

## ◆ 8

### **Cuatro películas peruanas frente a la violencia política: los casos de Lombardi, Eyde, Aguilar y Ortega<sup>1</sup>**

*Rocío Ferreira*

El cine de ficción peruano que se ocupa sobre el conflicto armado interno en el Perú durante “los años de violencia” (1980–2000) ha intentado construir una memoria colectiva de este periodo histórico antes y después que saliera publicado el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el 2003. La CVR se encargó de informar la magnitud de las violaciones a los derechos humanos de miles de peruanos tanto en manos de los grupos subversivos como de las fuerzas armadas. Esto con el afán de hacer las debidas reparaciones que, sin embargo, en la gran mayoría de los casos han quedado hasta la actualidad como tarea pendiente. En tal sentido, este trabajo explora cuatro películas en relación a su trasfondo histórico y forma de expresar la realidad obviada y/o silenciada de los crímenes y genocidios cometidos por parte tanto del PCP Sendero Luminoso (SL) como por las fuerzas del orden. Mi lectura de estas películas subrayará su búsqueda por una toma de conciencia de los hechos con el fin de que se logre un camino hacia una visibilización y reivindicación justa de los pueblos andinos quechuahablantes.

Durante los “años de violencia,” es decir, la guerra civil peruana, el grupo maoísta SL y las fuerzas militares y paramilitares cometieron crímenes terribles contra la población civil más pobre y excluida del país. En *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980–1996* (2002) Nelson Manrique advierte que “en esta coyuntura de violencia política, subyace una grave crisis social que se remonta a los irresueltos problemas históricos de una sociedad multiétnica en la que sobresalen la secular exclusión de los pueblos indígenas de los beneficios del Estado moderno; la pobreza y el olvido centralista de las provincias” (30), además del racismo, del clasicismo y de la homofobia generalizados. La violencia política y los excesivos crímenes que ambos grupos comenzaron a perpetrar en la provincia de Ayacucho y luego en muchos otros pueblos andinos y amazónicos, dejaron a los pobladores con un perenne sentimiento de miedo

y desconfianza. Después de la caída del régimen autoritario de Alberto Fujimori en el año 2000 junto con la vergonzosa carta de renuncia a la presidencia que envió por medio de un fax desde el Japón, hace quince años<sup>2</sup>, y con los reclamos de una población enfurecida por tantos años de mentiras y corrupción, el gobierno de transición de Valentín Paniagua prometió investigar la realidad de lo que sucedió durante “la guerra sucia.” En junio del 2001 se creó la Comisión de la Verdad, que después, con el gobierno de Alejandro Toledo, se convirtió en Comisión de la Verdad y Reconciliación. La CVR comenzó su investigación escuchando los testimonios de 17,000 víctimas y sobrevivientes. En agosto del 2003, después de una investigación exhaustiva, el *Informe Final* de la CVR reveló que 69,280 personas fueron asesinadas o desaparecidas y que el 75 por ciento de las víctimas pertenecían a las comunidades andinas del país. En efecto, el reporte final de la CVR “constató que el conflicto armado interno que vivió el Perú entre 1980 y 2000 constituyó el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República. Asimismo, que fue un conflicto que reveló brechas y desencuentros profundos y dolorosos en la sociedad peruana.”

En relación a estas “brechas” y “desencuentros,” Nelson Manrique destaca que “una ceguera asombrosa ante los abusos cundió entre la clase media/alta, especialmente en la capital, anulando la conciencia de tal modo que sus miembros colaboraron con el discurso subversivo o con el oficial y que el silencio de varios intelectuales y la indiferencia de muchos ciudadanos peruanos se debería a que, por un lado, no existe una conciencia generalizada de que la desaparición forzada de miles y la matanza de decenas de miles de personas constituya una tragedia nacional” (30). Por otro lado, para explicar la segregación institucionalizada el historiador pregunta: “¿Cómo explicar, entonces, que en una sociedad como la peruana gran parte de su elite intelectual simplemente no conociera físicamente a ninguno de los caídos?” (60). Y responde: “Creo que esto expresa la existencia de una fractura colonial no resuelta. Este desconocimiento, a su vez, alimentó una profunda insensibilidad frente a la tragedia mientras la violencia no tocó las puertas de la capital, y esto engrosó el contingente de los muertos de esta fracción de la sociedad que resulta ajena y desconocida para la otra parte de la sociedad peruana: la que crea la opinión pública, la que reflexiona sobre Sendero, elabora los análisis y los consume” (60). En este contexto, la cultura literaria y visual peruana ha sido un espacio importante para forjar una memoria colectiva al evidenciar la violencia política desde distintas miradas y perspectivas.

El cine peruano no ha sido, pues, ajeno a los hechos, circunstancias y secuelas del conflicto armado, por el contrario ha generado todo un corpus significativo sobre la violencia política. Este corpus está conformado por un gran número de documentales y películas de corto y largometraje de producciones cinematográficas limeñas y regionales que se estrenaron

durante y después de la guerra. Me interesa reflexionar la manera en que los directores de cine que trabajan los sucesos ocurridos desde diferentes lugares de enunciación, re/construyen la memoria colectiva de sociedades fracturadas por la “guerra interna” y por violaciones a los derechos humanos, ya sea a través de una cinematografía realista, figurativa, regional, fragmentada o alegórica. En este ensayo analizaré cuatro películas de ficción que, pese a que se hicieron en décadas distintas cuyas coyunturas políticas difieren, se ocupan de dar cuenta de la irrupción de SL y de las fuerzas del orden en los Andes durante la década de los años 80; la más violenta y traumática del conflicto de la lucha armada interna. Me refiero particularmente a *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi, *La vida es una sola* (1995) de Marianne Eyde, *Paloma de papel* (2003) de Fabrizio Aguilar y *El rincón de los inocentes* (2005) de Palito Ortega.

Fue en Ayacucho, en Chuschi, que SL hizo su primera aparición el 17 de mayo de 1980, la víspera a las elecciones presidenciales, para quemar públicamente las ánforas y padrones electorales. Este acto simbólico fue entendido como el inicio de la “guerra popular” de SL contra el Estado peruano. A partir de esta fecha, en los poblados andinos se dieron una serie de atentados en varias regiones del país, hasta llegar a Lima, la capital. El Informe de la CVR revela que la intensidad del conflicto y la actuación de SL en el departamento de Ayacucho, por ejemplo, dieron como resultado una nutrida presencia militar que fue aumentando progresivamente desde que se decretara el estado de emergencia el 31 de diciembre de 1982. A partir del año 1982, la violencia de SL se había intensificado en las provincias del centro de Ayacucho, produciéndose una sistemática sustitución de las autoridades civiles elegidas y de dirigentes comunales. Por tal motivo, se dispuso el incremento de la presencia policial en la zona. Posteriormente, en enero de 1983, ante el significativo aumento de la violencia, el gobierno optó por establecer un “Comando Político Militar” con sede en Huamanga, encargando a las Fuerzas Armadas la responsabilidad de la lucha contrasubversiva. Siguiendo la estrategia trazada, se instalaron diversas bases militares de distintas dimensiones en Ayacucho. El reporte final de la CVR ha constatado que en esta zona fue donde ocurrieron el mayor número de masacres, matanzas y desapariciones forzosas y se concentra más del 40 por ciento del total de muertos y desaparecidos reportados a la CVR. Las numerosas masacres que ocurrieron durante los periodos presidenciales de Fernando Belaúnde (1980–1985), Alan García (1985–1990) y Alberto Fujimori (1990–2000) fueron silenciadas e ignoradas por mucho tiempo y todavía las víctimas y los familiares de los muertos y desaparecidos siguen sin recibir la esperada reparación por la violación a sus derechos básicos como ciudadanos.

La película *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi fue una de las primeras producciones nacionales que se ocupó de llevar a la pantalla grande uno de los muchos casos de las masacres<sup>3</sup> ejecutadas por las fuerzas

del orden que sucedieron en esta coyuntura política y que se podría entender como un alegato a la violación de los derechos humanos. A 27 años de su producción sigue siendo la representación cinematográfica más arriesgada si tomamos en cuenta que aún no existía una narrativa consolidada de una memoria colectiva. En ese sentido, y a diferencia de las otras películas hechas después, Lombardi desarrolló su puesta en escena a partir de lo que poco se conocía. No fue hasta la década de los años 90, durante el gobierno de Fujimori, que se fabricó una memoria oficial de la guerra interna que, posteriormente, sería refutada con las memorias cívicas que se generaron durante el periodo de la posguerra y post publicación del *Informe Final* de la CVR (2003). El guion de la película, escrito por Giovanna Pollarollo, Gerardo Herrero y Augusto Cabada, narrada desde el punto de vista de Vitín Luna, un policía subalterno, se basa en el deplorable acaecimiento de la matanza del 13 de noviembre de 1983 de los pobladores de la comunidad de Soccus en manos de las Fuerzas Armadas. La acción de la película se sitúa entre 1982 y 1983 en el imaginario pueblo de Chuspi y comienza con la llegada de un grupo de soldados provenientes de Lima para instalarse en una base militar abandonada con la misión de erradicar al grupo subversivo SL. Lombardi crea una constante tensión dramática dada la invisibilidad del enemigo a quien el ejército tiene que combatir. El hecho de que no se vean ni se sepa quiénes son los miembros de SL, pero cuyas acciones los vuelve omnipresentes, hace que los militares se sientan amenazados, noche y día, por toda la población. Este desconocimiento, además del idioma quechua que no entienden y la geografía agreste que desconocen, convierte a toda la comunidad en sospechosa de ser aliada del terrorismo y respondan a su miedo de una forma brutalmente violenta contra sus habitantes. La cámara muestra planos generales de un paisaje andino que, lejos de ser el “*beatus ille*” que el cine indigenista presenta y romantiza, es una naturaleza más bien adusta y desafiante. Los espectadores ven a los habitantes de Chuspi desde el punto de vista de los militares, en su gran mayoría criollos, quienes desde una mirada ajena al mundo andino no comprenden ni su forma de ser ni su cultura. Es así como el silencio y las costumbres de los chuspianos hacen que los militares desconfíen de todos ellos. Lombardi se enfoca en desarrollar los trastornos psicológicos que el conflicto causa en ellos. En este sentido, “las brechas” y “desencuentros” de una sociedad fracturada como la peruana es evidente frente al racismo, clasismo y sexismo que los militares, en tanto representantes del lado occidental y criollo de la sociedad peruana, expresan hacia la población andina. Por su lado, los militares siguen los códigos castrenses e imponen una disciplina “viril” de los valores machistas más prepotentes en los que se normaliza la tortura de los pobladores, la violación de una joven y finalmente la masacre. En *Vigilar y castigar* (1975), Foucault explica que cuando se reincorporan prácticas punitivas como la “muerte-suplicio” se está afirmando y asentando el poder de aquellos que lo ejercen (36). Pues, “el suplicio penal no cubre cualquier

castigo corporal: es una producción diferenciada de sufrimientos, un ritual organizado para la marcación de las víctimas y la manifestación del poder que castiga, y no la exasperación de una justicia que, olvidándose de sus principios, pierde toda moderación. En los ‘excesos’ de los suplicios, se manifiesta toda una economía del poder. El cuerpo supliciado se inscribe en primer lugar en el ceremonial judicial que debe exhibir, a la luz del día, la verdad del crimen” (41). Sin duda, la implementación de esta tecnología del poder sobre los cuerpos no fue nada ajena en el caso peruano con la gran diferencia de que durante la guerra interna todo el procedimiento criminal, hasta la sentencia, se mantuvo en total secreto. Justamente la vigencia e importancia de *La boca del lobo* yace en su afán por representar las violaciones, “sistemáticas y generalizadas,” a los derechos humanos de parte de los militares.

*La boca del lobo* termina con la matanza masiva del pueblo en manos de los militares. Con esta película, estrenada en plena guerra, Lombardi hace que el espectador abra los ojos a la realidad silenciada que se vivía en el mundo andino y, sobre todo, reflexione los abusos de poder que las Fuerzas Armadas cometían a diario. Estrenada en 1988, sin embargo, la película busca enfatizar una diferencia al interior de la democracia peruana al destacar al inicio de la película con un encuadre textual que esta matanza se realizó con anterioridad al gobierno de turno, nada menos que el de Alan García.

Si la película de Lombardi se centra en el operar de un destacamento de las Fuerzas Armadas, en *La vida es una sola* (1993) Marianne Eyde se ocupa de mostrar la manera de actuar de una columna senderista que se infiltra en una comunidad andina. La historia yuxtapone el dilema de una joven campesina que se enamora de un paisano sin saber que es un militante senderista, con la tragedia de la comunidad cuyo modo de vida es sojuzgado por el adoctrinamiento extremista, aunque finalmente aniquilado por la respuesta militar, con lo que la similitud respecto a *La boca del lobo* se vuelve clara en este específico sentido. Sin embargo, a diferencia de la película de Lombardi en la que los senderistas no tienen cara y son invisibles, en *La vida es una sola* estos personajes son complejos y su ideología política es explícitamente articulada.

Eyde profundiza el conflicto social y comunal al exponer que los pobladores están divididos ideológicamente hasta en el mismo núcleo familiar; pues, en las familias, vemos que los padres y los hijos ya no piensan igual y buscan solucionar los rezagos de una sociedad colonial vertical de diferentes modos. Si bien los habitantes mayores de la comunidad viven de una manera tradicional y tranquila hasta que llegan al pueblo tanto SL como un nuevo destacamento militar, la nueva generación de los hijos busca cambios concretos aliándose al proyecto modernizador comunista de SL. Eyde desarrolla esta división creada por la guerra en el corazón de una familia a través del propio contenido narrativo de la película en el que el

padre de la protagonista Florinda le dice que no puede quedarse con ellos, porque su participación en las actividades senderistas ha comprometido la seguridad de todo el poblado. De manera simbólica, se ubica a la madre y a la hermana de Florinda en medio de los bandos en conflicto, mientras la protagonista y su padre ocupan los polos opuestos, dadas sus motivaciones divididas. Eyde no victimiza, tampoco esencializa ni romantiza a ese “otro” como un sujeto sin agencia o sin poder de acción o de cambio sino que, por el contrario, lo muestra con todos sus conflictos al igual como se acerca cinematográficamente al paisaje andino. A través de la cámara de César Pérez, colaborador habitual del director de cine boliviano Jorge Sanjinés, observamos mediante planos generales y personales y rápidas secuencias una mirada interna verista y expresiva de su naturaleza; pues no es ni idílica ni amenazante. Eyde representa la guerra interna como una fuerza insoslayable que descompone a la cultura comunal ancestral andina al poner en juego y problematizar los diferentes lados del conflicto como actores que rompen los vínculos sociales y familiares que sostienen a los miembros de la ficticia Rayopampa.

En contraposición al momento de producción de estas dos películas, *Paloma de papel* y *El rincón de los inocentes* se realizan durante el periodo posconflicto cuando ya el *Informe Final* de la CVR ha puesto en evidencia la complejidad de la guerra. En esta etapa emergen memorias que se crean a partir de los movimientos de derechos humanos y que le disputan una hegemonía a la memoria oficial y su particular deseo de borrar la historia. Por su parte, estas películas ya se adscriben a una tradición de memoria colectiva que surge de la misma sociedad. Sin embargo, desde una óptica lejana a la andina, *Paloma de papel* recae en los estereotipos del “terrucos” como un “otro” (guerrillero forastero) y del campesino o serrano como víctima por un lado y por el otro como un personaje instrumentalizado por los “terrucos.” Ambas películas tienen como protagonista a un niño que queda huérfano y cuya situación familiar representa la versión del fuego cruzado. Con esta estrategia, los directores ubican la historia que tienen que contar en un lugar mucho más seguro que las otras dos, puesto que un niño representa una categoría de víctima que no puede ser puesta en cuestión.

En este sentido, *Paloma de papel* (2003), la ópera prima de Fabrizio Aguilar, complejiza aún más las situaciones interiores de la comunidad y la familia al mostrar que el universo andino ha entrado en un espiral de violencia generalizada con la llegada de SL. Sus habitantes no requieren siquiera ser adultos para formar parte de este drama social. Basta con la temprana conciencia de un niño de once años para ya ser considerado como enemigo potencial de todos los grupos en pugna. **Aguilar** aborda la problemática de la trágica vida de un niño andino<sup>4</sup> que se encuentra en el medio de la lucha entre los senderistas, los militares y los ronderos, nombre este último para los campesinos que decidieron organizarse para luchar contra los primeros, y a los que Eyde dedicaría una película ya en 1987, es

decir, con anterioridad a *La boca del lobo*. Al enfatizar las estrategias que Juan emplea para sobrevivir en un mundo deshumanizado en el que se violan los derechos humanos de los seres más desprotegidos de la sociedad, Aguilar pone al espectador en medio de la experiencia traumática del niño quien contra su voluntad ha sido forzosamente recluido y adoctrinado por un cuadro senderista representado estereotípicamente por líderes racialmente criollos. Según el enfoque de la película los pobladores andinos son víctimas del abuso de poder del grupo alzado en armas.

El resto del relato da cuenta de los inconvenientes que tendrá que pasar Juan para escapar y volver a su comunidad que ahora lo señala como un detractor pese a su temprana edad. A través de la experiencia de Juan, el protagonista de la película, Aguilar, sin escapar la esquematización de los personajes y situaciones, caracteriza los sentimientos y memorias del trauma histórico nacional de niños y jóvenes campesinos que padecieron en carne propia la violencia criminal que se desató en el Perú en las últimas décadas del siglo pasado. Al igual que Juan, un altísimo número de niños y jóvenes de distintas comunidades indígenas andinas y amazónicas fueron secuestrados ya sea por grupos subversivos o por las fuerzas militares para pelear, o para ser sirvientes, o para ser torturados, masacrados y desaparecidos. Narrada de forma circular y retrospectiva desde la memoria y punto de vista de Juan ya adulto que, después de haber sido secuestrado por SL, quedado huérfano, encarcelado por las fuerzas del orden y liberado años después, regresa a su pueblo para recordar a los muertos de la guerra. En un evidente posicionamiento en cuanto a una construcción de memoria de la posguerra, Fabrizio Aguilar invita a que el espectador se identifique con la historia de Juan y entienda que el restablecimiento de estas víctimas de la violencia será un proceso difícil.

Ahora bien, la película de ficción *El rincón de los inocentes* (2005) de Palito Ortega se basa en casos reales de matanzas de familias urbanas ayacuchanas por parte de las fuerzas armadas durante la década de los años 80 y la impunidad. En ella reflexiona sobre la necesidad de construir una memoria cívica llevando a las máximas consecuencias la versión del fuego cruzado donde las víctimas se encuentran no sólo en el medio de la violencia política desatada en Ayacucho entre SL y las fuerzas del orden sino que además pone en cuestión el rol que jugó la facción ultra-conservadora de la iglesia católica al hacer una caracterización monstruosa del monseñor quien, pese a ser la máxima autoridad eclesiástica del pueblo, es cómplice de la violación a los derechos humanos de la población perpetrada por los militares.

Existe, pues, en la película un cuestionamiento sin muchas mediaciones a las instituciones, fundamentalmente a las fuerzas del orden, que se desarrolla desde la primera secuencia. La película comienza con el asesinato por los militares del hijo mayor de una familia de clase media. Este hecho será el principio de una serie de tragedias que se sucederán a partir de la

búsqueda de justicia de los padres por el crimen de su hijo. Estos son sospechosos de estar en contacto con SL, el padre será golpeado y torturado en su propia casa para luego ser desaparecido, mientras la madre es ultrajada y violada sexualmente por los militares. El derrotero continúa con la búsqueda incesante de la madre con su hijo menor Manuel, de su esposo desaparecido, por calles y cuarteles donde aparecen muertos que finaliza con su captura en la puerta del arzobispado que los denuncia a la policía como senderistas. Aquí se desencadena el segundo conflicto: la orfandad de Manuel y la búsqueda de su madre en los lugares donde arrojaban diariamente los cuerpos detenidos, desaparecidos, torturados y masacrados.

Interesa aquí resaltar que, a diferencia de los otros directores aquí mencionados, Palito Ortega se ocupa de narrar, desde su experiencia vivencial ayacuchana y de manera testimonial, lo peligroso que fue para las familias urbanas vivir el conflicto armado en las ciudades andinas. En *El rincón de los inocentes* dicha problemática se traduce en evidenciar la vulnerabilidad e impunidad que padecieron todos aquellos que pasaron por el implacable proceso de reclamar el paradero de los seres queridos que fueron desaparecidos y buscar justicia por la matanza de los mismos, comprometiendo así su propia existencia. Además, Ortega da cuenta a través del viaje psicológico y físico de Manuel, único sobreviviente de los aniquilamientos de toda su familia por los militares, en su indagación de la verdad de que los medios de comunicación colaboraron con la represión al ocultar o tergiversar su testimonio. En la película Manuel es entrevistado por unos periodistas pertenecientes a la Delegación de la Verdad quienes irónicamente cambian su historia. Finalmente, la última escena de la película termina con un plano panorámico desolador de las montañas en el que Manuel, guiado por un águila, encuentra el cuerpo vejado de su madre desaparecida cerca del río en “el rincón de los muertos.” Volviendo a Foucault, vemos aquí, en el cuerpo de la madre amontonado con otros cuerpos suplicados, el resultado del asentamiento del poder de las fuerzas del orden y su economía.

Desde su propia experiencia como cineastas y particular visión del mundo, estos cuatro directores enfrentan la historia de la guerra interna y la violencia política en el Perú en momentos muy distintos y desde sus propios lentes. Lombardi, un director ya conocido y con varias películas realizadas desde mediados de los 70 sobre distintas realidades peruanas conflictivas, analiza el mundo andino en la década del 80, durante el gobierno de Alan García. Su película mira desde afuera a los campesinos indígenas y los proyecta como seres inertes, sin agencia y poco capaces de dar su visión de la realidad que viven. Están presentes físicamente pero no son seres complejos ni se les asigna un lugar específico en la guerra. En cualquier caso, la virtud de su película está en el hecho de saber establecer los límites de la visión del “otro” occidental y criollo, paradójicamente, aquel que desde 1821 constituye la clase dirigente nacional. Mientras que Eyde, productora y



directora noruega, residente en el Perú desde los años 70, cuenta con una filmografía que se aboca en mostrar conflictos del mundo andino a través de documentales pero también con largometrajes cuestionadores como es el caso de su ya mencionado *Los ronderos*, de 1987. Esta poco conocida película, que se produjo antes que *La boca del lobo* (1988), se ocupa de mostrar las circunstancias en las que se crearon los sistemas de autodefensa campesina que se reforzaron en los 80 a raíz de los ataques de SL a los poblados andinos. Y en *La vida es una sola*, que se estrenó en la década de los 90, Eyde tuvo que lidiar con la censura implícita dado el contenido político de la misma. Tras pasar un año de postergación para su exhibición pública, *La vida es una sola* pudo ser estrenada solo a partir del triunfo de la dictadura fujimorista. Es decir, lo que para Eyde era una película de denuncia de una coyuntura específica (los crímenes contra la población campesina quechuablante durante la democracia de los 80) fue procesada y ofrecida como un documento “histórico” de algo que ya el régimen dictatorial consideraba dominado dada la captura del líder senderista Abimael Guzmán el 12 de septiembre de 1992, a pesar de que hoy mismo los efectos de la guerra no han sido dejados atrás e, incluso, esta dictadura continuó perpetrando crímenes de lesa humanidad contra dicha población como es el caso de las esterilizaciones forzadas de las mujeres andinas. En dicha película, Eyde complejiza la experiencia de una comunidad andina que vive entre las dos fuerzas en pugna, SL y las Fuerzas Armadas, que los agrede y altera su vida comunal de costumbres ancestrales. En *La vida es una sola* vemos un cambio en cuanto a la representación de los pobladores, ya que se muestran como sujetos activos dentro del conflicto armado y tienen que tomar decisiones drásticas (enjuiciamiento, rechazo y expulsión de sus propios hijos) dentro de su comunidad. Por su parte, Aguilar estrena su ópera prima en el siglo XXI, después de la caída de la dictadura fujimorista y durante el gobierno de Alejandro Toledo (2001–2006), es decir, cuando ya se había instaurado la CVR. En *Paloma de papel* Aguilar muestra desde la mirada de un niño el deterioro de la sociedad en la que ya ni siquiera los niños campesinos pueden escapar de la violencia al convertirse en actores centrales del conflicto armado. Como en *La vida es una sola* y *El rincón de los inocentes*, el espectador se encuentra frente a una comunidad en pugna que está dividida por las posturas ideológicas de sus propios miembros. Los pobladores no son seres homogéneos sin características particulares sino seres complejos que luchan por sus propias convicciones. Finalmente, Ortega, antropólogo visual, cinematógrafo ayacuchano y director de nueve películas que tienen como escenario ya no las experiencias de los campesinos si no de los habitantes de las ciudades andinas del departamento de Ayacucho, se ocupa de dar una visión interna de la violencia política y una narrativa testimonial de los hechos ocurridos que no necesariamente van vis a vis con el *Informe Final* de la CVR. Por el contrario, en *El rincón de los inocentes* Ortega escribe una contra-narrativa

para contar desde una mirada interna del mundo andino y llenar los espacios en blanco de los crímenes de lesa humanidad que ocurrieron en la década de los años 80 durante los gobiernos de Belaúnde y García. Como en *Paloma de papel*, la historia es contada de manera retrospectiva por el joven Manuel quien desde la memoria reconstruye su niñez y adolescencia en busca de una reconciliación.

En suma, estas películas alteran nuestro conocimiento del pasado y se convierten en una fuente histórica extremadamente compleja y valiosa. Analizar la manera en la que los directores rescatan la memoria silenciada de los momentos disruptivos de la historia peruana a través de sus películas, nos acerca a conocer mejor el pasado y tomar conciencia del genocidio perpetrado a las comunidades más desamparadas de la nación. En ese sentido, estas cuatro películas contribuyen a la tan deseada búsqueda de justicia social.

## Notas

1. Este trabajo es parte de mi proyecto de investigación titulado “Yuyanapaq / Para recordar: Memoria, desplazamiento y violencia política en la cultura peruana contemporánea” en el que estoy investigando diferentes expresiones estéticas y culturales que abordan la violencia política ocurrida entre 1980 y 2000 como un hecho disruptivo en el acontecer histórico contemporáneo peruano.
2. El fax fue enviado en noviembre del 2000. Al finalizar esta década, Fujimori fue condenado (abril del 2009) a 25 años de prisión por casos de corrupción, crímenes de lesa humanidad y por ser el principal responsable de las matanzas en La Cantuta y en Barrios Altos.
3. Socos (1983), Putis (1984), Lucmahuayco (1984), Umaru (1985), Accomarca (1985) y Cayara (1988), el Frontón (1986), La Cantuta y Barrios Altos (1992).
4. Aguilar enfatiza esto valiéndose del uso reiterado de una canción, escrita por Max Castro, de lamento y duelo: “Voy a regalarme un cuento / Y sembrarme en libertad / Mi montaña y mis anhelos / Mis mañanas y mi madre / Resucitan y se van. / Mi frontera es el silencio / Y la guerra un día más / Mi batalla es el recuerdo / Cada noche es mi consuelo / Para empezar a soñar / Y convertirme en campo / No sentir miedo solo mi fe / Recuperar de nuevo mi árbol / Hacerle un nido a mi paloma de papel / Voy a despintar la nieve / Nuestra sangre la manchó / Voy a reinventarme el alma / Deshacerme de este karma y arrancarme el corazón / Nadie va a cambiar el llanto / Ni las marcas de mi piel / Ni la sombra ni el espanto / Tengo vida y vuelo alto / En mi paloma de papel.”

## Obras citadas

*El rincón de los inocentes*. Dir. Palito Ortega. Asociación Independiente de Cine y Video PERU MOVIE/Fox Perú Producciones, 2005. DVD.

- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1980. Impreso.
- Hatun Willakuy*. Versión abreviada del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: Comisión de Entrega de CVR, 2004. Impreso.
- La boca del lobo*. Dir. Francisco Lombardi. Perú, 1988. DVD.
- La vida es una sola*. Dir. Marianne Eyde. Kusi Films, 1992. DVD. Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980–1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. Impreso.
- Los ronderos*. Dir. Marianne Eyde. Kusi Films, 1987. DVD.
- Paloma de papel*. Dir. Fabrizio Aguilar. Luna Llena Films, 2003. DVD.

---

Ferreira, Rocío. “Cuatro películas peruanas frente a la violencia política: los casos de Lombardi, Eyde, Aguilar y Ortega.” *Conflicto armado y políticas culturales de la memoria en el Perú*. Ed. Carlos Vargas-Salgado. Hispanic Issues On Line (Spring 2016): 144–154. Web.

---