



CyP

Revista Cambios y Permanencias

Publicación multi e interdisciplinar  
orientada a los estudios sociales

# Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación

Vol. 9, Núm. 2, pp. 85-103 - ISSN 2027-5528

## Memoria y violencia: Visiones cinematográficas en el postconflicto peruano

### Memory and violence: Cinematographic visions in the Peruvian post-conflict

Ágata Cristina Cáceres Sztorc  
Universidad de Salamanca  
[orcid.org/0000-0002-2285-7334](https://orcid.org/0000-0002-2285-7334)

Recibido: septiembre 21 de 2018

Aceptado: noviembre 19 de 2018



Grupo de  
Investigación  
Historia  
Archivística y  
Redes de  
Investigación

# Memoria y violencia: Visiones cinematográficas en el postconflicto peruano

Ágata Cristina Cáceres Sztorc  
Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca  
Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu

Licenciada en Periodismo (Universidad de Wrocław, Polonia), Máster en Ciencias Políticas y en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Salamanca, España), Doctora en Estudios latinoamericanos (Universidad de Salamanca, España)

Correo electrónico: [aga\\_ca\\_sz@hotmail.com](mailto:aga_ca_sz@hotmail.com)  
ORCID-ID: [orcid.org/0000-0002-2285-7334](https://orcid.org/0000-0002-2285-7334)

## Resumen

En su Informe Final publicado en 2003, la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú estimó el número de víctimas del periodo de violencia 1980-2000 en 69,280. El Informe denunció con rigor e indignación la violencia que se expandió por el territorio peruano y el estremecedor silencio sobre el mismo en Lima y otros lugares. Después de más de una década, no cabe duda que la Comisión de la Verdad y Reconciliación ha dado pie a la creación de un panorama cinematográfico peruano que refleja la coyuntura política y social actual. Resulta de gran interés observar cómo y en qué ámbitos culturales se ha visto reflejado dicho episodio histórico. El cine peruano ha intentado representar un periodo histórico del cual es, también, parte. Gracias a espacios democráticos como el cine y la literatura, visibilizamos visiones posthegemónicas, complejas y ambiciosas que evitan el ocultamiento y alzan la voz sobre la oficialidad política y el miedo social. Presentamos aquí espacios y obras cinematográficas recientes que suponen la salida del silencio o la autocensura que marcaron las últimas décadas. Asimismo, aclaran conceptos relevantes sobre el Perú contemporáneo: la eterna distancia entre costa-sierra-selva, la “choledad”, el racismo y la discriminación.

**Palabras Clave:** Conflicto armado interno, memoria histórica, cinematografía peruana, posthegemonía, Comisión de la Verdad y Reconciliación.

## **Memory and violence: Cinematographic visions in the Peruvian post-conflict**

### **Abstract**

In its Final Report published in 2003, the Truth and Reconciliation Commission of Peru estimated the number of victims of the period of violence 1980-2000 at 69,280. The Report denounced with rigor and indignation the violence that spread throughout the Peruvian territory and the shocking silence about it in Lima and other places. After more than a decade, there is no doubt that the Truth and Reconciliation Commission has given rise to the creation of a Peruvian cinematographic panorama that reflects the current political and social situation. It is of great interest to observe how and in what cultural areas this historical episode has been reflected. The Peruvian cinema has tried to represent a historical period of which it is also part. Thanks to these democratic spaces such as cinema and literature, we visualize posthegemonic, complex and ambitious visions that avoid concealment and raise the voice on political officialdom and social fear. We present here spaces and recent cinematographic works that suppose the exit of the silence or the self-censorship that marked the last decades. Likewise, they clarify relevant concepts about contemporary Peru: the eternal distance between costa-sierra-selva, "choledad", racism and discrimination.

**Key Words:** Internal armed conflict, historical memory, Peruvian cinematography, posthegemony, Truth and Reconciliation Commission.

### **Introducción**

El cine peruano sobre el conflicto armado interno ha intentado representar un periodo histórico del cual, es también parte. Las difíciles 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 conformado y, en algunos casos, determinado elementos considerables de la realización cinematográfica. Tal y como señala Valdez (2006, pp. 177-196) temas como el propósito de los realizadores, las representaciones fílmicas de los diferentes grupos que conformaron el conflicto o de algunos hechos ejemplares, la utilización del cine como intérprete de las necesidades y la percepción del público son elementos fundamentales por analizar. El cine peruano sobre violencia política se ha valido de dichos mandatos básicos al momento de realizar sus películas, no solo por ser una constante ya existente en un sector del cine peruano, sino además porque es una práctica de análisis social muy útil cuando se quiere representar un contexto de violencia o de crisis.

Además, según Valdez (2006, p. 177-196) “la riqueza de lo audiovisual permite, asimismo, en pocos segundos, transmitir una cantidad asombrosa de información que si la trasladamos a un texto ocuparía numerosas páginas de un libro”. En palabras de Valdez (2006, p. 177-196) “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”. Sorlin (1985, p. 187) 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? (Sorlin, 1985, p. 187).

Cabe mencionar que gracias a los estudios realizados desde los años sesenta, a partir de aproximaciones y contextos de estudio distintos, el cine ha pasado a ser considerado un objeto de estudio complejo, un principio para el análisis histórico y social contemporáneo. Destacamos el trabajo de Marc Ferro, quien según Casetti (1994, pp. 148-149) “ha acuñado uno de los modos de análisis más completos”. 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 lectura que se

haga de él. De esta forma, tanto los campos propios de la cinta, 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” (Ferro, 1995, pp. 31-38).

Cabe recordar que el primero en plantear la posibilidad de conocer aspectos de una sociedad a través de las imágenes fílmicas en ella producidas, fue el filósofo y crítico cultural alemán Siegfried Kracauer, quien fuera en su momento testigo del nacimiento y posterior auge del cine expresionista en su país. Para Kracauer las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos<sup>1</sup>.

A partir de Kracauer, otros investigadores han reflexionado sobre las posibilidades que el cine ofrece en la conformación de los procesos identitarios y la memoria histórica, abriendo un camino hacia una nueva consideración del séptimo arte en cuanto a su relación con la historia. Entre los más representativos, como bien hemos destacado, se encuentran los estudios teóricos desarrollados por los historiadores franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin. Además, señalamos la relevancia del planteamiento del historiador norteamericano Robert Rosenstone.

A diferencia del enfoque de Ferro y Sorlin que analizan el contexto de enunciación del mensaje fílmico y los componentes culturales de una sociedad y una época, Robert Rosenstone está interesado en cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de ficción, muestra el pasado. Su propuesta es así más radical: el film histórico no debe ser visto en términos de cómo se lo compara con la historia escrita, sino como una forma de relatar el pasado con sus propias reglas de representación (Rosenstone 1997).

El cine puede ser una vía legítima de hacer historia, de representar, interpretar, pensar y dar significado desde las huellas del pasado. Rosenstone (1997) considera que la historia no debe ser reconstruida únicamente en el papel, ya que a través de elementos como el sonido, la imagen, la emoción y el montaje, un film ofrecería otras versiones de los

---

<sup>1</sup> Por medio del análisis de las producciones cinematográficas de la República de Weimar, que revelarían las tendencias psicológicas dominantes de 1918 a 1933, se propuso comprender el surgimiento del nazismo. Para ello analizó los rasgos ideológicos en la evolución del cine expresionista alemán durante ese período y su relación con la política.

hechos y puede hacernos reflexionar sobre los mismos. La historia, aunque ciencia humana de lo particular y lo concreto, no puede entender el pasado sin crear abstracciones como revolución, progreso, modernización. Pero como bien indica Rosenstone (1997) a diferencia de la palabra, la imagen fílmica no puede abstraer o generalizar. Esta es una característica de la representación fílmica del pasado: explicarlo a través de individuos, actuando dentro del proceso histórico, padeciéndolo o intentando transformarlo, a través de lo que denomina condensación. Para Rosenstone (1997), el cine no reemplaza a la historia como disciplina, ni la complementa. Es colindante con ella, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como por ejemplo la tradición oral.

Por su parte, como señala Valdez (2006, pp. 177-196) los historiadores peruanos no han tomado en cuenta al cine como un elemento dentro de sus estudios de historia, contemporánea o no, y si bien algunos lo han nombrado, no han llevado a cabo investigaciones académicas usándolo como fuente. De todos modos, el historiador que más interés ha demostrado por el cine, tanto a nivel personal como académico, es Jorge Basadre<sup>2</sup>. Sin embargo, los investigadores que más han aportado a la historia del cine peruano y a su análisis son los del campo de las ciencias de la comunicación. Dentro de esa línea hay trabajos relevantes y esenciales, desde reseñas históricas hasta diccionarios<sup>3</sup>.

### **Contexto histórico peruano**

Durante la segunda mitad del siglo XX, el Perú vivió uno de los momentos más violentos y críticos de su historia republicana. El periodo comprendido entre 1980 y 2000 ha sido denominado “conflicto armado interno”, aunque también se le han asignado otras

---

<sup>2</sup> Ver: Macera, Pablo. Conversaciones con Jorge Basadre. 2.<sup>a</sup> edición. Lima: Mosca Azul, 1979, pp. 88-89; Basadre, Jorge. Historia de la República del Perú. Tomo XVI. Lima: Editorial Universitaria, 1972, pp. 194-199.

<sup>3</sup> Véase: Bedoya, Ricardo. 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; Carbone, Giancarlo. “En busca del cine peruano”. Contratexto 9. Lima: Universidad de Lima, 1995, pp. 79-86; 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; León Frías, Isaac. “El cine peruano. A paso de cojo”. La Gran Ilusión7. Lima: Universidad de Lima, primer semestre de 1997, p. 98-103; “La experiencia del cine militante latinoamericano en los años 60 y 70”. Lienzo12. Lima: Universidad de Lima, diciembre de 1991, pp. 229-233; Wiener, Christian. “El cine peruano en los noventa. La historia sin fin”. La Gran Ilusión5. Lima: Universidad de Lima, segundo semestre de 1995, pp. 96-104.

denominaciones. Según Paredes Dávila (2014, pp. 13-20) “la violencia desatada entre el Estado peruano, Sendero Luminoso y el MRTA dejó una profunda marca en el espíritu colectivo y en el cuerpo social del país”. Los resultados de la investigación emprendida por la “Comisión de la verdad y reconciliación del Perú” (CVR) determinaron que el conflicto armado en el Perú dejó un saldo aproximado de 69,280 ciudadanos muertos y tuvo una concentración significativa en la sierra del país. Según la CVR (2003), tres de cada cuatro víctimas mortales fueron campesinos quechua-hablantes. Paradójicamente, este episodio de la historia peruana se produjo durante los gobiernos democráticos de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985), Alan García Pérez (1985-1990) y Alberto Fujimori Fujimori (1990-1995; 1995-2000). Aunque como bien señalan Cotler y Vergara (2013, pp. 35-44) el gobierno de Fujimori degeneró en su segunda etapa en una “dictadura” en la que se alteró el orden constitucional, implementando medidas autoritarias, que en varios casos fueron aceptadas por un porcentaje significativo de la población peruana.

Según Vargas-Salgado (2012, pp. 25-26), “desde el punto de vista geográfico, hubo una correlación entre vivir en un departamento de la sierra peruana y una mayor posibilidad de ser víctima del conflicto”. Como bien señala Paredes Dávila (2014, p. 14) “las denuncias sobre violaciones de derechos humanos confirman que muchos de los abusos fueron posibles debido a prejuicios étnicos y raciales que pretendían justificar una superioridad de los militares (de la costa y de la sierra) sobre las poblaciones más abandonadas del país, en muchos casos consideradas “salvajes” o “incivilizadas””. En muchos casos, el hecho de no poseer un documento de identificación oficial justificó la impunidad de los abusos y las violaciones, e incluso la condición de sospechoso y subversivo<sup>4</sup>.

Mientras en la sierra peruana los seguidores del “pensamiento Gonzalo” eliminaban a quienes consideraban traidores de su proclamada “guerra popular”, y los militares arrasaban poblaciones enteras, la violencia del conflicto era percibida en la capital como una serie de hechos ocurridos en algún lugar lejano. Esta actitud cambió con el transcurrir de los hechos, y, de manera palpable, con la llegada de la violencia y el caos a la capital.

---

<sup>4</sup> Sobre el fenómeno senderista se han realizado varias investigaciones pertinentes como las de Alberto Flores Galindo (1986, 1988), Carlos Iván Degregori (1996), Gonzalo Portocarrero (1998, 2012), entre otros autores.

Recordamos el atentado de la calle Tarata<sup>5</sup> en 1992 que dejó un saldo de cuarenta muertos además de daños materiales significativos. Antes, la percepción limeña del fenómeno senderista tenía como referencia los sucesos ocurridos en la comunidad campesina de Uchuraccay (Ayacucho) en 1983<sup>6</sup>. Ante los resultados desfavorables en la lucha anti-subversiva iniciada por Belaúnde, se formaron los primeros Comités de autodefensa en las localidades rurales, bajo el auspicio de las Fuerzas Armadas.

Por último, entre 1987 y 1992 se sumaron al conflicto dos grupos paramilitares: el Comando Rodrigo Franco, vinculado al gobierno de García, y el Grupo Colina, vinculado al gobierno de Fujimori, ambos responsables de desapariciones selectivas, torturas y masacres. El estado de corrupción social, moral e institucional del país llegaba a un punto insostenible en el momento en que Fujimori asumía el poder por tercera vez. Ante el destape de los “vladivideos”<sup>7</sup>, Fujimori se fugó a Japón y días más tarde renunció a su mandato. En 2000, el poder legislativo lo destituyó oficialmente y nombró a Valentín Paniagua Corazao (2000-2001) como presidente interino. La Comisión de la verdad y reconciliación del Perú (CVR) se creó en 2001, durante el denominado “periodo de transición del fujimorismo hacia la democracia”. El Informe Final de la CVR se presentó oficialmente en 2003, durante el mandato del presidente Alejandro Toledo Manrique (2001-2006).

### **El trabajo de la CVR, debates de la memoria histórica en el Perú**

La Comisión de la verdad y reconciliación (CVR) se formó en junio del 2001 y estuvo presidida por Salomón Lerner Febres, ex-rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); representantes de la Iglesia Católica; Evangélica; Fuerzas Armadas; y otros especialistas de tendencia social-progresista, varios de ellos vinculados a la PUCP, aunque también a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y la

---

<sup>5</sup> Ubicada en el distrito acomodado de Miraflores en Lima.

<sup>6</sup> El informe presidido por el escritor Mario Vargas Llosa configuró distintas maneras de interpretar e imaginar el conflicto armado.

<sup>7</sup> Colección de videos dónde el ex-asesor presidencial, Vladimiro Montesinos, entregaba coimas a personajes políticos, empresariales y mediáticos.



Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH). Solo uno de los doce comisionados representó las áreas más afectadas por la violencia. La gran mayoría venía de algún centro urbano y tenía como lengua materna el castellano. La CVR se encargó de investigar las violaciones de derechos humanos y aclarar las responsabilidades de los principales actores del conflicto. Para ello realizó un trabajo de acopio y análisis de información, poniendo especial atención en los casos de los más afectados por la violencia (Vargas-Salgado, 2012, p. 25).

El Informe Final de la CVR se hizo público el 28 de agosto de 2003. Documento conformado por 10 tomos (cada uno de más o menos 500 hojas) de un total de 8,000 páginas, organizadas discursivamente sobre la base de un archivo de datos-fuente que nos informa acerca de los 20 años de violencia que afectaron al país y establece una cronología de cinco periodos históricos (1980-2000)<sup>8</sup>. Por otro lado, la CVR ha sugerido la creación de espacios para “mostrar, ver, recontar y reflexionar sobre el pasado reciente” (Milton y Ulfe 2010), indicando que dichos lugares deberán habilitarse tanto en la capital como en las regiones más afectadas por la violencia.

La presentación del Informe Final de la CVR provocó un acalorado debate entre los actores políticos. Entre algunas de las voces que descalifican el trabajo de la Comisión se encuentran voces del ala derecha ultraconservadora peruana quienes reiteran sus acusaciones contra los comisionados y las ONG de defensa de derechos humanos, llegando incluso a calificarlos de prosenderistas. También se ha cuestionado la validez del método estadístico empleado para determinar el número de víctimas. Siguiendo a Milton (2007), parecería que que el discurso promovido por la CVR no ha llegado efectivamente a los más afectados por la violencia o que por alguna razón ha sido interpretado de manera negativa.

Resulta pertinente detenernos en la relación que la sociedad peruana mantiene con la memoria del conflicto armado interno. En palabras de Vich (2015, p. 6) “Como comunidad nacional, en el Perú todavía no logramos generar un mínimo consenso acerca de cómo recordar el pasado que vivimos.” Además, Vargas-Salgado (2012, p. 26) subraya que “no

---

<sup>8</sup> Teniendo como referencia el Informe Final, en 2004 se editó el documento *Hatun Willakuy*: versión abreviada del Informe Final de la CVR y se imprimieron alrededor de 20 mil copias de este resumen de casi 400 páginas, también accesible al público en general al precio de 3 dólares. También se ha difundido en formatos digitales, así como una existente exposición fotográfica *Yuyanapaq* (Para recordar).

existe en el Perú una política cultural promovida por el Estado a través de sus instituciones, una política cultural gubernamental que establezca un diálogo con las recomendaciones propuestas por la CVR”. El proceso de reconciliación de una sociedad se compone de varias etapas. En el Perú, la CVR se limitó a denunciar los culpables y establecer una lista de recomendaciones, dirigida hacia el gobierno, el cual sigue ignorándolas hasta la fecha. Por lo tanto, tal y como lo señala Vich (2015, p. 96) “en suma, lejos de producir una “verdad” en la que todos deberían reconocer su culpa, el informe de la CVR generó un nuevo terreno de desencuentros y tensiones sociales”, “hoy, en efecto, se impone el discurso de que el pasado se encuentra completamente “en el pasado” y que no conviene regresar ahí” (Vich, 2015, p. 42).

La lejanía de la guerra (hasta que estalló también en Lima en sus últimos años) causó una indiferencia en la opinión pública de los centros urbanos. Las inmensas brechas culturales y económicas entre la población urbana y la población campesina impiden la existencia de una comunidad peruana. Gran parte de la población urbana criolla-mestiza no se identifica con la población indígena y por consiguiente su actitud frente al duelo, memoria y reclamos de justicia de las víctimas es una de indiferencia. Como bien destaca Degregori (2015, p. 36):

Sin embargo, la CVR no dejaba de reflejar las brechas existentes en el país, que contribuyeron a explicar la propia violencia política. Por ejemplo, diez de los comisionados eran varones y solo dos mujeres, todos de clase media urbana. Todos también vivían en Lima. Solo uno hablaba y entendía quechua, la lengua materna del 75% de las víctimas, y otro lo hacía a medias (Degregori, 2015, p. 36).

Vich (2015, p. 42) denuncia que los últimos presidentes de la república no solamente han evadido de manera sistemática el tema de la guerra interna, sino que incluso “han suprimido importantes presupuestos públicos destinados a reparaciones individuales y colectivas, al registro de víctimas, a nuevas políticas culturales, entre otras medidas, y solo parecen reaccionar ante las fuertes presiones nacionales e internacionales.” Claro ejemplo de esta denuncia ha sido El Lugar de la Memoria “LUM”, la construcción de la escultura el “Ojo que llora”, la “chalina de la esperanza”, así como muestras gráficas, fotográficas, obras teatrales, entre otros. Este ejemplo evidencia que el mayor problema proviene de la clase política: por parte de la población surgen varias iniciativas que estimulan la memoria de la violencia, pero éstas son ignoradas, o incluso censuradas, por el gobierno.

Sin embargo, frente a este escenario político, surge una resistencia desde la comunidad artística peruana que interroga los imaginarios fijados durante años de vaguedad alrededor del conflicto. Dichas producciones artísticas, pueden servir como dispositivos de la memoria y generadores de nuevos sentidos críticos ya que influyen en el debate, rompen tabúes. Vich se refiere sobre todo a las artes plásticas y visuales, ya que “hoy, en efecto, vivimos en una época en la que las palabras se encuentran absolutamente desgastadas y mirar podría convertirse en una acción a partir de la cual podrían desarrollarse nuevas estrategias de intervención política” (Vich, 2015, p. 15). Películas como las del ayacuchano Palito Ortega Matute y los retablos ayacuchanos de Edilberto Jiménez, son muestras de la existente resistencia por parte de los artistas peruanos (Saucedo, 2012). Por su parte, Vich (2008, p. 57) sostiene que el valor del Informe Final de la CVR estriba no tanto en su influencia dentro de la arena política, sino en su impacto en el área cultural. El Informe sí ha calado en la cultura nacional a través del arte. Los artistas buscan simbolizar lo que sucedió para poder construir una nueva narrativa para el país. Esto se da a través de la literatura, el arte visual, la música, el cine y otras manifestaciones culturales. A través de lo simbólico, se usa el espacio artístico para expandir nuestras nociones de ciudadanía y se intenta crear una cierta solución simbólica.

### **La representación de la violencia en la cinematografía peruana**

Tal y como lo destaca Bedoya (1995, p. 254) “la principal característica del cine peruano, 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”. 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. Inclusive un filme como *La boca del lobo*<sup>9</sup>, 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 así el mayor debate mediático sobre un filme en la historia del Perú.

---

<sup>9</sup> Dirigido por Francisco Lombardi. Estrenado el 1 de diciembre de 1988.

Según Bedoya (1995, p. 209) “la temática que estaba en vigencia en 1980 era, por una parte, algunas manifestaciones del cine campesino, 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”. “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”. 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*, *Maruja en el infierno*, *La ciudad y los perros*, *La boca del lobo* y *Caídos del cielo*. Los segundos realizaron las películas *Gregorio* y *Juliana*. Una tercera presencia importante en el cine de los ochenta está representada por el realizador limeño Alberto Durant. Uno de sus filmes, *Malabrigo*, estrenado el 17 de julio de 1986, es una narración 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<sup>10</sup>. Este mismo realizador filmaría a fines de la década de 1980 su tercera película, *Alias La Gringa*, donde se toca el tema del conflicto armado interno de manera más directa.

Como señala Wiener (1997, p. 100) “fue en un contexto de crisis económica y política que se realizaron y estrenaron varios filmes sobre violencia política. 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”. A partir de entonces, fue casi imposible imaginar costear un largometraje, y la crisis se ahondó cuando el gremio de cineastas se dividió en 1993. Sólo directores reconocidos pudieron estrenar sus obras como Danny Gaviria con *Reportaje a la muerte* (1993), Francisco Lombardi con *Sin compasión* (1994) y *Bajo la piel* (1996) y Alberto Durant con *Coraje* (1998).

Gracias a la mejora económica de mediados de la década de los noventa, ocurre una

---

<sup>10</sup> Entrevista a Alberto Durant. 17 de noviembre del 2004 en Valdez Morgan (2006).

paulatina recuperación del mercado cinematográfico que se traduce en la inauguración de nuevas salas de sistema múltiple o “multiplexes”, resurgimiento de cineclubes y filmotecas, así como el Primer Encuentro Latinoamericano de Cine, organizado por el Centro Cultural de la PUCP (Wiener, 1997, p. 100). 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*.

Un respiro lo ha aportado el programa Ibermedia, creado en 1997 durante la VI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno. Se establecen 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.

Una vez recuperado el sistema democrático, se ha observado una producción amplia de largometrajes, documentales y cortometrajes que plantean abordar el conflicto armado interno desde diversas visiones y perspectivas. Rescatamos la ópera prima del director Josué Méndez *Días de Santiago* (2004), *Mariposa Negra* (2006) de Francisco Lombardi, las obras de la directora Claudia Llosa, *Madeinusa* (2008) y *La Teta Asustada* (2009), *Vidas Paralelas* (2008) de la realizadora Rocío Lladó, *Tarata* (2009) de Fabrizio Aguilar, *Paraíso* (2009) de Héctor Gálvez, *Operación Victoria* (2011) de Judith Vélez, *Lucanamarca* (2008) de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez, *La Cantuta en la Boca del Diablo* (2011) de Amanda Gonzáles, *Las malas intenciones* (2011) de Rosario García Montero, *NN Sin Identidad* (2014) de Héctor Gálvez, *Magallanes* (2015) de Salvador del Solar, *La última noticia* (2016) de Alejandro Legaspi, *La Hora Final* (2017) de Eduardo Mendoza de Echave, *La Última Tarde* (2016) de Joel Calero, *Uchuraccay* (2015) de Carmen Valdivieso y Michelle Cinque.

Los filmes de una época no sólo son historia en sí mismos, sino que pueden transformar con el tiempo, los conceptos que ciertos grupos tienen de su pasado cercano. En ese sentido, como bien señala Valdez (2005, pp.115-142) “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 de filmes peruanos sobre el conflicto armado interno, desde 1988 hasta la fecha, permite profundizar en un análisis histórico de la sociedad peruana a través de las cintas.

Cabe mencionar que parte de los realizadores nacionales encargados de hacer los filmes sobre el conflicto armado interno 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. En palabras de Valdez (2005, pp. 115-142) “más importante resulta ser la procedencia de los realizadores. Se consideran dos grandes grupos, el de los realizadores limeños y el de los realizadores provincianos”. Los imaginarios más importantes realizados por los directores tanto limeños como provincianos, los encontramos en los espacios y en los actores relacionados al conflicto armado interno, espacios urbanos y rurales, en los actores del conflicto como los agentes del Estado, los militantes de Sendero Luminoso y la población civil.

Si bien una obra cinematográfica está basada en un argumento de ficción y no refleja con exactitud la realidad de una sociedad de manera directa, sí registra al menos una parte de la realidad social de una época. Tal y como señala Tudor (1975, p. 120) “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. La información aceptada formará parte de nuestros imaginarios, para luego formar parte de nuestra mentalidad”. Rosenstone (1997, p. 34) 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”.

Por lo tanto, resulta fundamental que la mayoría de las películas 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 forma, 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 de mostrar una versión particular del conflicto luego del fin del mismo, encontramos que los directores comparten un mismo concepto de función del cine como caja de resonancia (Valdez, 2005, pp. 115-142).

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 sucesos 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.

Como bien indica Valdez (2005, pp. 115-142) “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.

Resulta interesante observar que 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. 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 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. Asimismo, Valdez (2005, pp. 115-142) señala que “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. El rechazo a tocar estos temas es causado por varios factores, políticos (desde el gobierno fujimorista) y sociales (rechazo por debatir y discutir una etapa concluida).

Sin embargo, como destaca Valdez (2005, pp. 115-142) “en este último periodo (desde 2000) 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. Existe un mayor manejo de estereotipos en la producción actual de filmes y una sublimación paulatina del conflicto en lo que respecta al cine limeño. Los estereotipos son mucho más marcados en filmes como *Paloma de papel*, lo cual evidencia un sesgo ideológico o un desconocimiento de la realidad retratada. Como bien subraya Valdez (2005, pp. 115-142) “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”.

## **Conclusiones**

Las imágenes cinematográficas son las que contribuyen a generar en la mente del ciudadano moderno la conciencia histórica, ayudando a los historiadores a comprender la sociedad en que fueron realizadas. Así, el film deja de ser sólo un entretenimiento, convirtiéndose en un documento de gran influencia política, altamente revelador de tensiones y de problemáticas históricas que a través de las representaciones de la realidad ilumina los procesos sociales.

Por lo tanto, concluimos que el cine - artefacto cultural e ideológico y medio de comunicación masivo- ofrece al historiador múltiples perspectivas de análisis: como documento histórico, versión fílmica del pasado, como recurso didáctico, sistema signifiante, y lugar de la memoria y del imaginario social. Todas ellas constituyen espacios de encuentro, de intersección entre estas dos prácticas y determinan la conformación de un nuevo campo explorado por los investigadores que valoran las imágenes en movimiento como elementos relevantes para la construcción del saber histórico. Por consiguiente, no cabe duda la relevancia que en la actualidad tienen las imágenes cinematográficas en los procesos de construcción de la memoria individual y colectiva de la identidad.



Desde los inicios del siglo XX el cine se constituye en un medio de comunicación masivo, propio de la sociedad urbana industrial, capaz de influir en la forma que las personas estructuran el mundo. Sus imágenes constituyeron a lo largo del siglo pasado y en lo que ha transcurrido del actual un inmenso laboratorio para la reflexión de los historiadores y científicos sociales, de este modo, la tarea de investigar el devenir de los procesos sociohistóricos cuenta hoy con este inestimable recurso provisto por la ciencia y la tecnología modernas.

La idea de que el pasado puede recuperarse desde la cinematografía es ampliamente aceptada en los medios científicos. Los largometrajes nos brindan otras versiones del pasado y son considerados como “memorias relevantes” que reclaman ser tenidas en cuenta a la hora de reconstruir los hechos históricos. En general, para los historiadores, tanto las fuentes escritas como los testimonios cualitativos y artístico-culturales son herramientas que se complementan permitiendo una reconstrucción multilateral, brindando distintas perspectivas de abordaje que pueden contribuir a plantear nuevos interrogantes en los temas investigados.

En los últimos años, el cine peruano ha tenido un incremento tanto en su acogida a nivel nacional e internacional, como la realización de películas de diversos temas, que en la actualidad se pueden ubicar en dos categorías principales: el cine comercial y el cine de demanda social. Este último, se caracteriza principalmente por tratar de reflejar de forma cruda y veraz una realidad que es ajena y, en algunos casos, negada por el Estado o la sociedad misma. En este sentido, el cine de demanda social tiene como finalidad poner en agenda temas reales de la historia, cultura y sociedad peruana, además de generar cierta reflexión y cuestionamiento en el público en base a los problemas que este plantea.

En el Perú, se puede decir que este tipo de cine se desarrolla de una forma exponencial tras la época del terrorismo y el conflicto armado interno que hubo en el país en la década de los 80 y 90. Este incremento se dio por dos motivos fundamentales, el primero es el hecho de que se permitió una mayor inversión en este tipo de producto cultural (el cine). El segundo motivo fue la necesidad que surgió de contar e informar cuáles fueron los sucesos ocurridos dentro del conflicto, para que los ciudadanos puedan tener un mayor conocimiento sobre éste y sirva como punto de partida para la reflexión, ya que el cine proporciona algo muy importante que son distintos puntos de vista sobre un

mismo problema.

Por otro lado, considerando lo sugerido por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), es decir, crear espacios para mostrar, ver, reflexionar y recontar el pasado reciente, habilitándose dichos lugares, tanto en la capital como en las regiones más afectadas por la violencia, el cine y otras manifestaciones artísticas culturales resultan ser relevantes. En líneas generales, no existe una política cultural promovida por el Estado a través de sus instituciones, una política cultural gubernamental que establezca un diálogo con las recomendaciones propuestas por la CVR. Incluso, los últimos gobiernos han suprimido importantes presupuestos públicos destinados a reparaciones individuales y colectivas, al registro de víctimas, a nuevas políticas culturales, entre otras medidas, y solo parecen reaccionar ante las fuertes presiones nacionales e internacionales.

Frente a este escenario político, surge una resistencia desde la comunidad artística peruana que interroga los imaginarios fijados durante años de vaguedad alrededor del conflicto. Dichas producciones artísticas, pueden servir como dispositivos de la memoria y generadores de nuevos sentidos críticos ya que influyen en el debate, rompen tabúes. Por lo tanto, el valor del Informe Final de la CVR estriba no tanto en su influencia dentro de la arena política, sino en su impacto en el área cultural. El Informe sí ha calado en la cultura nacional a través del arte. Los artistas buscan simbolizar lo que sucedió para poder construir una nueva narrativa para el país. Esto se da a través de la literatura, el arte visual, la música, el cine y otras manifestaciones culturales.

Asimismo, si bien el terrorismo ha sido un tema sumamente invocado en el cine peruano de demanda social, no es el único, ya que en la actualidad se han desarrollado temas más actuales como el de la informalidad, el narcotráfico y la minería a expensas de los intereses y deseos del pueblo. Se puede decir entonces que estos temas responden a la coyuntura socio-cultural y política del país, en la que la cultura pasa de ser un contexto a un elemento protagónico en los filmes, ya que esta se muestra como un elemento que se encuentra en un choque continuo entre comunidades e individuos. En este sentido, no se puede hablar del cine de demanda social que existe en el Perú sin tocar el tema de interculturalidad. Es así como el cine de demanda social presenta una finalidad educativa para con el público al que se dirige, ya que demuestra un fuerte carácter reflexivo en base a los problemas socioculturales que perduran en el país.

## Bibliografía

1. Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima.
2. Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima.
3. Bedoya, R.; León Frías I. (2003). *Ojos bien abiertos: el lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Universidad de Lima.
4. Casetti, F. (1994). *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
5. Comisión de la Verdad y Reconciliación. Informe Final. (2003). [Versión electrónica] Lima: CVR. Disponible en: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>.
6. Cotler, J.; Vergara, A. (2013). “(Un) Correa la monta en el Perú”. En *Revista Poder 360°*, 35- 44.
7. Degregori, C. I. (2015). *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Lima: IEP.
8. Ferro, M. (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
9. Milton, C.; Ulfe, M.E. (2010). “¿Y, después de la verdad? El espacio público y las luchas por la memoria en la post CVR, Perú”. *E-misférica Essays, 7.2 After Truth*.
10. Milton, C. (2007). “At the Edge of the Peruvian Truth Commission: Alternative Paths to Recounting the Past”. En *Radical History Review*, Issue 98, 3-33.
11. Paredes Dávila, J. R. (2014). *El debate sobre la memoria del conflicto armado en el Perú (1980-2000)*. Universidad de Montreal.
12. Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel.
13. Saucedo, C. (2012). *La literatura de la violencia política en el Perú (1980-2000): planteamientos narrativos y opciones éticas*. Universidad de Brown.
14. Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine: La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
15. Sterckx, R. (2016). *El binomio de víctima y victimario en la sociedad peruana contemporánea: representación en dos obras literarias y un documental*. Universidad de Gent.

16. Tudor, A. (1975). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
17. Valdez Morgan, J. (2006). "Cine peruano y violencia: Realidad y representación. Análisis histórico de La boca del lobo" En *Contratexto* n.O 14, 177-196.
18. Valdez Morgan, J. (2005). *Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
19. Vargas-Salgado, C. (2012). *El teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980 2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*. University of Minnesota.
20. Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo*. IEP: Lima.
21. Vich, V. (2008). "The Symbolic as Strategy: After the Violence". En *ReVista: Harvard Review of Latin America* VII.2, 56-59.
22. Wiener, C. (1997). "Disparen sobre el jurado. Los bemoles de la ley 26370". En: *La gran ilusión*. N° 7, 100.