papa, trigo y otros productos agrícolas que se sembrarían para el consumo de los lugareños y como ambientación del filme. (...) En Ahuac se grabó el cincuenta por ciento de la película”.²⁵⁶

Algo similar ocurrió con la filmación de *La boca del lobo*, en la cual también el pueblo de Estique no contaba con alumbrado eléctrico, pero el hecho no fue publicitado.²⁵⁷

4. Contexto del estreno.

²⁵⁵ *Paloma de papel. Director*. [Documento electrónico]. (<http://www.palomadepapel.com/esp/director.htm>); Morillo Cano, Nadia. “Alzando el vuelo. Entrevista a Fabrizio Aguilar.” En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 18 (Octubre 2003), p. 20.

²⁵⁶ *Paloma de papel. Locaciones*. [Documento electrónico] (<http://www.palomadepapel.com/esp/locacion.htm>)

²⁵⁷ Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004.

Paloma de papel fue estrenada en Lima el 25 de setiembre del 2003, un mes después de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. El tema del conflicto armado interno no había sido tan debatido en medios de comunicación, espacios académicos, instituciones y en grupos en general desde el fin formal del conflicto. La entrega del Informe Final desató una serie de comentarios favorables, críticos o negativos a la labor de la Comisión de la Verdad y Reconciliación más que al informe mismo o a las conclusiones que ésta elaboró.

En esa coyuntura, *Paloma de papel* funcionó como parte del debate, pues asume una toma de posición que apuesta por la resolución positiva del conflicto, llámese reconciliación, perdón, etc. Buscó en ese sentido también reavivar el tema en la pantalla grande, pues desde *Coraje* en 1998, de manera bastante tenue, no se estrenaba un filme en salas capitalinas que captara la atención del público. *Paloma de papel* llevó al cine alrededor de 300 mil espectadores, una cifra bastante alta para los estándares nacionales del nuevo siglo, y que también se debe ver en la calidad propia del filme, en su acabado técnico y elección de actores.

5. Impacto en medios de comunicación

La expectativa surgida del debate sobre el conflicto armado interno desde el año 2002, además de la expectativa natural por el estreno de una ópera prima en el Perú, provocó que muchos medios de comunicación y crítica cinematográfica se interesasen por *Paloma de papel*. Evidentemente, las entrevistas y artículos trascendieron los aspectos formales del filme, adentrándose en el tema de la violencia política y su tratamiento en la película. Así, se sucedieron las referencias a otros filmes nacionales, los pormenores de la realización, la expectativa en un contexto de debate y la posible reacción del público ante un nuevo acercamiento al tema.

La crítica especializada también vio con buenos ojos al filme. No sólo por su calidad, actuaciones o dirección, sino por el tema que alberga, más allá del argumento. Es poca la crítica cinematográfica que haya presentado una visión crítica del tratamiento del tema. Uno de los acercamientos críticos más interesantes, por ejemplo, lo encontramos en el artículo de Pablo Rojas titulado “Paloma de papel. Urpillay”, publicado en la revista *Butaca sanmarquina* en octubre del 2003. Salvo esa excepción, las entrevistas y artículos están destinadas a comentar aspectos técnicos o a promocionar el filme.²⁵⁸

6. Respuesta del público

Paloma de papel fue bien recibida por el público en general. Los 300 mil espectadores para un filme peruano que claramente no estaba destinado únicamente a entretener son bastante representativos. Además de ser el filme peruano más taquillero de los últimos tiempos, recogió el sentir de un sector social que ve el conflicto armado de manera lejana o sublimada, sector que fue el principal espectador del filme y que recogió con beneplácito el tratamiento del tema. Esto también se ve en las consideraciones que el director hace al público limeño, sobre todo basadas en la elección de actores, no sólo con los senderistas, sino también en el caso de los pobladores, hispanoparlantes y con poca presencia como grupo social.

Aguilar logra retomar en ese sentido un punto que se había perdido desde *La vida es una sola*, la de establecer puentes con el público con la finalidad de contar una historia que le es completamente ajena, como la de la violencia política en espacios rurales. El filme de Aguilar también ha servido para demostrar el interés que existe el tema del conflicto armado interno

²⁵⁸ Morillo Cano, Nadia. “Alzando el vuelo. Entrevista a Fabrizio Aguilar.” En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 18 (Octubre 2003), p. 19-20; León Arias, Ralp. “Paloma de papel. Visión desgarrada”. En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 18 (Octubre 2003), p. 8; Rojas, Pablo. “Paloma de papel. Urpillay”. En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 18 (Octubre 2003), p. 19-20; Pimentel, Sebastián. “Pichón al vuelo. Auspicioso debut del director peruano Fabrizio Aguilar con *Paloma de papel*”. En: *Somos*. Vol. XVI, n° 878 (4 de octubre del 2003), p. 70; Cárdenas, Federico de. “Paloma de papel”. En: *Tren de Sombras*. N° 1 (Marzo 2004), p. 42.

en el cine, sobre todo ante un público mucho menos popular que el que vio *La boca del lobo* en 1988. Si bien el filme de Lombardi llevó a casi el triple de espectadores al cine, la audiencia de *Paloma de papel* está mucho más focalizada al consumidor promedio de fines de los noventa, más relacionado a las multisalas –con entradas más costosas que las de la década de los ochenta- y al consumo no tanto de los filmes en sí como en cuanto al comercio que lo rodea.²⁵⁹ El filme de Aguilar, en ese sentido, es un producto mucho menos masivo, pero más concesivo en cuanto a sus ideas generales, llegando casi a subestimar al espectador medianamente crítico.

Una anécdota relatada por Aguilar puede ayudar a reforzar la idea:

“En Biarritz justamente me encontré con una senderista francesa que había vivido acá en el año 1982. Me dijo que la película le había gustado mucho, que así era, que así había sido, que se había regresado en el año 1984, 1985 porque ya la cosa estaba muy fuerte. Pertenecía no a la cúpula sino al sector de apoyo que no conoce a la cúpula. Y ella inclusive ayudó a salir a uno que se había escapado de la cárcel, lo ayudo a salir por Bolivia. Y me dijo, ‘así era’, yo estaba preocupado de que reacción podían tener, pero en términos generales fue bien”.²⁶⁰

Los recuerdos de una senderista francesa que dejó el Perú alrededor de 1984, en una etapa crítica del conflicto pero tan sólo luego de cuatro años de una guerra que duraría, al menos en conflicto abierto, unos trece años; son bastante representativos. Sus recuerdos, son ajenos a la realidad que se pudo vivir después, durante el conflicto, y su apreciación de personaje ajeno al conflicto lo hace recibir positivamente el filme. Su visión distorsionada por la lejanía y el pasar del tiempo podría homologarse con la de un sector clase media-alta de limeños a los cuales estaba dirigida la película. En todo caso la lejanía es compartida, y el pasar del tiempo también. Lo que cambia, y que nos dice mucho de los imaginarios que utiliza hoy en

²⁵⁹ Chávez, Rony. “El CONACINE trabaja a sextas. Entrevista con Javier Protzel”. p. 12

²⁶⁰ Entrevista a Fabrizio Aguilar. 16 de diciembre del 2004.

día ese grupo de limeños, es que ellos vivieron al menos indirectamente los trece años de conflicto, y los últimos años del mismo en la misma Lima. Las concesiones que dicho grupo hace al aceptar las del filme hubieran sido inconcebibles en la etapa anterior a 1993, y nos habla de un proceso de reinención del conflicto, a modo de reconciliación personal o lavarse las manos ante el horror no vivido.



Capítulo IV

Cine peruano y violencia: realidad y representación

El cine peruano sobre el conflicto armado interno ha intentado representar un periodo histórico del cual es, también, parte. Las complejas relaciones entre el filme y la sociedad que las ha producido y recibido, en este caso la sociedad peruana inserta en el proceso de violencia más grave de su historia, han configurado y en algunos casos determinado elementos importantes de la realización cinematográfica. Temas como la intencionalidad de los realizadores, las representaciones fílmicas de los diferentes grupos que conformaron el conflicto o de algunos hechos paradigmáticos, la utilización del cine como caja de resonancia y la percepción del público son factores importantes a analizar. Pero este proceso cinematográfico también es heredero de una tradición más amplia, dentro del devenir del cine peruano a partir de la década de 1970, gracias a la tardía influencia del Nuevo Cine Latinoamericano y a los alcances de la ley de cine N° 19327.

La concepción del cine como representación de la realidad es una toma de conciencia, más ligada a la política que al estudio de la imagen y del cine como fenómeno social. La mayoría de cinematografías occidentales han desarrollado un discurso, muy tempranamente, alrededor de la representación cinematográfica de las realidades inmediatas a las cuales están sujetas, pero es recién con el Neorrealismo Italiano que se ejerce cine de manera independiente como una visión política más que artística o testimonial de la realidad, en la cual el cine cobra una nueva función, la de contar una historia que muestre aspectos críticos de la sociedad. Parte de los realizadores a partir de entonces, con gran arraigo en la cinematografía latinoamericana, se han valido de las desigualdades y contradicciones de sus

espacios inmediatos para desarrollar historias y relatos que, además de entretener al público, creen un espacio de reflexión posterior al filme.

El cine peruano sobre violencia política se ha valido de dichos preceptos básicos al momento de realizar sus películas, no sólo por ser una constante ya existente en un sector del cine peruano, sino además porque es un sistema de análisis social muy útil cuando se quiere representar un contexto de violencia o de crisis. Los filmes producidos y estrenados sobre el tema llevan consigo una serie de ideas básicas transformadas en imágenes y sonidos que son transmitidas al espectador. La riqueza de lo audiovisual permite, asimismo, en pocos segundos transmitir una cantidad asombrosa de información –siendo ésta una de las características más mencionadas por los historiadores- que si lo trasladamos a texto ocuparía numerosas páginas de un libro. Un filme contiene una gran variedad de ideas destinadas a un público, se le transmite a través de la pantalla mediante representaciones que forman parte de un imaginario común. En parte radica allí la posibilidad comunicativa del cine, en que se establece una relación recíproca entre el objeto y el sujeto, sin una la comunicación no existiría, y ambas son necesarias para lograr una comprensión cabal del acercamiento histórico a los filmes. El historiador Pierre Sorlin lo plantea de la siguiente manera:

“El cine transmite representaciones y esquemas sociales; corta fragmentos del mundo exterior, que constituye en unidades continuas, los filmes, que impone al público. Cualquiera que sea el periodo considerado, la investigación histórica debe concentrarse, en primer lugar, en los medios utilizados para alcanzar al público; dicho de otro modo, en la legibilidad; ¿Cuáles son los procedimientos de exposición admitidos, tolerados, reprobados? ¿Qué convenciones forman unanimidad y qué otras pasan por aberrantes o revolucionarias? ¿Cómo aborda el cine al universo sensible, siguiendo qué reglas lo divide, cómo encadena las imágenes y los sonidos, qué coherencia busca?”²⁶¹

²⁶¹ Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: FCE, 1985. p. 187.

Temas relacionados a esta parte del análisis parten de estas premisas. El cine es un acto comunicativo en el cual se establecen una serie de imaginarios comunes que en su conjunto, el filme completo, representa un modo de pensar, una mentalidad. Asimismo, el poder de la imagen en el siglo XX y en lo que va del XXI ha llevado a algunos historiadores a cuestionar los modos como se construye la memoria histórica, también conformada por imágenes y sonidos. Los filmes de una época no sólo son historia en sí mismos, sino que pueden transformar con el pasar del tiempo y junto a otros referentes, los conceptos que ciertos grupos tienen de su pasado cercano. En ese sentido, un filme también puede funcionar de manera inversa y representar un cambio de mentalidad que ha surgido de la sociedad, manejando un tipo diferente de imaginarios con respecto a otros filmes sobre el mismo tema.

La producción continua en el tiempo de filmes peruanos sobre el conflicto armado interno, desde 1988 hasta el 2003, tomando en cuenta que una parte de ellos se realizó durante y otra después de la guerra declarada, permite adentrarnos en un análisis histórico de la sociedad peruana a través de los filmes. Si tomamos en cuenta lo inconstante y reducida que es la producción de películas en el Perú, una tendencia cinematográfica como lo es el cine sobre el conflicto armado interno es una fuente muy valiosa, y sin duda se trata de los mejores vestigios cinematográficos con el que cuenta la historiografía contemporánea.

4.1. Mentalidades e imaginarios en el cine sobre el conflicto armado interno.

Parte de los realizadores nacionales encargados de hacer los filmes sobre el conflicto armado interno, específicamente Francisco Lombardi, Marianne Eyde y Alberto Durant fueron simpatizantes o tuvieron cercanía con movimientos y partidos de izquierda. Sin embargo, el cine que llevaron a cabo está muy lejos de ser considerado un cine militante que defendiese

una causa política específica, ya sea una ideología o una revolución. Basta comparar los filmes sobre el conflicto armado interno, sobre todo en el papel que se le da a los campesinos en *La boca del lobo*, *La vida es una sola* o en *Paloma de papel*, con los filmes de Federico García Kuntur Wachana (*Donde nacen los cóndores*), *Laulico* o *El caso Huayanay: testimonio de parte*, para entender las abismales diferencias entre el cine sobre el conflicto armado interno y el cine militante peruano, que no tuvo mayor cabida que en el periodo más radical del gobierno militar (1968-1980).

La ideología izquierdista de los directores mencionados, los cuales estrenaron largometrajes durante el conflicto, no significó un sesgo en los argumentos de los filmes con respecto a la visión del PCP-SL o de su mensaje ideológico. Las inquietudes mostradas en los filmes trascienden la propia opción política y presentan una problemática más amplia: el rechazo de la guerra sucia que se estaba llevando a cabo, sobre todo, en las provincias y zonas rurales del país. El concepto de guerra sucia no fue presentado en los filmes como exclusividad de una sola agrupación, sino como parte de una situación insostenible de violencia iniciada por el PCP-SL y en la cual con el pasar del tiempo caen los demás actores del conflicto.

Más importante nos parece otra tipología que ha configurado en mayor grado los imaginarios y mentalidades vertidos en los filmes: la procedencia de los realizadores. En este campo consideramos dos grandes grupos, el de los realizadores limeños y el de los realizadores provincianos. Como se trata de una tipología más ligada a las mentalidades propias de los involucrados, no necesariamente se toma el término “limeño” en el sentido literal, pues Francisco Lombardi es originario de Tacna y Marianne Eyde de Noruega, sin embargo ambos han desarrollado la mayoría de su producción desde Lima, residen en Lima y comparten una serie de estereotipos que se pueden identificar como limeños acerca del resto del país. Tomando en cuenta esta tipología, pertenecen al grupo de directores limeños

Francisco Lombardi, Marianne Eyde, Alberto Durant y Fabrizio Aguilar; mientras que en el grupo de los realizadores provincianos tenemos a Palito Ortega Matute.

Los imaginarios más importantes desarrollados por los realizadores tanto limeños como provincianos, los encontramos en los espacios y en los actores relacionados al conflicto armado interno. Tres de los filmes analizados, *La boca del lobo*, *La vida es una sola* y *Paloma de papel*, se desarrollan en el medio campesino y sus alrededores. Otros dos filmes, *Alias La Gringa* y *Coraje* se desarrollan en espacios urbanos marginales, principalmente los pueblos jóvenes y las cárceles. Por último un filme, *Sangre Inocente* se desarrolla en un espacio urbano provinciano, la ciudad de Huamanga. En cuanto a los actores, el PCP-SL aparece retratado principalmente en *Alias la Gringa*, *La vida es una sola* y *Paloma de papel*; las Fuerzas del Orden aparecen principalmente en *La boca del lobo* y en *Sangre Inocente*; mientras que la población rural o urbana aparece en todos los filmes.

Imaginarios del espacio rural

Dentro de los filmes analizados, el espacio rural campesino ha sido retratado en su totalidad por realizadores limeños. Los dos primeros filmes analizados, *La boca del lobo* y *La vida es una sola* se desarrollan en este espacio ajeno a la capital y en donde ha surgido y desarrollado el grupo iniciador del conflicto armado, el PCP-SL. Si tomamos en cuenta las fechas en la que los filmes eran aun un proyecto de guión, 1986 para el filme de Lombardi y 1989 para el de Eyde, para *La boca del lobo* el conflicto se había desarrollado en espacios rurales, pero para *La vida es una sola* la situación en Lima era completamente diferente, como lo recuerda el guionista Alonso Alegría:

“Una cosa importante de recordar, que es mientras que hemos estado escribiendo, vale decir 1989, hemos estado escribiendo entre bombas, entre bombazos, y en plena inflación de Alan García. O sea, el país se caía a pedazos o

parecía estar cayéndose a pedazos en ese momento y nosotros escribiendo una película acerca del tema”.²⁶²

La decisión de estos dos primeros realizadores de presentar el espacio rural y no el urbano en sus filmes, aparte de la historia argumental que se desarrolla, obedece a una intención consciente de presentar a las víctimas principales del conflicto, los pobladores campesinos.²⁶³

El primer filme sobre el conflicto armado interno, *La boca del lobo* de Francisco Lombardi, se desarrolla en la comunidad imaginaria de Chuspi, un espacio rural campesino paradigmático desde la perspectiva capitalina. El espacio rural es presentado como ajeno y agresivo, sobre todo gracias a su paisaje árido y solitario el cual fue filmado principalmente en horas de la mañana o en la tarde para aprovechar el color azul oscuro y despejado del cielo andino y de esa manera enfatizar en la degradación del estado de ánimo de los personajes. Por otra parte, las imágenes presentadas están destinadas a crear una sensación de tensión y encierro también en el público principalmente limeño el cual debía compartir los sentimientos de los protagonistas provenientes de la capital para así lograr una identificación con una parte de los actores del conflicto.

En el caso de *La vida es una sola*, el espacio rural es protagonista, así como la comunidad campesina que lo habita. Se nos presenta el uso de este espacio en la labor del trabajo de la tierra y en el trabajo comunal, íntimamente ligados al desarrollo de la población y a sus valores considerados positivos, como la organización campesina. Este espacio rural dista mucho del ambiente árido y desolado del filme de Lombardi, pues la vegetación de la zona donde se filmó, en Cuzco, recrea un espacio donde existe una mayor abundancia y bienestar. Este filme, entonces, nos presenta un lugar mucho más complejo y más articulado que el de

²⁶² Entrevista a Alonso Alegría. 6 de enero del 2005.

²⁶³ Entrevista a Francisco Lombardi. 22 de diciembre del 2004; Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004, Entrevista a Alonso Alegría. 6 de enero del 2005.

Lombardi, pero en función del argumento, pues la participación de la comunidad en el filme de Eyde es mucho mayor que en el de Lombardi y por lo tanto necesita un espacio mucho mejor descrito en el cual desenvolverse.

El tercer filme que presenta un espacio rural es *Paloma de papel*, de Fabrizio Aguilar. Esta película filmada diez años después de finalizado el conflicto, presenta algunos elementos opuestos a los filmes anteriores. El espacio rural descrito por Aguilar en su filme es estéticamente vistoso, agradable e idílico. La misma ubicación de rodaje, en el callejón de Huaylas cerca al Parque Nacional Huascarán, uno de los lugares estéticamente más hermosos –y turísticos- de nuestro país, no es gratuita. En la misma medida que los filmes anteriores, el espacio rural configura en *Paloma de papel* la presentación de la comunidad campesina como actor del conflicto. En este caso, la elección del paisaje no está relacionada directamente con el argumento, y más bien parece obedecer a otros factores como la estética misma del filme.

Imaginarios del espacio urbano

El espacio urbano limeño ha sido retratado en diversos filmes sobre el conflicto armado interno. Los dos que hemos considerado más importantes, *Alias La Gringa* y *Coraje*, han sido realizados por el director limeño Alberto Durant, siendo además los primeros filmes que realiza en la capital, pues los anteriores *Ojos de perro* y *Malabrigo* lo fueron en Trujillo y en el puerto de Malabrigo respectivamente.

Para presentar el conflicto armado interno, en *Alias la Gringa*, Durant ambienta una Lima contemporánea a la filmación de la película, alrededor de 1990, sumergida en la crisis económica, el desorden y la violencia. Pero la Lima que presenta Durant se basa en espacios marginales muy cercanos a los heredados por el Nuevo Cine Latinoamericano, en este caso específico el centro de Lima, una casona tugurizada, y por último la cárcel, uno de los

espacios considerados más marginales en la filmografía nacional y en la sociedad en general. En *Alias La Gringa*, el ambiente es principalmente agresivo, tanto dentro como fuera de la cárcel, y es muy representativo que el PCP-SL tenga una significativa presencia en ambos espacios, como amenaza latente o como personajes visibles. Pero el espacio más logrado del filme es la cárcel misma donde se desarrolla las principales partes del argumento. Los realizadores quisieron representar a la isla penal de El Frontón antes de los sucesos de junio de 1986, con especial énfasis en el pabellón azul controlado por el PCP-SL con la finalidad de establecer claras diferencias entre la desorganización de la cárcel (y a la vez de la ciudad de Lima) y la organización militarizada de los miembros de las llamadas “luminosas trincheras de combate”, una organización vertical y dogmática. Para lograr que este espacio sea lo más verosímil posible, el director realizó una investigación sobre la organización del PCP-SL en las cárceles alrededor de 1989, precisamente en el momento en que el control y organización de los senderistas en los espacios de reclusión estaba más desarrollada que en todo el resto del conflicto armado interno.²⁶⁴ Si bien la real matanza de los penales sucedió tres años antes que la investigación realizada por Durant, la situación en las cárceles no parece haber sido muy diferente entre esas dos épocas, pues la organización del Pabellón Azul de la isla penal El Frontón permitió negarse a ser trasladados e inclusive enfrentarse a la autoridad, lo que provocó posteriormente la matanza.²⁶⁵

El filme *Coraje*, del mismo director, presenta otro espacio marginal limeño, el de los pueblos jóvenes. Ambientada específicamente en el distrito de Villa El Salvador, distrito cuya historia es una de las más representativas dentro del imaginario popular que comparten los migrantes provincianos que decidieron trasladarse a Lima. Durant recrea los últimos meses de vida de la dirigente María Elena Moyano, entre 1990 y 1991, momento en el cual miembros

²⁶⁴ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo V. [Versión electrónica]. p. 461.

²⁶⁵ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo VII. [Versión electrónica]. p. 164-165.

senderistas intentaban establecer una serie de organismos de organización popular con la finalidad tanto de recrudecer el conflicto en sí como ganar adeptos y difundir la prédica del movimiento subversivo. Este espacio se nos presenta tan lejano como lo podría haber sido un pueblo de los andes, donde la ausencia del Estado es una de sus mayores características, tanto en las labores de asistencia social como en el control y seguridad interna de los ciudadanos. Esta tierra de nadie, representada en el arenal que rodea todas las casas, se contrapone en algunos momentos a la ciudad de Lima o a la ciudad de Madrid, vistas ambas desde el punto de vista de la historia como secundarias, con lo cual se enfatiza las diferencias sociales entre una zona pobre limeña y otros espacios de la capital, o en otro caso más dramático con una capital europea.

Por otra parte, el espacio urbano provinciano se retrata en una sola película, *Sangre Inocente* de Palito Ortega, específicamente la ciudad de Huamanga, en Ayacucho. Este espacio es también uno de los más representativos en la historia del conflicto armado interno, pues es allí donde se gestaría la conformación del PCP-SL y donde se realizó uno de los trabajos partidarios más importantes, sobre todo alrededor de la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Por último, la ciudad de Huamanga fue una de las más golpeadas por la violencia derivada del conflicto y de la guerra sucia, según las investigaciones realizadas por la CVR.²⁶⁶ De esta manera encontramos que otro espacio importante en el imaginario del conflicto armado interno es trasladado al cine, pero en esta ocasión el traslado fue realizado por un habitante de ese espacio, en este caso el director, el cual asume conscientemente la intención de mostrar lo que sucedió en su ciudad desde su perspectiva particular.²⁶⁷

²⁶⁶ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo IV. [Versión electrónica]. p. 58-73.

²⁶⁷ Entrevista a Palito Ortega. 7 de mayo del 2005.

Imaginarios del PCP-SL

Las dificultades para crear a un personaje argumental que representara verosímelmente a un miembro del PCP-SL provocaron su casi total ausencia en el filme *La boca del lobo*. En esta película los senderistas son construidos a partir de la amenaza que representan, y su ausencia fue también una parte importante en la creación de una situación de tensión y amenaza sufrida por los protagonistas, pero la decisión de la ausencia trascendió el ámbito cinematográfico, y refleja significativamente el desconocimiento que se tenía del PCP-SL aún en la segunda mitad de la década del ochenta. Si bien para el filme los guionistas Giovanna Polarollo y Augusto Cabada realizaron una investigación que inclusive los llevó hasta Ayacucho, consideraron muy complejo poner en perspectiva el perfil de un senderista:

“Y nosotros lo tomamos con mucha cautela, no solamente por las implicancias, de lo que podía ser peligroso mostrar en ese momento, sino que pensábamos que era difícil tener una perspectiva, acuérdate tú que en esa época no teníamos tanta información como tenemos ahora, ¿no? Incluso Sendero era una especie de fantasma, de ser amorfo, que no se comprendía bien, frente al cual había las opiniones más encontradas y disímiles. (...) Nada, no teníamos nada, a Sendero lo conocíamos por sus acciones. Por supuesto se sabía quién era Abimael Guzmán, había referencias, había información periodística, pero era un tema un poco misterioso”.²⁶⁸

Si bien para el estreno del filme, diciembre de 1988 ya se contaba con mayor información del PCP-SL y el conocimiento sobre este grupo aumentaría con el pasar del tiempo gracias a los estudios académicos y a los hallazgos de los servicios de inteligencia de la policía nacional, en el momento de elaboración del guión aún era casi imposible trazar a un personaje senderista verosímil, por lo cual se optó por no presentarlos. Esta decisión provocó una reacción entre políticamente interesada y analíticamente equívoca al afirmarse que la película era

²⁶⁸ Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004.

prosenderista al mostrar sólo las acciones de los agentes del Estado, cuando en realidad la violencia por parte del PCP-SL también está presente, aun sin ser la principal del filme.

El primer personaje que representa a un miembro del PCP-SL lo encontramos en *Alias la Gringa*, representado por Aristóteles Picho. La investigación en cárceles realizada por el director, espacios en los cuales los cuadros eran dogmatizados en una especie de escuela senderista, hizo posible la construcción verosímil de un miembro del PCP-SL. La caracterización realizada por Picho es mecánica y su discurso altamente dogmático, representando adecuadamente a un líder del movimiento subversivo que además es uno de los dirigentes de este espacio de dogmatización. Si bien no se puede considerar este papel como representativo del senderista promedio, refleja la complejidad de personalidades construidas a través de los diferentes espacios de acción del movimiento subversivo, incluyendo las cárceles.

Donde mejor aparecen representados los miembros del PCP-SL, no sólo por el espacio que se le da a la construcción del movimiento en la historia argumental, sino también por el discurso que manejan y por la actuación de los actores, es en *La vida es una sola*. En esta película se evidencia un mayor manejo de la información acerca del PCP-SL, considerando que el guión fue elaborado entre 1989 y 1990, sobre todo acerca de su accionar en los espacios rurales a nivel de bases, pero no necesariamente en cuanto a su organización interna. Para 1990, aun Abimael Guzmán estaba libre y con él gran parte del Comité Central del PCP-SL, y el movimiento era, para el público en general, una incógnita. Los senderistas de *La vida es una sola* son jóvenes estudiantes que ingresan a una comunidad campesina a la cual ellos no pertenecen, pero con la cual comparten una serie de códigos y comportamientos que le permiten ser acogidos con rapidez. Una vez que son acogidos, empiezan un trabajo de captación y una evaluación del comportamiento de la comunidad

campesina, para luego irse no sin haber decidido que el pueblo de Rayopampa está listo para el ingreso de la columna senderista. En este proceso, mientras los vemos trabajar con la comunidad o cantar en quechua, escuchamos sus proclamas y explicaciones ideológicas para captar nuevos miembros, mientras que a su retorno exponen una interpretación de la historia mundial muy verosímil dentro del discurso senderista real. Los personajes senderistas de *La vida es una sola* desarrollan un discurso muy complejo y bien estructurado, que aun fue valorada por la crítica en el momento de su estreno, tres años después de la elaboración del guión.²⁶⁹

En *Coraje* y en *Sangre Inocente*, los senderistas tienen un papel más bien secundario, pero en ambos casos se trata de una decisión argumental más que en una dificultad en acercarse al tema. El último filme analizado, *Paloma de papel*, presenta nuevamente a un grupo de senderistas y se expone un discurso. La información con la que cuenta el realizador Fabrizio Aguilar al momento de elaborar el guión es mucho mayor que la de los filmes anteriores, lo cual le permite elaborar un discurso senderista bastante verosímil y establecer un perfil adecuado dentro del mismo.²⁷⁰ Lo que llama la atención de *Paloma de papel* es que el imaginario sobre el PCP-SL concuerda en el discurso pero no en la elección de actores, fundamentalmente por una cuestión de tipos físicos, los cuales deberían ser los de un senderista promedio actuando en el medio campesino según la trama del filme: mestizos o de rasgos andinos. Pero vemos que la elección de los tres actores principales dentro del grupo senderista, que además concuerda con tres de los cuatro actores más conocidos del filme

²⁶⁹ Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado*. p. 307; León Frías, Isaac. *Entre dos fuegos*. p. 72.

²⁷⁰ No estamos tomando en cuenta un error en una arenga senderista, en la cual los miembros del movimiento gritan “Patria o muerte... venceremos”, arenga utilizada por la izquierda simpatizante con la Revolución Cubana y con las guerrillas centroamericanas, y grito de guerra del MRTA. Asumimos este caso como un desliz del realizador que no influye mayormente en el desarrollo del discurso del PCP-SL en el filme.

para el espectador limeño, Sergio Galliani, Tatiana Astengo y Melania Urbina²⁷¹ no tienen dichos rasgos y su forma de hablar está mucho más cerca a la de un limeño de clase media. Es debido principalmente a la imagen física, fundamental en la elección de actores de un filme, de los senderistas de *Paloma de papel* que el imaginario sobre el PCP-SL en este filme no es verosímil, pero justamente el tipo físico y forma de hablar de los actores puede permitir una identificación con el espectador limeño, con lo cual la incompatibilidad física es dejada de lado y sólo se recibe el discurso elaborado. En todo caso, la sublimación que ya habíamos visto anteriormente en los espacios también se puede percibir en la caracterización de los miembros del PCP-SL, más cercanos al público que en todas las caracterizaciones de los filmes anteriores.

Imaginarios de los agentes del Estado

Para realizar una interpretación verosímil de los agentes del Estado en un contexto de conflicto armado interno con desarrollo de una guerra sucia en la cual gran parte de las violaciones a los DDHH provinieron de dicha agrupación, las dificultades fueron más bien externas y se tradujeron en presiones políticas e intentos de censura. Si bien los filmes que representaron a las Fuerzas del Orden como personajes principales fueron estrenados en un contexto de libertad de expresión, todos recibieron de alguna u otra forma una presión por cambiar la imagen presentada de la institución armada.

La boca del lobo presentó por primera vez a los policías en el contexto de la guerra interna. Si bien en los hechos reales en los cuales se basa el filme, la matanza de Socos, los perpetradores son policías de la Guardia Civil, en el filme no se deja en claro si son miembros del ejército o de la policía, pues su indumentaria y los transportes que utilizan son

²⁷¹ El otro actor es Aristóteles Picho, quien interpreta a un poblador simpatizante del PCP-SL.

de las Fuerzas Armadas. Esto se explica por el hecho de considerar forzosamente a los policías dentro de un grupo más grande, el comprendido también por las Fuerzas Armadas, los cuales también tenían en su haber una gran cantidad de violaciones a los DDHH desde su ingreso formal en el conflicto en 1983. Para la fecha de elaboración del guión las Fuerzas Armadas se han convertido junto al PCP-SL en uno de los principales actores del conflicto, por lo cual los realizadores deciden realizar una conjunción entre lo que serían miembros policiales y del ejército, de tal manera que todos los grupos se vean representados en la pantalla y la crítica del discurso les incluya.²⁷²

Su condición de agentes del Estado provenientes de zonas urbanas o de Lima se contraponen a los campesinos del pueblo de Chuspi, donde establecen su puesto de comando. Los realizadores de *La boca del lobo* buscaron identificar al espectador con el grupo de policías para que de esta manera se vean reflejados en la idiosincrasia y en los discursos racistas, y sentara una posición sobre ellos.²⁷³ En ese sentido los agentes del Estado en este filme no sólo cumplen una función dentro de la historia, sino que sirven como vehículo de comunicación entre el espectador y el filme. El público ve y llega a conocer lo que ellos viven y lo que les sucede, y perciben el proceso de degradación moral y tensión extrema que los lleva a realizar una matanza. Para ello los realizadores llevaron a cabo una investigación en 1987 que incluyó entrevistas con un alto mando policial de Huamanga y testimonios de ex combatientes en zonas de emergencia, lo cual les permitió desarrollar de manera verosímil al grupo de policías en un contexto de violencia.²⁷⁴

Uno de los elementos más importantes en la construcción del imaginario de los agentes del Estado es en el manejo de un discurso que los guionistas identifican como limeño con

²⁷² Entrevista a Augusto Cabada. 22 de octubre del 2004.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid.

respecto a la población campesina. Los policías de *La boca del lobo* son utilizados para exponer las contradicciones sociales entre la capital y las provincias, entre los ricos y los pobres, entre los blancos y los cholos, a través de un discurso racista y de actitudes abusivas frente a la población. El guionista Augusto Cabada menciona al respecto:

“Nos parecía por ejemplo que el problema de desintegración racial y cultural del Perú era consustancial a este problema, a este fenómeno, y qué mejor que estos policías. Hay una escena que yo escribí que me acuerdo que apuntaba a esa dirección que es cuando empiezan a burlarse de la comida, de los campesinos, y le preguntan al sargento, quejándose del serrano y el sargento dice “yo soy de Juliaca, a mí no me hablen”, entonces hay esa contradicción, esa es la desgracia de este país creo yo, el hecho de que tú te sientes siempre ajeno a pesar de que es absurdo, porque basta cruzar la calle para ver quiénes somos, hay una contradicción absolutamente terrible. En el Perú todos somos racistas, todos, en todas las clases sociales hay racismo, y eso creo que está expresado”.²⁷⁵

Si bien este aspecto excede a la caracterización de los policías o de los agentes del Estado en general, es bien comprendido en el discurso racista limeño/costeño general con respecto a las provincias y a los espacios rurales. En todo caso es parte de una carga argumental que reciben los policías en su condición de protagonistas del filme y que contribuyó a que se perciba una visión distorsionada de las Fuerzas del Orden.

Por otra parte, el discurso militar en sí es presentado a través del personaje del teniente Iván Roca en dos oportunidades, la primera luego de convocar a una reunión del pueblo en la plaza y la segunda casi al final del filme, al recriminar a sus subalternos ante las dudas por la matanza. Ambos discursos se asemejan mucho a los manejados por algunos militares a lo largo del conflicto armado interno, por ejemplo en las entrevistas a Telmo Hurtado Hurtado, responsable de la matanza de Accomarca en 1985. Las dos citas que exponemos a continuación corresponden a los discursos de Roca en *La boca del lobo*:

²⁷⁵ Ibid

“Acá sabemos de sobra que en Chuspi actúan elementos terroristas comunistas. Yo sé que esos enemigos de la patria están aquí mismo, en la plaza. Yo sé que esos que atacaron el puesto cobardemente están aquí, pero no dan la cara. A ellos les digo que tienen las horas contadas, porque yo he venido acá a exterminarlos, y no me iré hasta acabar con el último terruco. Desde hoy toda la población tiene que participar en la lucha contrasubversiva. Todo aquel que conozca algún terruco o vea algo sospechoso y no lo informe, será detenido. Desde hoy se acabaron los inocentes en Chuspi, se acabaron las medias tintas. O están conmigo o están contra mí”.

“Nosotros hemos venido aquí con una responsabilidad, acabar con la subversión, ese es nuestro deber, les guste o no les guste. Para cumplir con esa obligación a veces hay que hacer cosas que van en contra de uno mismo, pero acá uno no puede ponerse a lloriquear, acá uno no puede dejarse llevar por cojudeces sentimentales, uno tiene que actuar y nosotros hemos actuado, hemos actuado por el bien del país y nadie puede juzgarnos por eso, ningún fiscal ni periodista maricón puede acusarnos de nada. Ellos no saben lo que es combatir al enemigo, ellos no saben lo que es dejar todo por una obligación”.

El siguiente filme en que se representan a las Fuerzas del Orden, en este caso al ejército, en un filme ambientado en el conflicto armado interno es en *La vida es una sola*. Si bien el guión del filme tenía, según uno de sus autores, una visión equilibrada del discurso de los militares, un cambio posterior por parte de la directora Eyde provocó una representación estereotipada y transtornada como la que se ve en el filme.²⁷⁶ Esta deformación de la imagen presentada de un miembro de las Fuerzas Armadas provoca que el imaginario sobre dicho grupo en este filme sea totalmente inverosímil, aun si consideramos que su aparición no es constante ni protagónica. La causa de este cambio se debe a los estereotipos manejados por la directora, más cercanos a los del cine militante argentino o chileno sobre las dictaduras que ambos países sufrieron que a la compleja realidad del conflicto armado interno peruano.

²⁷⁶ Entrevista a Alonso Alegría. 6 de enero del 2005.

La representación llevada a cabo por Aristóteles Picho del personaje llamado ‘El Tigre’, mando de la tropa y único expositor de un discurso militar en el filme, es por demás caricaturizada y carece de coherencia, lo cual afecta considerablemente a la construcción argumental del grupo. El filme antes de su estreno fue catalogado también como prosenderista, por presentar algunas acciones criminales de las Fuerzas Armadas, aunque mucho menores que en *La boca del lobo*. El filme recibió presiones antes del estreno y fue capturado por la COPROCI casi un año, luego de lo cual fue estrenado a fines de 1993.

El tercer filme que retrata a los agentes del Estado es *Sangre Inocente*. En este caso, son los miembros del ejército acantonados en la ciudad de Huamanga, sobre todo los pertenecientes a los servicios de inteligencia, los protagonistas. La presencia casi exclusiva de estos miembros en *Sangre Inocente* como actores del conflicto se entiende por la intención del director, Palito Ortega, de realizar una película en la cual se muestren los abusos cometidos por las Fuerzas del Orden, considerando que en sus dos filmes anteriores había retratado los asesinatos llevados a cabo por el PCP-SL.²⁷⁷ De esta manera el escenario ideal era la ciudad de Huamanga, lugar donde los agentes del Estado desarrollaron una guerra contrasubversiva con un alto costo de vidas inocentes, especialmente entre 1988 y 1991 cuando se desarrolló el trabajo de grupos paramilitares.²⁷⁸

El director Ortega construye, a partir de testimonios y de vivencias personales, a un grupo de militares con una complejidad y manejo de discurso muy bien desarrollado, con una presencia constante en el filme y con el relato de la degradación moral que también se ve en filmes como *La boca del lobo*. La diferencia es que Ortega no usa a las Fuerzas Armadas como agente de comunicación con el público y no ejerce el efecto de humanización que sí existe en el filme de Lombardi, por lo cual aparecen como más calculadores y maquiavélicos en sus

²⁷⁷ Entrevista a Palito Ortega. 7 de mayo del 2005.

²⁷⁸ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo IV. [Versión electrónica]. p. 71

acciones. Los agentes del Estado de *Sangre Inocente* no comparten esta inocencia del recién llegado de *La boca del lobo*, pero tampoco la crueldad patológica del Tigre de *La vida es una sola*, sino presentan la degradación humana que se sufre en un estado de violencia y amenaza constante, como lo fue la ciudad de Huamanga.

Imaginarios de la población

El tercer actor principal convertido en protagonista en los filmes sobre la guerra interna es la figura del poblador, que cobra identidad a través de la comunidad campesina. Tres de los seis filmes analizados, *La boca del lobo*, *La vida es una sola* y *Paloma de papel* presentan a la comunidad campesina entre dos fuegos; mientras que otros tres, *Alias la Gringa*, *Coraje* y *Sangre Inocente* presentan a la población urbana en el contexto del conflicto a través de personajes individuales.

La comunidad campesina de *La boca del lobo* es un personaje casi tan ausente como lo es el PCP-SL en el mismo filme. Su ausencia es tácita, pues se construye a través de la perspectiva de otro grupo, el de los policías, y está destinada a representar las diferencias sociales existentes en el contexto del conflicto. De esta manera los pobladores quechuahablantes son presentados como extraños, callados, desconfiados y poco colaboradores con los policías, los cuales no llegan a entender su idiosincrasia. La decisión de configurar a este grupo con estas características fue provocada por la intención de los guionistas en presentar el problema de la desigualdad social pero no adentrarse en un análisis o interpretación de lo que se podría llamar el problema del indio, lo cual habría causado un desbalance en la historia argumental y cuya complejidad es imposible de retratar en un filme.

Las pocas vías de acercamiento entre los policías y la población, ya sea a través del alcalde, de la joven pobladora que luego sería ultrajada o del guía, no son suficientes para humanizar al

grupo a los ojos de los policías, por lo cual la matanza es posible y se lleva a cabo. Una de las secuencias en el filme que más información nos da acerca de este abismo social entre los pobladores y los policías presentado por los realizadores ocurre cuando Roca convoca a una reunión en la plaza del pueblo. Allí, luego de llevar a rastras a toda la población de Chuspi, Roca toma la palabra y amenaza a la población, para luego obligarlos a cantar el himno nacional. En ese momento, los pobladores de Chuspi, quechuahablantes pero que entienden y se pueden comunicar en castellano, y analfabetos en su mayoría, son obligados a asumir su papel de ciudadanos ante una bandera de un Estado que no los representa y que no los ha incorporado a un proyecto nacional. Uno de los momentos más logrados del filme ocurre cuando los policías insultan y empujan a los pobladores que, evidentemente, no saben el himno nacional de su país.

El protagonismo de una comunidad campesina lo vemos en el filme *La vida es una sola*, la cual es retratada a partir de la información proveída por su directora Marianne Eyde, quien ha habido realizado antes de *La vida es una sola* un largometraje, *Los ronderos*, en el cual una comunidad campesina es la protagonista. La investigación realizada por Eyde le permite construir a la comunidad imaginaria de Rayopampa de manera solvente y verosímil, sobre todo al mostrar las relaciones discordantes entre los sectores jóvenes de la comunidad, más abiertos a la prédica del PCP-SL, y los adultos que miran con recelo a este grupo. Por otra parte, Eyde desarrolla un punto que es fundamental en el desarrollo de la prédica senderista en zonas rurales, que es la existencia de conflictos internos en la comunidad, lo cual permite que los miembros del PCP-SL tengan cabida en su función de exacerbar las contradicciones. Es sabido que el PCP-SL tuvo mayor acogida en las comunidades más pobres y con mayores conflictos internos, mientras que tuvo una dificultad mayor en zonas donde existía una

organización compleja y que trascendía a la comunidad misma, llegando a articular un espacio más grande.²⁷⁹

De esta manera, es fundamental el momento en el filme en que la comunidad debe decidir si deja Rayopampa junto a los senderistas debido al inminente ingreso del ejército, o si debe quedarse pues no son culpables de ningún delito. La ruptura de la población en dos grupos es inminente y a la postre significaría el fin del grupo como una comunidad campesina. La división provocaría que un grupo se una a la masa de apoyo del PCP-SL y deje la comunidad junto a la columna, mientras que el otro huya de la comunidad y se desplace a otro lugar.

El siguiente filme que tiene a la comunidad campesina como un personaje importante es *Paloma de papel*. El filme presenta a través del trabajo comunal y de la vida cotidiana algunos momentos de la vida pacífica de la población, en un contexto de guerra interna en el cual los senderistas rondan las cercanías del pueblo y los militares realizan redadas. A diferencia de *La vida es una sola* en que dichos momentos de vida cotidiana son presentados antes del ingreso de la columna senderista y de las ejecuciones, y por supuesto antes de la respuesta de los agentes del Estado, en *Paloma de papel* ocurren durante de la misma. El protagonismo de la comunidad campesina se va destruyendo a medida que avanza el filme, pues se le presenta como un conjunto de individualidades poco desarrolladas a lo largo del filme y que no contribuyen a establecer un perfil del grupo.

Por ejemplo, el personaje de Fermín, interpretado por Aristóteles Picho, es un simpatizante del PCP-SL, pero es presentado como una individualidad casi maligna y se le atribuyen antivalores como la cobardía, la agresividad y el alcoholismo. No se le ve haciendo trabajo político ni manejando un discurso propio de un miembro del PCP-SL, tan sólo se le encuentran unos volantes. No se sabe de nadie más en la comunidad que apoye o que sea

²⁷⁹ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo II. [Versión electrónica]. p. 36

senderista. Dentro de la verosimilitud con la cual se nos presenta el conflicto armado interno, no cabe la presencia del PCP-SL en una comunidad en la que no contaba con cierto grado de apoyo, y éste se conseguía en muchos casos de manera pacífica antes de realizar los ajusticiamientos populares.²⁸⁰ Luego, el filme relata una incursión del ejército en el poblado, en la cual se realiza una leva de personas que luego serían asesinadas. En un lapso corto de tiempo, los mismos militares organizan un comité de autodefensa o ronda campesina donde los pobladores participan activamente. De esta manera la información presentada por la película intenta abarcar una serie de procesos y sucesos sin mediar entre ellos mayor explicación ni profundización, por lo cual no se logra construir un perfil de la comunidad campesina como grupo, por el contrario se subestima el papel que ésta tuvo tanto en la propagación como en la derrota de las huestes senderistas.

El clímax del filme refuerza el carácter inverosímil del filme, en el momento en que los senderistas llevan a cabo un ajusticiamiento popular en la plaza del pueblo, con las Fuerzas Armadas en las cercanías y la ronda campesina buscándolos en las afueras del pueblo. Aún así llevan a cabo parte del ajusticiamiento antes que los ronderos desaten una batalla campal en la plaza, que terminaría con una balacera descomunal y la muerte de miembros de ambos lados, como para enfatizar que hubo pérdidas de todos los sectores. Si bien se trata de un filme de ficción con una historia argumental en la cual un niño es protagonista, se basa en un momento reciente de la historia peruana que no ha sido retratado, inventado, de manera adecuada.

²⁸⁰ Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo II. [Versión electrónica]. p. 42-43.

4.2. La reproducción de la memoria histórica a través de los filmes analizados.

Si bien un filme está basado en un argumento de ficción y no refleja cual espejo la realidad de una sociedad de manera directa, sí registra al menos una parte de la realidad social de una época. Si consideramos a los filmes sobre el conflicto armado interno como representaciones de la sociedad peruana contemporánea en un contexto específico, entonces nos brindan información que se percibe como verosímil o no en la medida de nuestras propias predisposiciones.²⁸¹ La información aceptada formará parte de nuestros imaginarios, para luego formar parte de nuestra mentalidad. Si hemos visto en el punto anterior que gran parte de la información de los filmes sobre el conflicto armado interno ha sido presentada de manera verosímil, y además la mayoría de los filmes han sido vistos por gran parte de la población no sólo en el cine sino también en la televisión, ¿entonces de qué manera estas imágenes pueden o no formar parte de la memoria histórica sobre el conflicto?

Sobre este punto, el historiador Robert Rosenstone afirma que los filmes alteran nuestro concepto del pasado al transmitirnos una serie de información adicional y sensaciones, hasta sentimientos, que no se puede recibir por otros medios de invención histórica, como los libros.²⁸² En ese sentido, es importante que la mayoría de los filmes sobre el conflicto armado interno haya contado con un trabajo de investigación por parte de los realizadores con la finalidad de recrear de manera más verosímil la realidad que evocan. De esta manera, el público y la crítica que ha visto esos filmes los ha aceptado como poseedores de una invención adecuada, asumiéndolos como parte del bagaje de información que tienen sobre el conflicto armado interno.

Si tomamos en cuenta además que los filmes tuvieron como objetivo en su mayoría concientizar acerca de lo que estaba pasando en el Perú en el momento de su realización o

²⁸¹ Tudor, Andrew. *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. p. 120.

²⁸² Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes*. p. 34.

de mostrar una versión particular del conflicto luego del fin del mismo, encontramos que los realizadores comparten un mismo concepto de función del cine como caja de resonancia ante una preocupación o intención proveniente de la realidad histórica. A esto se le debe agregar la intención de todo director de contar una historia bien estructurada y de atraer a la mayor cantidad de público. Si bien esto sucedió en el caso peruano, el tema del conflicto armado interno no fue utilizado en la mayoría de las películas como un recurso argumental, una historia sobre la cual plantear un argumento ficcional.

Es por eso que los filmes intentaron reproducir de la manera más fiel los acontecimientos del conflicto armado interno, inclusive tomando hechos reales como la matanza de Socos, la matanza de los penales, el asesinato de María Elena Moyano o las casas de tortura en Ayacucho. En la medida en que los filmes han sido transmisores de información complementaria a la recibida en los momentos en que esos sucesos tuvieron lugar, han proporcionado material valioso a nuestra concepción del pasado cercano, a nuestra memoria histórica. Es significativo por ello que la aceptación de la mayoría de los filmes en el momento del estreno y la audiencia en la posterior exhibición haya sido numerosa y consensual, siendo en muchos casos los filmes nacionales más vistos en el año de estreno, inclusive los más vistos a lo largo de la historia del cine peruano.

También es importante tomar en cuenta la cantidad de largometrajes, cortometrajes y documentales realizados sobre el conflicto armado interno en su totalidad. Si bien hemos analizado los seis largometrajes más representativos que reflejan dicho periodo histórico, el acervo de documentos fílmicos producidos en el Perú sobre el tema es vasto y también son sujeto de análisis. En la medida que se trabaje sobre dichos vestigios, se podrá conocer de mejor manera cómo las imágenes transmitidas por las películas sobre la guerra interna, así

como la historia alrededor de los filmes mismos, han enriquecido o están enriqueciendo los recuerdos que tenemos sobre dicho periodo histórico.

4.3. Análisis y contraanálisis de la sociedad peruana a través de su cine sobre el conflicto armado interno.

El cine que se refiere al periodo de la guerra interna nos brinda una serie de datos sobre la sociedad peruana que lo produjo y que lo recibió. Cada filme es producto de un momento histórico específico, por lo cual el cruce de información y conocimiento del contexto es fundamental para realizar un análisis histórico del filme, en la medida que el cine realiza una interpretación de la realidad.

El primer dato saltante que ya ha sido mencionado es el hecho que los primeros tres filmes analizados fueron estrenados durante el conflicto, es decir, mientras los protagonistas armados del mismo desarrollaban una guerra sucia que cobraba decenas de miles de vidas. Si bien muchos de los filmes tuvieron presiones, fueron estrenados de todas maneras, lo cual diferencia este proceso de violencia con el de otros países como Argentina o Chile, en los cuales las dictaduras militares deportaron, persiguieron o asesinaron a los directores críticos al régimen. En ese sentido nos acercamos más al cine colombiano que ha retratado también algunos aspectos de su complejo conflicto armado interno estrenando filmes en salas locales, no sin recibir presiones o amenazas.²⁸³

El desarrollo del conflicto durante periodos democráticos, especialmente en la década del ochenta e inicios de la del noventa, permitieron el estreno de los filmes mencionados, respetando la libertad de expresión que brinda la constitución política. Es bastante paradójico que mientras el Estado respetaba la libertad de expresión de medios de

²⁸³ Blázquez, Yolanda. “Sergio Cabrera pone fin a su etapa de cine político”. En: *En rodaje*. (http://www.enrodaje.cinecolombiano.com/4fin_cine_politico.htm)

comunicación y cine en la capital, se estuviese asesinando, torturando y desapareciendo personas en el interior del país.

Un segundo punto general que se puede dilucidar a partir del análisis de los contextos de los filmes es una participación casi total de directores vinculados en diversos grados a posiciones o sentimientos de izquierda, al menos en la primera parte del conflicto. No hubo en el Perú directores o películas que tomaran posición a favor de la estrategia contrasubversiva de los militares o que negasen la existencia de la guerra sucia, ni siquiera que atacara al PCP-SL de manera frontal. Este acaparamiento tiene origen en los temas que giran alrededor del cine peruano, que como ya hemos mencionado han estado ligados al Nuevo Cine Latinoamericano y a la Ley de Cine N° 19327, ambos cercanos a una ideología de izquierda. Por otra parte, la nueva generación de directores parece separarse de este pasado izquierdista pero continúa mostrando temas de preocupación social a partir del conflicto armado interno. De los últimos títulos estrenados por directores jóvenes, los únicos que tocan una temática social son aquellos que se refieren al conflicto armado interno. En ese sentido, el tema de la guerra interna y la vigencia de su problemática ha terminado por acaparar las preocupaciones de algunos directores jóvenes que optan por un cine social.

Asimismo, el cine sobre el conflicto armado interno surge luego de ocho años de iniciado el conflicto. Sus realizadores, principalmente limeños, han mostrado una preocupación casi inmediata en acercarse a él, en su mayoría a partir de la matanza de Uchuraccay.²⁸⁴ Sin embargo, el desarrollo de otros proyectos o los largos plazos entre la idea germinal y la exhibición de un filme de la industria cinematográfica nacional causaron que recién se estrenara el primer filme en 1988. Es bastante representativo que una de las intenciones más fuertes al realizar los primeros filmes fuera la de concientizar a la población limeña sobre lo

²⁸⁴ Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004; Entrevista a Francisco Lombardi. 22 de diciembre del 2004.

que estaba ocurriendo. Vemos esta intención en *La boca del lobo*, *Alias la Gringa* y en *La vida es una sola*, concebidas las tres durante el conflicto, entre 1986 y 1990,²⁸⁵ por lo cual dichos directores percibieron que gran parte de la sociedad peruana no condenaba la guerra sucia, por desconocimiento de lo que sucedía en zonas rurales o marginales urbanas. El cine realizado por Lombardi, Durant y Eyde respondió a esta inquietud de usar el cine como caja de resonancia ante sus propias inquietudes que eran compartidas o no por la sociedad peruana, específicamente limeña.

Alrededor de mediados de la década del noventa surge un rechazo ante el cine que toca el tema del conflicto armado interno. Películas como *La vida es una sola* y *Coraje* no tuvieron éxito de audiencia ni de taquilla, por más que su factura estuviera por arriba del promedio del cine peruano de la época. El rechazo a tocar estos temas es causado por varios factores. El primero proviene desde los designios políticos del gobierno fujimorista de acaparar la información sobre el conflicto armado interno y manipularla para así dejar impune una serie de violaciones a los DDHH y utilizar la derrota del PCP-SL como propaganda política para el régimen. Prueba de esto es el intento de censura que sufrió el filme *La vida es una sola*, mientras que *Coraje* no realizó una crítica estatal de acorde a la temática que estaba tocando,²⁸⁶ con lo que se podría decir que realizó una autocensura, término aún más importante en cuanto a las mentalidades de la época. En ese sentido, el gobierno de Fujimori realizó una campaña contrasubversiva en varios medios de comunicación en la cual deformó y manipuló información relacionada a la guerra interna.

Un segundo factor es una reacción de rechazo de la sociedad peruana luego del fin de la guerra a las películas que presentaron reconstrucciones del conflicto armado interno, rechazo

²⁸⁵ Tomamos como referencia las fechas tentativas de iniciación del proyecto, en el momento en que se establece la problemática del filme y la intencionalidad del mismo.

²⁸⁶ Entrevista a Christian Wiener. 19 de noviembre del 2004.

espontáneo como negación a discutir sobre el mismo e intentar mantener el tema en silencio. Es normal en este tipo de situaciones que la gente no quisiera ocuparse de un tema atroz recién terminado. Un tercer factor lo conforma el auge económico vivido entre 1993 y 1998 que inclina la balanza hacia el respaldo al gobierno de Fujimori e impone en varios sectores sociales populares una relación de populismo con el Estado. Un último factor que marcaría de manera profunda los imaginarios de los peruanos sobre la guerra es la toma de la residencia del embajador japonés por un comando del MRTA, acción por demás impopular y condenable que agudizó el cierre de filas en contra del terrorismo por parte de la sociedad. Este múltiple proceso de rechazo puede ser seguido a través del cine en tres periodos bien diferenciados: el primero entre 1988 y 1993, desde el estreno de *La boca del lobo* hasta *La vida es una sola*, periodo en el cual el tema del conflicto armado interno es de gran importancia y su discusión es aceptada. El segundo periodo comprende entre 1994 y el año 1999, entre el fin formal del conflicto y el fin del gobierno de Fujimori, en este periodo el cine sobre el conflicto armado interno y su temática son rechazados por gran parte de la población, además de existir intentos de censura a filmes que presenten una visión crítica de lo sucedido. El último periodo comprende desde el año 2000 hasta el día de hoy, desde la instauración de un gobierno democrático de transición y el retorno a la libertad de expresión irrestricta, por lo cual pudieron ser estrenados filmes como *Sangre Inocente* y *Paloma de papel*. En este último periodo el interés por el conflicto armado parece haber recobrado vigencia, tanto en Lima y en provincias por la instauración de la Comisión de la Verdad y Reconciliación que pusieron el tema en el debate cotidiano, y por otra parte por el desarrollo del cine provinciano independiente, inexistente en décadas pasadas.

Un último punto es el de la evolución de los imaginarios y mentalidades a través del tiempo.

El análisis realizado a los largometrajes evidencia un mayor manejo de estereotipos con el

pasar de los filmes y una sublimación paulatina del conflicto en lo que respecta al cine limeño. Los estereotipos son mucho más marcados en filmes como *La vida es una sola* y en *Paloma de papel* que en los primeros filmes, lo cual evidencia un sesgo ideológico o un desconocimiento de la realidad retratada. El caso de *Paloma de papel* es también representativo para el segundo punto, el de la sublimación del conflicto, y lo es aún más si tomamos en cuenta el éxito comercial y de crítica que dicho filme ha tenido en Lima. La presentación de la vida rural, de los imaginarios de los campesinos, de los senderistas y hasta de las Fuerzas del Orden dista mucho de la crudeza y verosimilitud de los primeros filmes, incluso de los filmes provincianos contemporáneos. La aceptación mayoritaria de un filme estereotipado y sublimado como *Paloma de papel* puede retratar uno de los modos de cómo parte de la sociedad peruana ha asimilado un proceso traumático como lo fue el conflicto armado interno.

Este punto se contrapone al cine provinciano actual, desde el cual se reclama por mayor realismo y se critican los acercamientos anteriores realizados por cineastas limeños. Es desde el naciente cine provinciano que se escuchan voces que claman por presentar su versión del conflicto armado interno, inclusive por plantear interpretaciones globales sobre lo que fue el conflicto y sin duda reavivar el debate público sobre el tema. Sería por demás paradójico que el cine provinciano asuma el papel que el cine limeño ya no puede llevar a cabo, el de realizar las versiones fílmicas del conflicto armado interno en espacios provincianos y de establecer nuevas interrogantes y reclamos. Si fue el cine limeño el que trató de voltear las miradas hacia la guerra en las décadas pasadas, al parecer el cine provinciano de hoy es el encargado de traer sus historias a nuestras salas de cine, y con ellas una visión nueva, más cercana y sincera, de lo que fue el conflicto armado interno en nuestro país.

Conclusiones

1. El cine sobre el conflicto armado interno conforma el acervo fílmico más importante, dada su condición audiovisual y de medio de masas, para realizar una investigación sobre la sociedad peruana en el contexto de las últimas dos décadas del siglo XX. En él se puede encontrar una serie de imaginarios y representaciones producidos y aceptados por parte de la sociedad peruana, que a la postre conforman las mentalidades que se tienen sobre la guerra interna.
2. La aceptación de la sociedad peruana a los temas tratados en los filmes sobre violencia política se puede dividir en tres partes. La primera entre 1988 y 1993, en la cual el tema es aceptado y su discusión difundida. La segunda entre 1994 y 1999, que coincide con el fin formal del conflicto, en la cual la temática es rechazada. La tercera parte está comprendida entre el año 2000 y la actualidad, en la que se abren viejos y nuevos espacios de expresión, y la temática sobre el tema cobra nueva importancia. Las partes están condicionadas al desarrollo mismo del conflicto armado interno y a las condiciones de libertad de expresión que se dio en la década del noventa.
3. Los imaginarios y representaciones compartidos por los filmes y por la sociedad que los ha aceptado han variado a lo largo del tiempo. Con el pasar de los largometrajes se ve una mayor presencia de estereotipos y una sublimación paulatina del conflicto en lo que respecta al cine limeño. Una interpretación de este fenómeno la encontramos en las limitaciones naturales que tienen la mayoría de realizadores limeños al intentar abordar la temática de la guerra interna, al haber sido marginales a los hechos centrales del conflicto. La presencia reciente de la temática de la violencia política en el cine provinciano es una búsqueda de otros sectores de la sociedad peruana por mayor realismo, verosimilitud y cercanía.

4. Los imaginarios más importantes que han sido representados en las películas analizadas se concentran en dos grupos: los espacios y los actores. Gracias a las características del conflicto armado interno, los espacios han sido representados como rurales y urbanos. En cuanto a los actores, los que han sido representados son tres: El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso, las Fuerzas del Orden y la población.

5. En la medida en que muchos de los imaginarios y representaciones de los filmes provienen y se relacionan con la sociedad inmediata, en este caso la peruana de fines del siglo XX, su aceptación como verosímil contribuye a conformar la memoria histórica sobre este periodo temporal. Si vemos además que si bien las historias argumentales de los filmes son ficción, los escenarios y situaciones corresponden a la realidad inmediata del espectador, por lo cual la aceptación o no de lo exhibido en la pantalla cobra una mayor importancia en lo que respecta a los imaginarios. Además, el hecho que muchos de estos filmes fueran vistos por gran cantidad de público y repetidos numerosas veces en televisión refuerza esta afirmación.

6. Todos los largometrajes, los que han presentado en sus argumentos hechos históricos y los que no, han buscado transmitir una versión del pasado a través de la pantalla de la manera más verosímil posible. Para ello, los realizadores han llevado a cabo una serie de investigaciones y se han valido de sus propias experiencias sobre el tema. En todos los filmes analizados vemos una intención de hacer uso de los hechos ocurridos durante el conflicto armado interno como parte fundamental del argumento, y no como soporte para el relato.

7. Tres de los filmes analizados fueron realizados durante el conflicto armado interno. Este hecho diferencia al caso peruano de otros en Latinoamérica como Chile o Argentina, y nos acerca más a la realidad del cine colombiano. Los filmes estrenados en esa época comparten una intencionalidad diferente a la de los otros tres filmes analizados y que han sido

producidos después de la guerra. En los primeros el objetivo central era concientizar a la sociedad sobre lo que estaba ocurriendo, lo cual evidencia la reticencia de la sociedad principalmente limeña a discutir y afrontar el conflicto armado interno.

8. Si bien existe la presencia de la violencia como tema en el cine peruano, el cine sobre violencia política forma una tendencia dentro de ella. Las preocupaciones e inquietudes compartidas por el grupo de directores los incentivó para que realizasen por lo menos nueve largometrajes sobre el tema, de los cuales seis son estudiados en esta tesis. Todos los directores comparten una perspectiva crítica, la de sentar su posición en contra de la guerra sucia.

9. No hubo un sesgo ideológico marcado del tratamiento del tema en ninguno de los filmes analizados. Si bien los realizadores que se han encargado de representar el conflicto armado interno provienen principalmente de sectores simpatizantes con el discurso social de la izquierda, no es dicha ideología la que ha marcado sus intenciones, sus alcances y limitaciones. Más que una ideología los ha marcado una mentalidad, la de ser realizadores urbanos costeños y cuyas producciones han sido pensadas desde la capital en miras de un público limeño. Es a partir de esa condición que encontramos sus principales preocupaciones y limitaciones.

10. Hubo al menos dos intentos de censura a lo largo de los veinte años durante los que ocurrió el conflicto. Uno lo vemos en el filme *La vida es una sola*, al ser retenido en las instancias legales de la COPROCI por alrededor de un año, hasta 1993, demorando su fecha de estreno. El otro caso ocurrió durante la filmación de *Sangre Inocente* en la ciudad de Huamanga, en Ayacucho. Allí, miembros de la Policía Nacional retuvieron las cámaras y otros medios de producción fílmica por más de un mes, y su devolución coincidió con el fin del gobierno de Fujimori. En ambos casos, los filmes fueron estrenados.

11. La investigación utilizando otros vestigios fílmicos como cortometrajes o documentales puede ayudar a comprobar desde otras perspectivas la hipótesis de esta tesis. Es necesario que dichos vestigios se difundan y conserven.



Bibliografía y fuentes

Películas

Largometrajes principales

La Boca del Lobo (1988). Dirigida por Francisco Lombardi.

Alias La Gringa (1991). Dirigida por Francisco Durant.

La vida es una sola (1993). Dirigida por Marianne Eyde

Coraje (1998). Dirigida por Francisco Durant.

Sangre Inocente (2000). Dirigida por Palito Ortega Matute.

Paloma de papel (2003). Dirigida por Fabricio Aguilar.

Largometrajes complementarios

Abisa a los compañeros (1980). Dirigida por Felipe Degregori.

Malabrigo (1986). Dirigida por Alberto Durant.

Ni con Dios ni con el diablo (1990). Dirigida por Nilo Pereira del Mar.

Anda, corre, vuela... (1995). Dirigida por Augusto Tamayo.

Cortometrajes

El famoso bandolero (1987). Dirigido por Alberto Durant.

Más que un sentimiento (1996).

TQ 1992 (2000). Dirigido por Eduardo Mendoza.

Los apátridas (la otra ley).

Archivos y bibliotecas

Biblioteca Nacional.

Biblioteca Central PUCP.

Biblioteca de Ciencias Sociales PUCP.

Centro de Documentación de la Facultad de Ciencias Sociales PUCP.

Centro de Documentación de la Facultad de Comunicaciones - Universidad de Lima.

Centro de Información para la memoria colectiva y los Derechos Humanos – Defensoría del Pueblo.

Mediateca de la Alianza Francesa.

Entrevistas realizadas

Entrevista a Melvin Ledgard. Lima, Perú. 1 de octubre del 2004.

Entrevista a Isaac León Frías. Lima, Perú. 6 de octubre del 2004.

Entrevista a Giancarlo Carbone. Lima, Perú. 6 de octubre del 2004.

Entrevista a Felipe Degregori. Lima, Perú. 12 de octubre del 2004.

Entrevista a Ricardo Bedoya. Lima, Perú. 12 de octubre del 2004.

Entrevista a José Watanabe. Lima, Perú. 19 de octubre del 2004.

Entrevista a Augusto Cabada. Lima, Perú. 22 de octubre del 2004.

Entrevista a Augusto Tamayo. Lima, Perú. 27 de octubre del 2004.

Entrevista a Giovanna Pollarolo. Lima, Perú. 16 de noviembre del 2004.

Entrevista a Alberto Durant. Lima, Perú. 17 de noviembre del 2004.

Entrevista a Christian Wiener. Lima, Perú. 19 de noviembre del 2004.

Entrevista a Fabrizio Aguilar. Lima, Perú. 16 de diciembre del 2004.

Entrevista a Francisco Lombardi. Lima, Perú. 22 de diciembre del 2004.

Entrevista a Alonso Alegría. Lima, Perú. 6 de enero del 2005.

Entrevista a Palito Ortega Matute. Lima, Perú. 7 de mayo del 2005.

Libros:

Allen, Robert C. y Douglas Gomery. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1995.

Barahona, Fernando Alonso. *Antropología del Cine*. Barcelona: C.I.L.E.H., 1991.

Basadre, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: Ausonia, 2003 [1928].

_____. *Historia de la República del Perú*. T. XVI. Lima: Editorial Universitaria, 1972.

- _____. *La vida y la historia*. 2ª ed. Lima: Industrial Gráfica, 1981 [1975].
- Beceyro, Raúl. *Cine y política*. Caracas: Imprenta Municipal, 1976.
- Bedoya, Ricardo. *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1997.
- _____. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1995.
- _____. *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima, 1997.
- Bedoya, Ricardo y Isaac León Frías. *Ojos bien abiertos: el lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Universidad de Lima, 2003.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Caparrós Lera, José María. *100 películas sobre historia contemporánea*. Barcelona: Alianza Editorial, 1997.
- _____. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1991.
- _____. *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1993.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. 3ª Ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid. Cátedra, 1994.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. [Versión electrónica] Lima: CVR, 2003.
- _____. *Informe Final (Perú: 1980-2000). Tomo I. El proceso, los hechos, las víctimas. Exposición general*. Lima: UNMSM – PUCP, 2004.
- _____. *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2003.
- Davies, Philip y Brian Neve (Ed.). *Cinema, politics and society in America*. Manchester: University Press, 1981.

Degregori, Carlos Iván (Ed). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP, 2003.

DESCO. *Violencia política en el Perú: 1980 – 1988*. 2t. Lima: DESCO, 1989.

Flores Galindo, Alberto. *Tiempo de plagas*. Lima: El caballo rojo, 1988.

Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

_____. *Révoltes et révolutions*. París: Centre Pompidou, 1989.

Getino, Oswaldo. *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*. Santiago de Chile: Ciccus, 1998.

Gorriti, Gustavo. *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*. 4ª Ed. Lima: Apoyo. 1990.

Hueso, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.

Jiménez, Benedicto. *Inicio, desarrollo y ocaso del terrorismo en el Perú: el ABC de Sendero Luminoso y el MRTA, ampliado y comentado*. Lima: Sanki, 2000.

Kracauer, Siegfried. *De caligaria a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.

Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

Millán, Francisco Javier. *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina*. Huelva: Ocho y medio, 2001.

Monterde, José Enrique, Masoliver, Marta Selva y Anna Solà Arguimbau. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.

Montero, Julio y María Antonia Paz (Coord.). *La historia que el cine nos cuenta: el mundo de la posguerra, 1945-1995*. Madrid: Tempo, 1997.

Pablo, Santiago de (Ed.). *La historia a través del cine: la Unión Soviética*. Gipuzcoa: Itxaropena, 2000.

_____. *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro. El Franquismo*. Gipuzcoa: Itxaropena, 1998.

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

Pérez, María Dolores (coord.). *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid: IEPALA, 2002.

Rollins, Peter. *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires: Fraterna. 1987.

Rosenstone, Robert A. *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Siglo XXI. 1989.

Salvador Marañón, Alicia. *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la Historia Contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1997.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: FCE, 1985.

_____. *Cines europeos, sociedades europeas*. Barcelona: Paidós, 1996.

Stern, Peter. *Sendero Luminoso: an annotated bibliography of the shining path guerrilla movement 1980-1993*. New Mexico: SALAM Secretariat - University of New Mexico, 1997

Stern, Steve J (Ed.). *Los senderos insólitos del Perú*. Lima: IEP-UNSCH, 1999.

Tudor, Andrew. *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Zimmer, Christian. *Cine y política*. Salamanca: Sígueme, 1976.

Artículos

“Alberto Durant y la ley de la cárcel”. En: *Somos*. N° 249 (14 de setiembre de 1991), p. 18-19.

“Alias La Gringa”. *Caretas*. N° 1172 (12 de agosto de 1991) p. 74-75.

Ángeles, César. “Llegó ‘La Gringa’”. En: *Sí*. N° 168 (14 de mayo 1990), p. 54-57.

Balbi, Mariela. “La boca del lobo, una historia sobre la violencia” [Entrevista a Francisco Lombardi]. *La República* (27 de noviembre de 1988). p. 13-15.

Bedoya, Ricardo. “Encuentro de lobos. La guerra sucia en el último filme de Lombardi”. En: *Sí*. (14 de noviembre de 1988), p. 51-53.

_____. “La formación del público cinematográfico en el Perú: el cine de los señores”. *Contratexto*. N° 9 (Dic. 1995), p. 57-70.

_____. “*La boca del lobo*. Una oscura realidad”. En: *Sí*. (5 de diciembre de 1988), p. 60-61.

_____. “La fuga de ‘La Gringa’. Alberto Durant ante su más reciente filme”. En: *Sí* N° 240 (23 de setiembre de 1991), p. 60-61.

_____. “La vida es una sola.” En: *Sí*. N° 349 (6 de noviembre de 1993), p. 45.

Blázquez, Yolanda. “Sergio Cabrera pone fin a su etapa de cine político”. En: *En rodaje*. (http://www.enrodaje.cinecolombiano.com/4fin_cine_politico.htm)

Carbone, Giancarlo. “En busca del cine peruano”. En: *Contratexto* N° 9 (1995). p. 79-86.

Chávez Toro, Carlos. “Lobo, ¡qué estás haciendo...!” En: *VSD* (Suplemento de *La República*, 9 de diciembre de 1988), p. 6-7.

Chávez, Rony. “El CONACINE trabaja a sextas. Entrevista con Javier Protzel”. En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 17 (Agosto 2003), p. 14-16.

Cotler, Andrés. “El cine peruano y Sendero Luminoso. La vida es una sola.” En: *La gran ilusión* N° 3 (1^{er} semestre 1994), p. 98-102.

“Entrevista a Fabrizio Aguilar”. En: *Somos*. Vol. XVI, n° 878 (4 de octubre del 2003), p. 74.

Fijo, Alberto y Fernando Gil-Delgado. “Conversación con Pierre Sorlin”. En: *Filmhistoria Online*, vol. XI, N° 1, (Febrero 2001).

Cárdenas, Federico de. “Francisco Lombardi habla de *La boca del lobo*: ‘Es la mejor acabada de mis películas’” [Entrevista a Francisco Lombardi]. *Artes y Letras* (Suplemento dominical de *La República*, 1^a semana de diciembre de 1988), p. 2-3.

_____. “Paloma de papel”. En: *Tren de Sombras*. N° 1 (Marzo 2004), p. 42.

Herlihy, David. “Am I a Camera? Other Reflections on Films and History”. En: *The American Historical Review* Vol. 93, N° 5 (Diciembre 1988), p. 1186-1192.

García Belaunde, Mercedes. “Alias Chicho” [Entrevista a Alberto Durant]. En: *Caretas*. N° 1178 (23 de setiembre de 1991), p. 62.

Jeab, Daniel. “Moving image archives: Past and Future” En: *Film History* Vol. 12, N° 2 (2000), p. 131-133.

Koszarski, Richard. “Oral History” En: *Film History* Vol. 12, N° 1 (2000), p. 3-4.

“La hora del lobo”. *Caretas* (3 de octubre de 1988), p. 68-69.

“La vida es una sola”. *La República*. (29 de octubre de 1993), 2ª sección, p. 4

“La vida es una sola. Se estrena el viernes”. *La República*. (24 de octubre de 1993), 2ª sección, p. 13

León Arias, Ralp. “Paloma de papel. Visión desgarrada”. En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 18 (Octubre 2003), p. 8.

León Frías, Isaac. *Entre dos fuegos*. En: *Caretas* N° 1284 (28 de octubre de 1993), p. 72-73.

_____. “Abisa a los compañeros”. En: *Caretas* (14 de enero de 1980) p. 78.

_____. “Alias La Gringa”. En: *Caretas* N° 1178 (23 de setiembre de 1991), p. 77.

_____. “La Boca del Lobo”. En: *Caretas*. (12 de diciembre de 1988), p. 70.

_____. “La experiencia del cine militante latinoamericano en los años 60 y 70”. En: *Lienzo* N° 12 (diciembre 1991), p. 229-233.

_____. “El cine peruano. A paso de cojo”. En: *La gran ilusión* N° 7 (1er. semestre 1997), p. 98-103.

Lombardi, Francisco y otros. “En la boca del lobo”. En: *Debate*. Vol X N° 53 (Nov-Dic 1988), p. 25-29.

“Lombardi y la campaña contra *La Boca del Lobo*”. En: *Quehacer*. N° 57 (Feb-Mar 1989), p. 108-109.

Miró Quesada, Roberto. “La boca (machista) del lobo”. En: *La República* (9 de diciembre de 1988), p. 21.

Morillo Cano, Nadia. “Alzando el vuelo. Entrevista a Fabrizio Aguilar.” En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 18 (Octubre 2003), p. 19-20.

Niezen, Cecilia. “Función imposible”. En: *El Comercio* (28 de febrero del 2005). (<http://www.elcomercioperu.com.pe/EdicionImpresa/Html/2005-02-26/impEconomia0265233.html>)

Núñez del Pozo, Irela. “Alias La Gringa”. En: *Revista Cultural* (26 de setiembre de 1991), p. 12.

Pimentel, Sebastián. “Pichón al vuelo. Auspicioso debut del director peruano Fabrizio Aguilar con *Paloma de papel*”. En: *Somos*. Vol. XVI, n° 878 (4 de octubre del 2003), p. 70.

“¿Quién es el lobo? Habla Francisco Lombardi, director de la película”. En: *Caretas*. N° 1032 (14 de noviembre de 1988), p. 45.

“Sendero de suicidios”. *Caretas*. N° 1032 (14 de noviembre de 1988), p. 43-46.

Rojas, Pablo. “Paloma de papel. Urpillay”. En: *Butaca sanmarquina*. Año 5, N° 18 (Octubre 2003), p. 19-20.

“Soy un hombre de izquierda”. [Entrevista a Gustavo Bueno] En: *VSD*. Suplemento de *La República*. (16 de diciembre de 1998). p. 12.

Tinoco, Abraham. “Una película hecha con coraje”. [Entrevista a Alberto Durant] En: *Butaca Sanmarquina*. Año 1, n° 2. p. 16-17.

Varios autores. “Diccionario temático del cine peruano”. *La gran ilusión* N° 6 (1996), p. 68-82.

Wiener, Christian. “El cine peruano en los noventa. La historia sin fin”. En: *La gran ilusión* N° 5 (2° semestre 1995), p. 96-104.

_____. “Una Moyano demasiado lejos. Coraje.” En: *La Gran Ilusión*. N° 10 (1er semestre de 1999), p. 105-107.

_____. “Miedos de guerra: cine nacional, violencia y derechos humanos”. En: *Butaca Sanmarquina* N° 14, año 4 (Diciembre 2002), p. 18-20

Zevallos Bueno, Carlos. “Misión en los Andes. Una de terror en Ayacucho”. En: *Butaca Sanmarquina*. Vol 4, n° 15 (Marzo 2003), p. 19-21.

Leyes y decretos

Decreto Ley N° 19327. “Ley de fomento a la industria cinematográfica”. 28 de marzo de 1972. Documento electrónico. (<http://www.congreso.gob.pe/ntley/default.asp>)

Ley N° 26370. “Ley de Cinematografía peruana”. 18 de octubre de 1994. Documento electrónico. (<http://www.congreso.gob.pe/ntley/default.asp>)

Decreto Supremo N° 042-95-ED. “Aprueban el Reglamento de la Ley de la Cinematografía Peruana”. 22 de mayo de 1995. Documento electrónico. (<http://www.congreso.gob.pe/ntley/default.asp>)

Páginas web

Archivo Digital de la Legislación en el Perú.
(<http://www.congreso.gob.pe/ntley/default.asp>)

CineHistoria.com (<http://www.cinehistoria.com>)

Diario El Comercio. Página web oficial. (<http://www.elcomercioperu.com.pe>)

En rodaje. Cine, televisión y fotografía en Colombia.
(<http://www.enrodaje.cinecolombiano.com>)

Filmhistoria Online. (<http://www.pcb.ub.es/filmhistoria/>)

Film & History. (<http://www.h-net.org>)

Historian Film Committee. (<http://www.h-net.org/~filmhis/>)

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (www.inei.gob.pe)

Internet Movie Database. (www.imdb.com)

Ministerio de Educación y Ciencia de España. (<http://www.formacion.pntic.mec.es/>)

Paloma de papel. Página web oficial del filme.
(<http://www.palomadepapel.com/esp/director.htm>)

Organización de Estados Iberoamericanos. Para la educación, la ciencia y la cultura.
(<http://www.campus-oei.org>).

