



Bulletin de l'Institut français d'études andines

ISSN: 0303-7495

ISSN: 2076-5827

ifea.direction@cnrs.fr

Instituto Francés de Estudios Andinos

Perú

Ulfe, María Eugenia; Godoy, Mauricio; Guerrero, Sara Lucía
Las diversas voces, memorias y miradas sobre el conflicto armado interno
peruano a través de producciones cinematográficas y audiovisuales
Bulletin de l'Institut français d'études andines, vol. 51, núm. 2, 2022, pp. 335-357
Instituto Francés de Estudios Andinos
Lima, Perú

DOI: <https://doi.org/10.4000/1219m>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12679264008>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia



Las diversas voces, memorias y miradas sobre el conflicto armado interno peruano a través de producciones cinematográficas y audiovisuales

*María Eugenia Ulfe**

*Mauricio Godoy***

*Sara Lucía Guerrero****

Resumen

Una serie de manifestaciones artísticas, plásticas, narrativas, audiovisuales, teatrales y coreográficas acompañaron el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú entre el 2001 y 2003 y la presentación del Informe final en agosto del 2003. En el ejercicio del recuerdo y la memoria, artistas y piezas emergieron como propuestas políticas. El trabajo de la Comisión significó un momento importante para los procesos de memorialización en el cual diversas formas artísticas fueron utilizadas para comunicar, documentar y argumentar sobre uno de los períodos más devastadores de violencia de la historia republicana contemporánea peruana. Entre estas manifestaciones destaca la producción cinematográfica y audiovisual con propuestas que van desde la ficción hasta el documental, pasando por la experimentación, el testimonio y la animación. ¿Qué eventos de este período se representan en el cine o en producciones audiovisuales? ¿Cómo se construye el recuerdo de un hecho violento y cómo se le representa? ¿Qué subjetividades pueden ser representadas y cuáles son sus memorias? Para responder a estas preguntas (i) se describe el contexto de ebullición de producciones audiovisuales y cinematográficas, sobre todo desde la presentación del Informe final de la Comisión en el 2003; (ii) se hilvana este contexto y, desde una perspectiva crítica, se discuten las propuestas de Justicia Transicional

* Profesora principal, departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). ORCID: 0000-0002-2749-1036. E-mail: mulfe@pucp.edu.pe

** Profesor auxiliar, departamento de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). ORCID: 0000-0001-5202-8636. E-mail: mauricio.godoy@pucp.edu.pe

*** Profesora contratada, departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). ORCID: 0000-0002-1828-8060. E-mail: guerrero.sl@pucp.edu.pe

y la manera como se delinear las subjetividades; (iii) por último, se reflexiona sobre el uso del archivo como una forma de apropiación para la representación de las subjetividades. La investigación conlleva el análisis de producciones audiovisuales para mostrar cómo se representan ciertos sujetos y no otros y cómo ciertas memorias emergen hegemónicas frente a otras que quedan relegadas.

Palabras clave: *producciones audiovisuales, postconflicto, Perú, memoria, justicia transicional*

Les différentes voix, mémoires et points de vue sur le conflit armé interne péruvien à travers des productions cinématographiques et audiovisuelles

Résumé

De 2001 à 2003, une série de manifestations artistiques, plastiques, narratives, audiovisuelles, théâtrales et chorégraphiques ont accompagné, au Pérou, le travail de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación*, ainsi que lors de la présentation de son rapport final en août 2003. Dans ce contexte d'exercice du souvenir et de la mémoire, les artistes et leurs œuvres ont émergé sur la scène politique. Les années de travail de la *Comisión* ont été marquées par d'intenses activités commémoratives au cours desquelles diverses formes artistiques ont été utilisées pour communiquer, documenter et questionner l'une des périodes les plus violentes et dévastatrices de l'histoire républicaine contemporaine du pays. Parmi ces manifestations dans lesquelles le souvenir de la période de la violence s'installe, la production cinématographique et audiovisuelle se distingue, avec des propositions allant de la fiction au documentaire, en passant par le cinéma expérimental, le film témoignage et l'animation. Quels événements de cette période sont-ils représentés au cinéma et dans les productions audiovisuelles ? Comment le souvenir d'un événement violent se construit-il et comment est-il représenté ? Quelles subjectivités peuvent-elles y être représentées et quelles sont leurs mémoires ? Pour répondre à ces questions, nous décrirons (i) le contexte d'ébullition des productions audiovisuelles et cinématographiques de cette époque, notamment à partir de la présentation du rapport final de la *Comisión* en 2003. Ensuite, (ii) nous établirons un lien entre ce panorama et les propositions issues de la justice transitionnelle, ainsi que la manière dont celle-ci délimite les subjectivités. Enfin, (iii) nous réfléchirons sur l'utilisation des archives comme moyen d'appropriation permettant de mettre en scène des subjectivités. Pour mener à bien ces tâches, nous utiliserons des exemples de productions audiovisuelles montrant comment certains sujets sont représentés et d'autres non, et comment certaines mémoires émergent de manière hégémonique tandis que d'autres sont reléguées à la marge.

Mots-clés : *productions audiovisuelles, postconflict, Pérou, mémoire, justice transitionnelle*

The different voices, memories and views on the Peruvian internal armed conflict through film and audiovisual productions

Abstract

A series of artistic, plastic, narrative, audiovisual, theatrical, and choreographic manifestations accompanied the work of the Truth and Reconciliation Commission of Peru between 2001 and 2003 and the presentation of the Final Report in August 2003. Artists and objects emerge as political actors in the exercise of recollection and memory. The years of the Commission were of memorialization in which various art forms were used to communicate, document, and argue about one of the most devastating periods of violence in contemporary Peruvian republican history. Among these manifestations in which the memory of the period of violence is installed, cinematographic and audiovisual production stands out with proposals that range from fiction to documentary, through experimentation, testimony, and animation. What events of this period are represented in cinema or audiovisual productions? How is the memory of a violent event constructed and how is it represented? What subjectivities can be

represented and what are their memories? To answer these questions (i) we will describe the boiling context in which audiovisual and cinematographic were created, especially since the presentation of the Final Report of the Commission in 2003, (ii) this context will be threaded together and from a critical perspective we will discuss with the proposals that come from Transitional Justice and how it delineates subjectivities, finally, (iii) we will reflect on the use of the archive as a form of appropriation for the representation of subjectivities. To carry out these tasks, we will use some examples of audiovisual productions to show how certain subjects are represented and not others, and how certain memories emerge as hegemonic over others that are considered to be of lesser importance.

Keywords: *audiovisual productions, postconflict, Peru, memory, transitional justice*

INTRODUCCIÓN

«Su cadáver estaba lleno de mundo»
Solía escribir con su dedo grande en el aire
(César Vallejo, 1961)¹

En este artículo presentamos un estudio interdisciplinario que tiene un pie en la antropología visual y otro en la teoría cinematográfica, en el cual se analizan producciones audiovisuales que tratan el conflicto armado interno peruano y el autoritarismo durante el período entre 1980 y 2000². El estudio elabora una revisión exhaustiva de 285 producciones audiovisuales y cinematográficas producidas entre 1982 y 2021 bajo las siguientes preguntas: ¿qué eventos de este período se representan? ¿Cómo se construye el recuerdo de un hecho violento y cómo se le representa? ¿Qué subjetividades pueden ser representadas y cuáles son sus memorias? De ese modo, para poder dar respuesta a las preguntas planteadas, (i) describiremos el contexto de ebullición de producciones audiovisuales y cinematográficas durante el período de presentación del Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (en adelante, CVR, 2003), (ii) hilamos este contexto desde una perspectiva crítica con la manera cómo desde la Justicia Transicional (JT) se delinean subjetividades e (iii) incorporaremos el uso que los realizadores le dan al archivo histórico como forma de apropiación para la representación de subjetividades. Finalmente, se reflexiona sobre la representación

¹ Este poema remarca la tragedia, la muerte y la pérdida de lo vivido durante la Guerra Civil española. Recitado por Pedro Rojas, el personaje colectivo del poema, un hombre común, miliciano y padre de familia cuya muerte es también la de muchos otros. Vallejo nos abre a la frustración que siente con la muerte que ve en todos lados, dando una mirada humanista y política de lo que sucede durante la guerra.

² «Conflicto armado interno» y «autoritarismo» son los términos que se utilizan en el Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación para describir el período entre 1980 y 2000, siguiendo el marco del Derecho Penal Internacional. No usaremos acrónimos para referirnos al conflicto armado interno, pues es necesario comprenderlo como proceso desde la densidad histórica.

de ciertos sujetos y cómo ciertas memorias emergen hegemónicas frente a otras que quedan relegadas³.

Durante el período de trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el Perú, entre los años 2001 y 2003, numerosas exposiciones artísticas, conciertos y producciones audiovisuales saltaron a la palestra para mostrar los horrores de la guerra. A la par de los testimonios en las audiencias públicas⁴ que se transmitían en televisión nacional, el arte abría paso a lo indecible. Esto lo podemos identificar en diversas manifestaciones artísticas producidas a principios del siglo XXI (Milton, ed., 2014) entre las que destacan el arte plástico, como los retablos, las canciones de *pumpin* y el trabajo de Palito Ortega, famoso director de cine ayacuchano (Ulfe, Ritter, Del Pino citados en Milton, ed., 2014). En el repertorio cinematográfico de Ortega destaca el conflicto armado interno peruano y sus secuelas. A Ortega le preocupa que se le estigmatice en el rubro de cine regional porque, para él, sus historias van más allá de su natal Ayacucho; son historias nacionales. Además, Ortega resalta las diferencias en las historias y la forma de representación de la violencia entre Lima y Ayacucho, mostrando en sus filmes su acercamiento desde lo sensible, como ha sido su propia experiencia de vida⁵.

El cine y el audiovisual son los repertorios culturales más utilizados para documentar, comunicar y hacer visibles las disputas entre las memorias, ya que estos permiten construir imaginarios que salvaguardan ciertas memorias y visibilizan la forma como las políticas en JT moldean sus relatos y formas de representación. Los diversos estudios realizados sobre producciones audiovisuales vinculadas al conflicto armado interno en el Perú se han centrado en investigar lo cinematográfico a partir de la clasificación canónica de los dos grandes macrogéneros: el cine de ficción (del Pino citado en Milton, ed., 2014; Barrow, 2018; Dettleff, 2020; Bernedo, 2020) y el cine documental (Malek, 2016; 2018; Ulfe, 2017; Bernedo, 2017; Godoy, 2017). En esta investigación buscamos poner en tensión esta clasificación dicotómica, tomando en cuenta los debates actuales alrededor de los límites intergenéricos. Primero, emplearemos el término «cine de no ficción»⁶ en vez del término documental (Nichols, 2013), el cual al tener

³ La investigación se realizó en el marco del proyecto «Las diversas voces sobre el conflicto armado interno en las producciones audiovisuales», la cual fue realizada con el financiamiento del Estímulo Económico para Proyectos de Investigación sobre Cinematografía y Audiovisual 2020. Ministerio de Cultura – DAFO y el Concurso Anual de Proyectos de Creación – CAP de Creación PUCP 2022.

⁴ Estas fueron sesiones solemnes que se realizaron en diversas regiones del país en el año 2002. En ellas los comisionados recibieron directamente, ante la opinión pública nacional, el testimonio de víctimas o testigos de la violencia vivida durante el conflicto armado. Estos testimonios pudieron ser escuchados en todo el país, ya que las audiencias fueron transmitidas por *Radio y Televisión del Perú*, canal estatal con cobertura nacional. Además, las audiencias fueron transmitidas por el canal de cable *Canal N* y mediante extractos o con cobertura parcial por otras cadenas comerciales de la televisión de señal abierta.

⁵ Al final del texto se puede revisar la lista completa de películas citadas a lo largo del artículo.

⁶ Nichols, a través del uso de diagramas de Venn, distingue toda la producción audiovisual en dos grandes grupos: ficción y no ficción, ubicando el encuentro entre ambas: el neorealismo, el

una mirada inclusiva dentro de la producción cinematográfica y audiovisual nos permitirá mapear la producción existente sin importar la duración, el género, el formato de registro, la autoría o el espacio de exhibición. Esta aproximación a toda la producción audiovisual y cinematográfica realizada entre 1982 y 2021, tanto de ficción como no ficción, nos ha llevado a elaborar un *corpus* de 285 producciones, de las cuales hemos podido visionar 255 de ellas⁷.

Es importante destacar que, dentro del *corpus* de producciones, la publicación del Informe final de la CVR (2003) es un hito importante. Podemos dividir la producción existente en cinco grandes grupos, siguiendo la propuesta de Malek (2016): i) las producciones previas a la CVR, ii) las producidas por la propia CVR, iii) las que se inspiran o son motivadas por el Informe final de la CVR, iv) las que se oponen y alejan del Informe y, finalmente, v) las que proponen nuevas memorias, enfoques y perspectivas. Teniendo en cuenta la diversidad de géneros y enfoques y reconociendo la importancia de la CVR en la producción, buscaremos poner en diálogo los diversos períodos de producción, la autoría y las temáticas abordadas, para identificar si la producción de imágenes en movimiento también está inmersa en relaciones de desigualdad y poder con respecto de la memoria que se representa. Por ejemplo, ¿los eventos sucedidos en Lima o Ayacucho son los que más se representan audiovisualmente, en comparación con otros sucedidos en regiones, como Huancavelica o el territorio amazónico?

En esta investigación se ha encontrado que hay unos eventos que son más representados que otros, a estos los hemos denominado «nódulos históricos», ya que es a través de estos momentos que se cuentan aspectos diversos de la historia reciente del país. Siguiendo a Steve Stern (1998), quien define «memorias emblemáticas» como marcos de experiencias de memorias entre las cuales tendremos, por ejemplo, la memoria salvadora sobre el gobierno de Alberto Fujimori, en esta investigación se propone el concepto «nódulos» para demostrar cómo un mismo hecho de la historia reciente peruana es representado de diferentes maneras en el audiovisual. En la revisión que hemos realizado encontramos que ciertos nódulos tienen mayor presencia. El cuadro 1 muestra una clara preponderancia de producciones audiovisuales que tratan casos ocurridos en Lima, a pesar de que el Informe final de la CVR (2003) afirma que la violencia no ocurrió del mismo modo en todo el territorio nacional y hubo momentos de mayor incidencia en ciertas regiones. Hay que tener en cuenta que en Ayacucho comienza este duro período y es una de las regiones que más padeció esta violencia. Sin embargo, los mayores recursos técnicos y directores se encuentran en Lima. Palito Ortega, por ejemplo, señalaba cómo una de sus producciones

docudrama, los *fakes* y las recreaciones. Nichols considera que la no ficción está dividida en dos grupos: el cine documental y el cine no documental. En la intersección se ubica el simple pietaje, los noticieros y las películas industriales o patrocinadas (propaganda). Al hacer uso de los términos «no ficción» y «ficción», estamos incluyendo todo tipo de producción existente dentro de esta acepción.

⁷ Este *corpus* de producciones incluye reportajes, registros, videoarte, *fakes*, documentales clásicos, de propaganda y de autor, y ficciones narrativas en formato de cortometraje, medimetraje, largometraje o serial.

Cuadro 1 – Nódulos con la mayor cantidad de películas

Evento	Fecha de ocurrencia	Número de producciones
El asesinato de periodistas en Uchuraccay, Ayacucho	26 de enero de 1983	9
La matanza en los penales en Lima y El Callao	18 y 19 de junio de 1986	10
Asesinatos en Barrios Altos, Lima	3 de noviembre de 1991	9
Masacre a estudiantes y un profesor en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán Valle, La Cantuta, Lima	18 de julio de 1992	8
Captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, Lima	12 de septiembre de 1992	13
La toma de la Embajada de Japón, Lima	17 de diciembre de 1996 al 22 de abril de 1997	16

Elaboración propia

sobre la violencia, *Dios tarda, pero no olvida* (dir. Ortega, 1997), si bien tuvo una buena acogida entre el público ayacuchano, no pudo ser proyectado en salas de cine limeñas debido a las críticas realizadas a su técnica (Ulfe, 2020: 106). Así, mientras unas temáticas comenzaban a ser tratadas en filmes, otras aparecen menos representadas. Por ejemplo, el Informe final de la CVR (2003) trata a profundidad el caso del secuestro de población asháninka en la selva central; sin embargo, la Amazonía es poco representada en las producciones audiovisuales peruanas sobre violencia⁸. Lo mismo sucede en cuanto a los casos de crímenes de odio contra la comunidad LGTBIQ+ a manos de grupos subversivos y las Fuerzas Armadas.

Ahora bien, desde 1916, con el estreno del documental bélico *La batalla del Somme* (dir. Malins, 1916), el cine se ha encargado de retratar la guerra: la de Secesión estadounidense, la primera y segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil española, la Guerra de Vietnam, etc. La producción cinematográfica destaca los heroísmos, la crudeza de los enfrentamientos y precariedad de vidas de los soldados y la dimensión humana del sufrimiento y el dolor. Sin embargo, en algunos casos, estos filmes han servido también a otros propósitos. Por ejemplo, Paloma Aguilar (2002) resalta la enorme producción cinematográfica realizada sobre la Guerra Civil española (1936-1939) durante el período franquista que, en

⁸ De las 285 producciones mapeadas tan solo nueve tratan sobre la Amazonía, total o parcialmente: *MRTA - San José de Sisa*. Reportaje del programa de televisión «Panorama» (1987); *Toma de ciudad de Juanjui por el MRTA*. Registro sin editar (1987); *Toma de Yurimaguas por el MRTA*. Reportaje del programa de televisión «Contrapunto» (1990); *Memorias del Paraíso* (dir. Sonia Goldenberg, 2003); *Estado de miedo* (dir. Pamela Yates, 2005); *Memorias del arcoíris*. Testimonio de Tito Bracamonte del Movimiento Homosexual de Lima MHOL (2011); *Quipu de la memoria LGTB: homofobia en el conflicto armado* (dir. Gio Infante, 2012); *Ashaninkas rescatados* (dir. Marco Condori, 2015); *Volver a vivir* (dir. Wilfredo Medina, 2018).

muchos casos, sirvió para mostrar aquello que no cabía en las palabras y para fijar ciertos discursos que dan paso a la conformación de imaginarios y memorias. La autora demuestra cómo ciertos repertorios culturales se convierten en recursos para los regímenes totalitarios, los cuales buscan manipular la información y borrar la memoria. Entre sus ejemplos y casos destaca el cine realizado durante el período de la transición (1975-1978). De ese modo, este cine es también un campo de batalla de memorias. De un lado, el cine heredero del franquismo buscaba resarcir al dictador Francisco Franco y, por otro lado, el cine con Luis Buñuel a la cabeza, que recurre a lo simbólico y aprovecha la tecnología del cine para expresar mediante metáforas aquello que no podía narrarse directamente. En el cine, como en otras representaciones artísticas, la guerra no es un proceso que termina ni se cierra, sino que es posible revivirlo fuera de su contexto histórico a través de otros dispositivos (Aguilar, 2002).

Sostenemos que el cine, como otras manifestaciones artísticas, tiene la capacidad de traer el recuerdo al presente para instalarlo y discutirlo. El cine peruano está inmerso en debates y también abre la posibilidad de imaginar futuros distintos. En este sentido, sostenemos la capacidad del cine y del audiovisual como técnica y tecnología, en tanto productor de historias y personajes, pero, sobre todo, en la manera como este coadyuva a la narración de *ciertas* historias y cómo *ciertos* personajes son recordados. A través de una selección de películas, veremos cómo algunas imágenes se reciclan en nuevas producciones, repitiendo patrones y representaciones de sujetos, poniendo en tensión el valor y la naturaleza del archivo. Para responder a nuestras preguntas, comenzaremos brindando un acercamiento hacia los perfiles de las víctimas y victimarios y sus representaciones.

1. BATALLAS POR LA MEMORIA EN LA JUSTICIA TRANSICIONAL

En la conmemoración por los 10 años de la entrega del Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), Eduardo González Cueva (2015) afirmaba que las comisiones de la verdad tienen esquemas y propuestas que se implementan de forma general en los distintos países durante el período de postviolencia o postdictadura como parte de una agenda global. Las comisiones de la verdad se asientan en una dicotomía que es casi mutuamente excluyente: la tensa línea entre las víctimas y los perpetradores (cf. Ulfe & Málaga Sabogal, 2021). En el caso peruano, esta categorización se refleja en la forma que toma el Informe final de la CVR y también en la operacionalización que, años después, tendrán algunos de sus mecanismos de Justicia Transicional (JT), como las reparaciones.

En el Perú, el Programa Integral de Reparaciones (PIR) nació en el año 2006 con dos programas u oficinas como pilares. El primero es el Consejo Multisectorial de Alto Nivel (CMAN) que otorga las indemnizaciones y el segundo es el Consejo de Reparaciones, el cual define a los beneficiarios del programa de indemnizaciones a través del Registro Único de Víctimas (RUV). Para registrarse en esta base de datos y convertirse en un potencial beneficiario del PIR, las personas deben demostrar que fueron víctimas de tortura, violencia sexual o el asesinato de

un familiar directo, por lo que registrarse en esta base de datos implica que la persona sea reconocida como víctima de violencia. De esta manera, ser víctima se convierte en una nueva categoría de ciudadanía (Ulfe & Málaga Sabogal, 2021). Esta categoría vincula para siempre a la víctima con el período reciente de violencia en Perú. En la gran mayoría de casos esta imagen se concibe de forma pulcra y límpida, lejana de la del perpetrador y sin vínculos con acciones que puedan ser descritas como políticas.

A pesar del carácter universal de la Ley, la condición de víctima está reservada solo a algunos. El artículo 4 del PIR (Ley N° 28592) indica que aquellas personas que tienen vínculos con grupos subversivos o que ya recibieron algún tipo de reparación por parte del Estado no pueden ser consideradas como víctimas del conflicto armado, por lo que estas personas no pueden recibir reparaciones económicas ni convertirse en beneficiarios del Programa de Reparaciones. Sin embargo, como el derecho a la reparación es inalienable, todavía tienen el derecho a recurrir a la vía judicial. El artículo 4 se basa en la idea de una «víctima legítima» (Robin Azevedo, 2021: 99), quien puede ser al mismo tiempo limpia, en términos de inocencia, y no culpable. Manrique (2014) afirma que en el Perú la única forma de exigir la restitución de los derechos humanos es desde la inocencia. Sin embargo, este es un tema con muchas controversias con relación a los derechos humanos y la forma como funcionan las políticas de reparación en el caso peruano. Al descuidar una condición básica de los derechos humanos, que es la condición de víctima, se hace muy difícil obtener una comprensión integral de lo que sucedió en el Perú. Esta idea problematiza la comprensión de cómo la sociedad produce víctimas y victimarios y cómo una misma persona puede ser víctima y victimario en diferentes circunstancias. También se observa que la Ley de Reparaciones se vuelve especialmente restrictiva, sobre todo en comparación con Colombia o Chile. Hay cierta correspondencia entre ciertos filmes y la forma como se aborda a los actores del conflicto. Por ejemplo, en *Chungui: horror sin lágrimas* se tienen los testimonios de víctimas, mientras que en el mediometraje *Senderos de violencia* se tienen las voces de los perpetradores. Entonces, ¿cuándo tienen voz unos más que otros? ¿En qué contextos o casos se exige más la participación de unos sobre otros? A continuación, se discutirá el caso de Edilberto Jiménez y el filme *Chungui: horror sin lágrimas*.

2. AYACUCHO, AGOSTO DE 2003

Chungui en blanco y negro fue la primera exposición de dibujos de Edilberto Jiménez, artista (maestro retablista), periodista y antropólogo con una vasta obra que da cuenta de su vida durante el período de violencia en Ayacucho (ver Ulfe, 2011) y que utiliza una mirada interdisciplinaria que conjuga su posición como investigador, creador y testigo de ese tiempo. Su trayectoria revela un estilo personal que irá transformándose en forma y contenido, el cual pasa desde un lenguaje cercano a su tradición familiar hacia otro más íntimo y personal. Para ello recurre al color, a la textura de las imágenes en tiza, pasta y cola y al texto escrito

como recursos para enfatizar el carácter desgarrador de las escenas en su obra.

Chungui en blanco y negro fue inaugurada en Ayacucho, días antes de la presentación del Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), en agosto del 2003. La exposición recogía en gran medida el trabajo antropológico realizado por Jiménez para la CVR, quien había sido miembro del equipo de comunicaciones de una ONG local y conocía lo que había pasado durante los años de violencia en esa provincia del norte de Ayacucho. Cuando la CVR discutía sobre quién podía ir a Chungui a compilar testimonios, fue en Edilberto en quién recayeron todos los ojos. Ayudándose de sus lápices y lapiceros, y provisto de su arte del retablo, comenzó a dibujar los testimonios que iba recibiendo oralmente. Con el pasar del tiempo, *Chungui en blanco y negro* se convertiría en dos publicaciones agotadas y luego reeditadas y en varios otros libros que forman parte de la vasta producción interdisciplinaria de Edilberto Jiménez Quispe (2005; 2021) y Golte & Pajuelo, eds. (2012). Esa noche la exposición en el segundo piso del centro cultural de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga rebasó de asistentes.

A los pocos días, un enorme retablo-estrado fue instalado a un lado de la plaza Sucre para recibir a los comisionados de la verdad que llegaron desde Lima, a los músicos y danzantes que agolparon y, sobre todo, a las víctimas que tomaron la plaza de Ayacucho (Ulfe, 2011). El arte emergió en su esplendor no solo para recrear los hechos de violencia sucedidos en el Perú, sino para dar cuenta, visualmente, de lo que muy poco podía decirse. Los retablos, esas cajas de imaginero con puertas pintadas con flores que se abren para presentar una escena, ya habían servido para representar hechos de violencia. Edilberto Jiménez es, precisamente, hijo del gran imaginero ayacuchano, don Florentino Jiménez Toma. Junto a su padre y sus hermanos —Claudio, Nicario, Mabilón, Eleudora y Neil— ya había realizado retablos que contaban historias de dolor en pequeñas figuras de yeso, cola y agua. Las historias de Chungui le fueron tan dolorosas que no las pudo dejar solo en la grabadora, sino que tuvo que plasmarlas en dibujos para que éstas puedan hablar por sí mismas.

Edilberto Jiménez protagoniza el filme *Chungui: horror sin lágrimas* (dir. Felipe Degregori, 2009). Convertido cronista contemporáneo, cual Felipe Guamán Poma de Ayala, Edilberto pasa las noches dibujando lo que ha escuchado durante el día, para luego preguntar, repreguntar, detenerse a observar y mostrarle a la gente los dibujos que ha hecho para ver si realmente retratan sus testimonios. Edilberto se sitúa como mediador entre las víctimas que le brindaron sus testimonios y los dibujos que se convertirán en otras formas de narrar lo ocurrido. Como mediador, su papel puede ser también discutido desde la propuesta de Fassin (2008) sobre las figuras del testigo y el testimoniante y la manera como ciertas instituciones se colocaron en el papel de testimoniante situándose por encima del testigo de forma directa; es decir, puede llegar a establecerse una relación de poder y jerarquía que trasciende el testimonio y antecede la representación.

El tiempo después de la presentación del Informe final de la CVR fue uno de ebullición de artefactos y producciones culturales de memoria, aunque ya se contaba con los retablos de los Jiménez, las canciones en *pumpin* y los carnavales

ayacuchanos, las tablas pintadas de Sarhua y algunos filmes que comenzaban a producirse. A partir del Informe hubo un mayor interés en conocer y representar memorias, sobre todo de las víctimas. Sin embargo, hubo muy poco espacio para la presentación y discusión de memorias de los perpetradores. Estas producciones llegarán unos años después.

3. EL CINE, LA MEMORIA Y LA RESIGNIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES

Senderos de violencia (dirs. Michel Gómez y Julio Vizcarra, 1985) es uno de los primeros documentales que logra introducir una cámara de filmación en el penal «El Frontón». Con el apoyo de familiares de senderistas⁹ recluidos en el penal, fueron introduciendo semanalmente las partes de una cámara Bolex Super 8mm y una grabadora de sonido. Así, cuando ingresaron dos miembros del equipo de realización, contaban con la tecnología de la época para grabar el testimonio de senderistas, previa coordinación y aceptación de la dirigencia (M. Gómez, comunicación personal, 6 de agosto del 2021).

En el filme aparecen hombres arengando con brazos y puños en alto y vemos cómo se ordenan en filas y se aprecian grandes imágenes en las paredes mientras se escuchan algunos cantos y los presidiarios senderistas bailan haciendo una ronda, al ritmo de los músicos que actúan para ellos. Este mediodmetraje no ha sido difundido en el Perú, pues se realizó para la televisión belga¹⁰, por lo que difícilmente es identificado como una de las primeras producciones que muestran senderistas como sujetos de carne y hueso. La producción, a través de pequeñas entrevistas frente a la cámara, permite acercarnos a su pensamiento, discurso y a aquello que los identifican. No hay ficción, pero, a la vez, los realizadores buscaron mostrar una diversidad de actores: una profesora de Huanta, un antropólogo, familiares de desaparecidos, un guerrillero del Ejército de Liberación Nacional (ELN), un médico del ejército y los senderistas presos en «El Frontón». Este conjunto de voces nos acerca también a una mirada amplia sobre lo que venía sucediendo en el país a mediados de la década del ochenta, cuando poco o nada se conocía sobre lo que sucedía en los Andes peruanos. Además, en este mediodmetraje se aprecia el accionar de terror del PCP-SL y de las fuerzas del orden.

Las imágenes del penal «El Frontón» que se retratan en este filme serán posteriormente utilizadas en otras producciones. Estos «préstamos» de escenas y tomas son comunes dentro de este tipo de cine, particularmente por las limitaciones para ingresar a recintos penitenciarios. Además, mirar estas imágenes

⁹ Término empleado para referirse a los militantes del Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL).

¹⁰ En abril del 2022 organizamos el Seminario Internacional virtual *Las diversas voces del conflicto armado interno en las producciones audiovisuales*, en el cual programamos esta producción. Asimismo, la cual se pudo ver a través de la plataforma «Retina Latina». Ver <https://www.retinalatina.org/video/senderos-de-violencia/>

tantos años después nos obliga a pensar en que casi ninguna de las personas que allí aparecen sigue aún con vida¹¹, ya que el 18 y 19 de junio de 1986 se llevaron a cabo una serie de acciones militares extrajudiciales en tres penales de la ciudad de Lima —«El Frontón», Lurigancho y la cárcel de mujeres «Santa Bárbara»— luego de una serie de motines al interior de los recintos penitenciarios. Posteriormente, se llegó a formar una comisión investigadora en el Congreso de la República para esclarecer las medidas tomadas irregularmente por las Fuerzas Armadas.

El mediometraje resalta en su calidad de archivo y obra, ya que permite conocer quiénes eran estos senderistas, de dónde venían y lo que pensaban, además de brindar las primeras representaciones del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán. Sin embargo, para conocer más sobre las representaciones de los perpetradores en el audiovisual y el cine peruano es importante detenernos a comprender cómo se les nombra y significa en las políticas en Justicia Transicional (JT), las cuales no solo dignifican a las víctimas, sino que también presentan, desde la subjetividad de sus realizadores, una diversidad de voces y miradas antes no vistas en cine.

4. SUBJETIVIDADES MOLDEADAS Y LA APROPIACIÓN EN EL USO DEL ARCHIVO

El uso y apropiación de imágenes es una iteración, una repetición que tiene la posibilidad de construir algo distinto. Sin embargo, como recurso, el cine de apropiación¹² puede perpetuar la representación de ciertos sujetos, hechos y situaciones. A través de este encontramos cómo ciertas imágenes, registradas durante los años del conflicto armado interno, terminarían convirtiéndose en «materia prima audiovisual para los documentalistas» (Malek, 2016: 36). En las décadas que siguieron a la conformación de la CVR y la publicación del Informe final, diversas producciones audiovisuales hicieron uso de imágenes previamente emitidas. Es así como fragmentos de producciones realizadas originalmente para la televisión europea, por ejemplo, *Perú: la senda del terror*¹³ o *Senderos de violencia*, terminaron formando parte de otras producciones realizadas a partir de

¹¹ Hay dos producciones que retratan a los sobrevivientes de la matanza de «El Frontón». Por un lado, el cortometraje *Frontón export* (dir. Pilar Roca, 2016) registra los testimonios de los sobrevivientes (Julio Yovera, José González y Luis Ramírez); por otro lado, *Aquí vamos a morir todos* (dir. Andrés Mego, 2012) se enfoca en la experiencia de Julio Yovera.

¹² El cine de apropiación, también conocido como found footage o cine reciclado consiste en tomar fragmentos de imágenes grabadas para armar un discurso (tanto visual como argumental) totalmente diferente al de su contexto original.

¹³ Un reportaje de Vicente Romero y realización de Vicente Medina rodado en Perú en 1984. Retrata cómo la guerrilla maoísta Sendero Luminoso sembraba el terror en el Perú más profundo sin que el Estado supiera dar más respuestas que las medidas policiales. El reportaje menciona que en trece provincias del país se anularon las garantías constitucionales y los campesinos vivían inmersos en una encrucijada entre el fuego cruzado de guerrilla y ejército.

la publicación del Informe de la CVR (2003). En esa línea, otros registros de tipo doméstico o casero también sirvieron de insumo para nuevas producciones en el siglo XXI, como el recordado video en que Abimael Guzmán y otros senderistas bailan en una reunión al ritmo de «la danza de Zorba»¹⁴, o los «vladivideos», conjunto de registros audiovisuales realizados por Vladimiro Montesinos —brazo derecho del expresidente Alberto Fujimori (1990-2000)— que registran actos de corrupción en una sala del Servicio de Inteligencia Nacional del Perú. Estos registros y producciones audiovisuales sirvieron de insumo para la creación de nuevas producciones, incluso para crear escenas de ficción con un sentido histórico. De esta manera, es posible rastrear el uso dialéctico del archivo, a partir de la apropiación y reinterpretación de dichas imágenes (Weinrichter, 2009).

Identificamos un *corpus* importante de producciones audiovisuales que utilizan el recurso de la apropiación audiovisual para la creación. En estas producciones el realizador parte del archivo histórico, buscando romper con la prueba de verosimilitud del mismo. Para ello saca de contexto dichas imágenes, y mediante el montaje les da un nuevo significado, poniendo en tensión el registro mismo y el interés del autor por registrarlos y difundirlos. En el cine de apropiación el director hace suyo el archivo y nos comparte su punto de vista sobre ese hecho, invitándonos a la reflexión. Dentro de esta propuesta nos gustaría destacar tres producciones: *Camino barbarie* (dir. Javier Becerra, 2005), *El Betamax de Genaro – Vol. 32* (dir. Miguel Villalobos, 2016) y *No, no me acuerdo* (dir. Isaac Ernesto Ruiz, 2018).

Javier Becerra era aún estudiante universitario en el Perú cuando realizó el cortometraje sobre la matanza en el penal «El Frontón». La historia se narra de forma cronológica e ilustra a través del archivo periodístico para contextualizar el momento previo a la matanza y su impacto social en el país. Pero el uso que le da el director al archivo rompe, desde un inicio, con una mirada donde el archivo se utiliza para documentar lo sucedido. Becerra se apropia del material y, a través del montaje, edita la repetición de imágenes y audios de la prensa, cuestionando la información brindada sobre el hecho y dejando entrever los abusos de la Marina de Guerra del Perú (MGP) y el Gobierno peruano en la represión en el penal. Pero, entre las imágenes utilizadas, cabe destacar aquellas registradas unos años antes en «El Frontón» para el documental *Senderos de violencia*. Estas imágenes son manipuladas en el montaje con un espíritu burlón y jocosos, repitiendo frases o alternando la velocidad o dirección de la imagen. Según el propio director, para deslindar con una mirada de apología hacia el PCP-SL y su discurso ideologizado (Javier Becerra, comunicación personal, 12 de agosto del 2021).

*El Betamax de Genaro*¹⁵ es un canal de YouTube propiedad de Miguel Villalobos. El título hace referencia al dueño del canal Panamericana de Televisión en la

¹⁴ Canción instrumental creada por el compositor griego Mikis Theodorakis y Dalida para la película *Zorba, el griego* (dir. Mihalís Kakogiannis, 1964).

¹⁵ En el canal no se menciona quién o quiénes son los autores de dicha producción. Será recién luego de su selección para el Festival Transcinema que se menciona a Miguel Villalobos como autor.

década de 1990, el señor Genaro Delgado Parker¹⁶, participante activo en la vida política nacional del momento. *El Betamax de Genaro* trabaja con el archivo televisivo del canal y ha generado más de treinta cortometrajes y un largometraje desde el 2016. Se utiliza el registro magnético grabado en cintas betamax, formato de video analógico utilizado por las televisoras entre la década del ochenta y noventa, antes de la llegada de la tecnología digital. Entre la gran variedad de cortometrajes nos interesa destacar el *Vol. 32*¹⁷, un corto que utiliza en gran medida el archivo generado por el PCP-SL con motivo del Primer Congreso en junio 1989¹⁸. La pieza audiovisual fue encontrada por el Grupo Especial de Inteligencia del Perú (GEIN) cuando allanaron una casa en Monterrico, en el distrito limeño de Surco, en 1990, como parte del operativo para capturar a Abimael Guzmán. En ese registro destacan las imágenes de Abimael Guzmán bailando al ritmo de la canción *La danza de Zorba*, compuesta para el filme *Zorba, el griego* (dir. Mihalis Kakogiannis, 1964) y representada por el actor Anthony Quinn. Son precisamente los pasos de baile de Quinn que Guzmán intenta imitar junto a otros miembros de la cúpula del partido.

En *Vol.32* el registro visual se manipula, ralentizando la imagen y cambiando el orden del registro original. Dejamos de escuchar *La danza de Zorba* y en su lugar oímos la canción *Carmín enamorada*, interpretada por Roxana Valdiviezo, canción principal de la telenovela *Carmín*, emitida por Panamericana Televisión entre 1984 y 1985. En esta telenovela se retrata la vida de un grupo de jóvenes de clase media alta en su paso de la adolescencia a la adultez. La lírica de la canción dice «(...) tengo ganas de sentir, por eso voy a salir a arrasar la ciudad». Mientras se reproduce la canción, en las imágenes se puede observar a la cúpula de PCP-SL bailando. Se construye una nueva lectura del registro de las piezas confiscadas y conservadas en la sala museo de la Dirección Nacional contra el Terrorismo (DINCOTE) y que autoras como Ulfe & Ríos (2016) refieren como «memoria tóxica». La canción popular pasa a ser entonada en por la cúpula senderista y a asumir un papel en la representación de la juventud de la década del ochenta.

En este *corpus* de producciones que hacen uso de documentos de archivo para construir sus creaciones, destaca el cortometraje *No, no me acuerdo* (dir. Isaac Ernesto Ruiz, 2018) en que se nos introduce en la memoria de los hijos de los perpetradores¹⁹. Este es un ejercicio de auto(rre)presentación y para ello se vale del archivo periodístico de la toma de la residencia de embajador de Japón ocurrida entre el 17 de diciembre de 1996 y el 22 de abril de 1997 y a

¹⁶ Genaro Salvador Delgado Parker (1929-2017) fue un empresario peruano y uno de los fundadores de Panamericana Televisión. Luego de la expropiación de los canales, en 1975, Delgado Parker retoma la dirección de *Panamericana Televisión* hasta el 2009, cuando la administración pasa a manos de Ernesto Schütz.

¹⁷ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=WbdHFFrbYCg>

¹⁸ Clausura de la tercera sesión del Primer Congreso del PCP-SL. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=YjSr7VqQXSI>

¹⁹ «La revolución del afecto». Ver https://tramacritica.pe/critica/2022/10/30/la-revolucion-del-afecto/?fbclid=IwAR1JqEXnrMrQUodlp43YlbqjUqmE_FTJ89DtB1TdsbkNtFwD5i6NUMhWisc

la representación que se hace sobre esta en el filme de ficción *Lima, breaking the silence* (dir. Menahem Golan, 1999). En este corto, Ruiz se presenta como hijo de Isaac Velazco, miembro del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). En *No, no me acuerdo*, Ruiz brinda una reflexión sobre la falta de rigor histórico que tiene el filme *Lima, breaking the silence* y es esto precisamente lo que le atrae como director. Isaac Ernesto Ruiz no ve el filme de Golan como una producción que busca ser fidedigna a los hechos que ocurrieron, más bien entiende la subjetividad inherente en las obras audiovisuales y en la forma de representación que llevan consigo. Esto le permite confrontar y «explorar las complejidades de las personas que participaron en la toma de la residencia. (...) una historia distinta, velada, escondida, cosas imposibles de hacer si queremos buscar la imparcialidad y el rigor de los datos»²⁰. El resto del cortometraje presenta, a través de un montaje en paralelo, imágenes periodísticas que hacen mención a la violencia del accionar del MRTA e imágenes de la toma de la residencia del embajador japonés ya recuperada. Ahí aparece el entonces presidente Alberto Fujimori caminando y viendo los cuerpos de los emerretistas²¹ muertos. Por otro lado, sobre un fondo en negro se escucha la voz del padre del director a través de dos audios —uno registrado en 1994 en una cinta de cassette y otro con extractos de una conversación que tienen padre e hijo en el 2018—.

Una característica del cine en primera persona o autobiográfico es que busca confrontar y darle igual relevancia a la historia oficial de un país frente a la memoria familiar del autor (Godoy, 2013). Esta propuesta cinematográfica da voz a quienes los medios de comunicación y el Estado no les ha permitido tener, en este caso a un miembro del MRTA. Al hacerlo humaniza al sujeto y recupera la relación filial como padre e hijo frente a la imagen espectacularizada del villano terrorista, agresivo y sanguinario, tal y como es representado Abimael Guzmán luego de su captura en septiembre de 1992. En los últimos años, la experimentación audiovisual, en producciones distribuidas por canales alternativos y alejadas de los espacios dominantes de exhibición cinematográfica, amplía el espectro de voces que se pueden encontrar en los filmes sobre este período de la historia peruana. Se problematiza la veracidad *per se* del archivo como prueba de historia oficial y, desde las subjetividades del yo y de la memoria familiar, se aprecian otras formas de representar los nódulos del conflicto armado. Sin embargo, estas prácticas audiovisuales también se confrontan con los atascos propios de una memoria hegemónica que es la salvadora (Hibbett, 2021).

²⁰ Extracto de una conversación dentro su filme *No, no me acuerdo* (dir. Isaac Ernesto Ruiz, 2018).

²¹ Término empleado para referirse a los militantes del MRTA.

5. LA MEMORIA HEROICA O SALVADORA Y EL *TERRUQUEO*²²

Entre 1997 y el 2002 se realizaron tres producciones documentales vinculadas al gobierno del expresidente Alberto Fujimori²³: *Incursión los 127 días de la crisis de rehenes* (dirs. Hideaki Torimoto y Hideki Miyamoto, 1997); *Chavín de Huántar, el rescate del siglo* (dir. Elsa Casas, 1999) y *Chavín de Huántar: Al final del túnel* (dir. Alberto Fujimori, 2002). El primero fue realizado por el canal de televisión japonés NHK. Una versión traducida al castellano se podía ver en el circuito cerrado de televisión de Palacio de Gobierno a finales de la década del noventa. El segundo, *Chavín de Huántar, el rescate del siglo* fue emitido por *Radio y Televisión del Perú*, el canal del Estado. Mientras que el tercero, *Chavín de Huántar: Al final del túnel* fue emitido por Panamericana Televisión. Estas producciones comparten el uso de imágenes periodísticas que se registraron diariamente durante la toma de la residencia japonesa (entrevistas a los exrehenes y funcionarios del Estado) que ayudan a dar forma y contenido al discurso heroico que destaca a la figura de Alberto Fujimori como salvador y estratega de la operación de rescate de los rehenes, conocida como «Chavín de Huántar», y de esta forma aniquilar al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)²⁴. Esta acción militar no sólo permitió el rescate de los rehenes, sino que en el discurso que se trabajó utilizando los audiovisuales, se demuestra la consolidación de la pacificación del país frente a lo que serían los remanentes del MRTA.

En estas producciones audiovisuales, Fujimori es el protagonista de la acción de rescate. Se le ve constantemente en movimiento, viaja a Cuba y a Estados Unidos para intentar encontrar una solución a la crisis. Siempre en diálogo con sus asesores y en comunicación con los miembros del Ejército, supervisando y asumiendo la responsabilidad de lo que sucede dentro de la residencia. Por ejemplo, no acepta negociar con los líderes emerretistas que llevaron a cabo el secuestro y se arriesga al ordenar la ejecución de la operación «Chavín de Huántar». Su presencia, injerencia y responsabilidad en la producción y la línea discursiva de las producciones le permite incluso aparecer él mismo como el director en el documental *Chavín de Huántar: Al final del túnel*. Así, Fujimori no solo fue presidente del Perú, estratega militar, jefe de comunicaciones, sino además protagonista de documentales y director de los mismos. Esta polifuncionalidad de Fujimori nos permite apreciar la relevancia que se le otorga a su imagen en la consolidación del mensaje por el que apuesta: erigirse como un héroe moderno

²² El término deviene del vocablo *terruco* y es usado como insulto racial y político para caracterizar a un rival político como parte de los grupos subversivos o terroristas (Aguirre, 2011). En los últimos años, este término ha trascendido y es utilizado como práctica política y social por parte de grupos de derecha peruana para caracterizar a sus adversarios o, incluso, voces que no concuerden con sus ideas políticas. Es una forma de anulación del otro como sujeto social.

²³ Alberto Fujimori fue presidente del Perú entre 1990 y 2000.

²⁴ El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru o MRTA ha sido una organización armada de orientación marxista que siguió los preceptos de la guerrilla latinoamericana de la década del sesenta. Víctor Polay Campos lo fundó en 1982 y en 1984 entró en acción armada.

con una imagen que denota su capacidad de despliegue por diferentes escenarios y también su propio autoritarismo, ya que las decisiones de las que se hace responsable debieron incluir las ejecuciones extrajudiciales a los emerretistas rendidos. Sin embargo, sobre esto último, prima el silencio.

En estas producciones la presencia de Fujimori se realiza con varias entrevistas a exrehenes, gran parte de ellos vinculados en ese momento al gobierno y al Estado peruano: el almirante Luis Giampietri, los congresistas Gilberto Siura, Luis Chang, los ministros Sandro Fuentes, Domingo Palermo, Alberto Pandolfi, Dante Cordova, Francisco Tudela, el Arzobispo de Ayacucho, el jefe del operativo «Chavín de Huántar» José Williams, el Obispo de Ayacucho Juan Luis Cipriani, quien fue el mediador durante la toma, y algunos embajadores que estuvieron de rehenes, como Jorge Gumucio (Bolivia), Anthony Vincent (Canadá) y Morihisa Aoki (Japón), entre otros. Estos testimonios, cercanos al discurso oficial del gobierno, se complementan en gran medida con el registro periodístico diario del secuestro, cuyas imágenes inundaron los noticiarios y medios de prensa a nivel nacional e internacional. En estas producciones se puede apreciar como un *bulldozer* derrumba la residencia del embajador japonés en el Perú y con esta imagen se sella la victoria del gobierno fujimorista. Sin embargo, el discurso salvador se verá además acompañado de un azuzamiento a miedos colectivos, expresado en el neologismo peruano conocido como *terruqueo* que promueve una cierta forma de pensar y representar la figura del perpetrador.

En el contexto postdictadura de los países del Cono Sur, comenzaron a aparecer desde el año 2017 nuevas voces, dolorosas, cuestionadoras e insistentes, las voces de «sujetos implicados», hijos de colaboradores y perpetradores (Lazzara, 2020). Algunas de ellas con tintes salvacionistas y otras que narran los hechos en primera persona o que explicitan los silencios en entornos íntimos familiares, como en el documental *El pacto de Adriana* (dir. Lissette Orozco, 2017). Lazzara (2020) nota la emergencia de un «sujeto ético», es decir, de quienes hablan desde el lado de los perpetradores, provenientes de familias de derecha se abren espacio para pedir comprensión por padres y otros familiares. En un esfuerzo por mostrar los grises y claroscuros entre las categorías de víctima y perpetrador, Lazzara (2020) utiliza, siguiendo a Rothberg, la categoría de «sujeto implicado». Con ello se refiere a quienes no necesariamente tuvieron una participación directa en los años del conflicto, pero que por relaciones de parentesco, romance o cercanía terminaron compartiendo espacios con ellos. Destacan, por ejemplo, la figura de los hijos como personas implicadas porque sus historias personales están entrelazadas con las de sus progenitores. Un ejemplo de ello es la producción de Isaac Ernesto Ruiz, antes mencionada.

En el caso peruano es escaso el material de este cuerpo diverso y urgente de voces de sujetos implicados. Por ejemplo, tres documentales analizados por Ulfe (2017) muestran la tensa relación que se establece con quienes se miran desde ese lado, como padres, abuelas, tías, o simplemente, parientes. Los documentales *Alias Alejandro* (dir. Alejandro Cárdenas, 2005), *Sibila* (dir. Teresa Arredondo, 2012) y *Tempestad en los Andes* (dir. Mikael Wiström, 2014) nos aproximan a quienes

tuvieron una participación estelar en los años de la guerra, que en muchos casos tuvieron sentencias y penas de cárcel o murieron en el camino. Pero hay una relación de tensión al verlos en su dimensión familiar: los filmes nos introducen en el mundo de los secretos, de lo que no se habla en la intimidad de las familias, de quienes desaparecen sin rastro de las historias familiares. Pero esta desaparición en la vida familiar no solo responde a la deshonra que trae consigo, sino también a la manera cómo se ha tejido desde las políticas en Justicia Transicional (JT) estas figuras de perpetradores y al surgimiento de una memoria heroica.

Por otro lado, en esta gama temática en la que se encuentra la producción de Isaac Ernesto Ruiz también se le suma la producción en literatura: *Los rendidos* (Agüero, 2015), *Memorias de un soldado desconocido* (Gavilán, 2012) y *En honor a la verdad* (Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú, 2012). Agüero (2015: 66) recuerda a su padre, militante de Sendero Luminoso, quien falleció luego de que el penal «El Frontón», en el que se encontraba recluso, sea bombardeado el 18 y 19 de junio de 1986 y se pregunta: «¿Puede morir dignamente un terrorista miembro de Sendero Luminoso? ¿Puede morir preocupándose por sus compañeros heridos, intentando salvarlos? ¿Puede morir en silencio, sin rogar a sus asesinos, de pie frente a quienes lo fusilaron? ¿Hay dignidad, aunque sea la más ínfima, la que sobra, en este país de tanto sufrimiento, en la agonía de este hombre que vivió aún por buen rato sintiendo una pared que lo sepultaba?». En el Informe final de la CVR (2003) se describe este suceso como ejecuciones extrajudiciales, por lo que se conformó una comisión investigadora desde el Congreso y se cuestionó el uso de la fuerza militar para enfrentar el amotinamiento que se vivió en los penales de San Juan de Lurigancho, «El Frontón» y la cárcel de mujeres «Santa Bárbara». El proceso judicial sigue abierto²⁵ y por ello, las preguntas de Agüero interpelan y claman por dignidad. Pero ¿por qué se llega a que un hijo deba pedir un poco de dignidad para su familia?

Pasa por la manera como se ha construido la imagen del sujeto perpetrador, sobre todo del subversivo. *Grabado en piedra* (Kirk, 1993) es de los primeros estudios que presta atención al sujeto femenino senderista. Hacia inicios de la década del 1990, se estimaba que un gran grupo de detenidos senderistas eran mujeres. Así, la mujer aparece descrita como aguerrida, capaz de todo e incluso indolente, incapaz de sentir dolor y, por ello, capaz de dar el tiro de gracia. Si así eran presentadas las mujeres, los hombres pasaban a ser los más sanguinarios. Esta construcción va de la mano con la emergencia del discurso salvador y heroico que consagra a Fujimori. Además, el populismo fujimorista usó el miedo como parte de su campaña para instalar sus políticas autoritarias (Burt, 2022). El proyecto político fujimorista se valió de Sendero Luminoso para la edificación de un otro sanguinario y la instalación de un discurso del miedo instrumental para su gobierno. En este contexto, el *terruqueo*, la forma de insulto y denigración total

²⁵ El proceso judicial del Caso «El Frontón» ha pasado por diferentes instancias y momentos. Ver https://www.corteidh.or.cr/CF/jurisprudencia2/ficha_tecnica.cfm?nld_Ficha=198; <https://www.idl.org.pe/caso-el-fronton-podria-quedar-impune-por-cuestionada-decision-del-tribunal-constitucional/>

del adversario al ser acusado de *terruco* o *terrorista*, es la anulación de cualquier posibilidad de discurso y la creación de una figura que quiebra lazos sociales²⁶. Con instituciones políticas débiles, una democracia venida a menos, tanto Sendero Luminoso con su totalitarismo como el Fujimorismo con su afán de copamiento de poder, agudizaron el sentimiento de inseguridad individual y colectiva.

El *terruqueo* comienza como un insulto racial, pero este ha venido a ser utilizado por sectores conservadores en su afán de mantener el *status quo* (Aguirre, 2011). Por ello, es difícil que ciertas realizaciones que se centren en este período de la historia política peruana y que retratan temas vinculados a crímenes de lesa humanidad en el que participen militares o miembros de las Fuerzas Armadas o que se discuta la figura de Alberto Fujimori no sean *terruqueados*. Las personas no serán las únicas *terruqueadas*, esto también sucederá con los filmes y con cualquier objeto o pieza de cultura material que trate sobre el tema (Ulfe & Sastre, 2022). Otro ejemplo es *Aquí vamos a morir todos* (dir. Andrés Mego, 2012), en la que el director se acerca a la figura de Julio Yovera, sobreviviente de la matanza en el penal «El Frontón»: «Mi aporte es haberme acercado al “otro” y hacer un retrato que, más que dar respuestas, busca motivar muchas más preguntas. No podemos seguir quedándonos con la idea de que el terrorista es como un extraterrestre. Solo entendiendo lo sucedido y a sus implicados, vamos a impedir que esta historia se repita, lo cual es posible en una cultura como la peruana, tan dada al autoritarismo. Por lo mismo, mi documental puede ser irritante para algunas personas»²⁷. Sin embargo, el director cuenta que la vida pública del documental ha sido breve y, en gran medida, debido a la crítica recibida por mostrar a un sobreviviente de la masacre que muestra su cercanía con Sendero Luminoso. También podríamos nombrar *La Casa Rosada* (dir. Palito Ortega Matute, 2017) que resultó exitosa, para el cual el *terruqueo* fue contraproducente ya que terminó siendo una película aclamada y vista en salas de cine a nivel nacional (Ulfe, 2020). Hibbett (2021) discute sobre la forma problemática en que se ha ido construyendo este cine de postviolencia en el Perú. De un lado, ubica la memoria como el «deber ser», es decir, los mandatos éticos y cívicos del recuerdo como práctica social que construye una posibilidad para mirarnos, reconciliarnos y perdonarnos entre peruanos. Pero, por el otro lado, está la memoria salvadora, aquella que consagra a la figura del expresidente y a su entorno. Hibbett muestra cómo la tensión entre ambas condiciona la producción cinematográfica peruana. No ser *terruqueado* pasa por aceptar dar algunos visos a esa memoria salvadora, y cuestionar esa memoria pasa por consagrar el discurso de la instalación del recuerdo para que los hechos de sangre no se repitan. La tensión también responde a la propia gesta que se instala desde las políticas en JT y la negación de incluir a subversivos en el PIR. El gran problema es también que esta tensión produce ausencias significativas.

²⁶ Ver nota 19.

²⁷ Cita tomada de la entrevista a Andrés Mego por Madeleine John para *Presenza International Press Agency* en el 2015. Ver <https://www.presenza.com/es/2015/07/aqui-vamos-a-morir-todos-documental-de-andres-mego/>

6. REFLEXIONES FINALES

Si bien encontramos que, siguiendo a Hibbett (2021), hay una pulsión constante entre la memoria como «deber ser» y la memoria salvadora o heroica en la manera como se construyen los guiones narrativos de las películas post conflicto armado interno en el Perú, añadimos también que hay aspectos correlacionados. Por un lado, la manera en que ciertos sujetos no serán considerados como parte de las políticas de reparación, por ejemplo, y, por el otro, el constante avivamiento de miedos y temores que se expresará en la negación radical a través del uso del vocablo *terruco* como insulto constante. Son fuerzas que operan constantemente en la producción y recreación de memorias en el Perú y, por ello, consideramos importante mirarlas de la mano. Las políticas en Justicia Transicional (JT) no son ajenas al moldeamiento de perfiles de víctimas y perpetradores. De hecho, el Informe final de la CVR (2003) describe un perfil de víctima: hombre, hablante de un idioma nativo, entre 16 y 49 años de edad. Sin embargo, no brinda el mismo detalle para describir al sujeto perpetrador (Ulfe & Málaga Sabogal, 2022). Esta descripción de la víctima encaja con la reproducción de su imagen cinematográfica como «pura, inocente y pasiva, se desmerece su agencia y la complejidad de su experiencia histórica» (Hibbett, 2021: 253). Esta representación acentuará la imagen del otro radical, que es la del perpetrador, como se ha visto a lo largo del artículo.

Sin embargo, se puede destacar un punto de cambio en la producción de la imagen del «otro radical» dentro de la cinematografía peruana. Desde el 2010 hay un uso cada vez más intenso de nuevos medios digitales para describir las pulsiones de la memoria de la historia peruana reciente. Estos permiten el surgimiento de otros espacios de exhibición y de difusión. Existen hoy nuevos espacios como los festivales de cine independiente o no ficción. Estos espacios permiten dar cabida y visibilizar producciones que abren la puerta para que una presencia cada vez más diversa de voces y memorias. Sin embargo, un aspecto problemático es que se tratará de producciones a bajo costo, con producción limitada y una escasa difusión; es decir, se acentúa la diferencia entre las producciones audiovisuales que pueden proyectarse en salas a nivel nacional y aquellas que quedan relegadas a espacios más pequeños y menor difusión (cf. Ulfe, 2020). Este hecho hace que se conozca poco cómo son representados diferentes actores del conflicto, incluso como para que puedan provocar alguna disputa o tensión frente a la memoria salvadora instituida en la mayoría de peruanos y peruanas. Este es uno de los grandes atascos. Al mismo tiempo, el cine abre la posibilidad para aproximarnos a ciertos casos, como en el epígrafe a este artículo, a esas historias «llenas de mundo», llenas de memorias.

Una de las conclusiones más interesantes y visibles de nuestro proyecto de investigación ha sido constatar que hay ciertos eventos más representados que otros. Por ejemplo, sucesos ocurridos en Lima como el caso de la Cantuta, la toma de la embajada de Japón o la captura de Abimael Guzmán tendrán más filmes, en detrimento de otras regiones, como la Amazonía, que sigue siendo

poco representada en las producciones audiovisuales. Esto genera tensiones y es muestra de las pulsiones sobre cómo opera la memoria, guardando relación con lo señalado por Paloma Aguilar (2002). El cine es parte de estas batallas.

En nuestra investigación también hemos podido identificar producciones audiovisuales de las cuales no se tenía conocimiento por su escasa difusión, incluso algunas de las cuales fueron realizadas durante los primeros años de violencia, como *Senderos de violencia* (dirs. Michel Gomez y Julio Vizcarra, 1985). A este tipo de hallazgos, vinculados al creciente interés en la recuperación de archivo audiovisual, hemos de sumarle las posibilidades que ofrecen las formas de producción y difusión de la tecnología digital y las plataformas digitales, las cuales vienen generando un importante número de producciones. Estas introducen otros puntos de vista, revisitan temáticas previamente abordadas y memorias representadas. Este proyecto de investigación y la revisión que presentamos en este artículo permite pensar en las nuevas producciones que seguirán surgiendo en los años venideros que ayudarán a ampliar el *corpus* audiovisual existente y aportar en la posibilidad de construir una polifonía de voces y memorias del conflicto armado interno en el Perú.

Referencias citadas

- AGÜERO, J. C., 2015 – *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*, 160 pp.; Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- AGUILAR, P., 2002 – *Memory and Amnesia. The role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*, 356 pp.; Nueva York: Berghan Books.
- AGUIRRE, C., 2011 – Terruco de m... insulto y estigma en la guerra sucia peruana. *Histórica*, **35** (1): 103-139. Disponible en <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/2813>
- BARROW, S., 2018 – *Contemporary Peruvian Cinema. History, Identity and Violence on Screen*, 242 pp.; Nueva York, Londres: I. B. Tauris.
- BERNEDO, K., 2017 – Postmemoria y disidencias: dos experiencias del cine documental realizadas por parientes de militantes de Sendero Luminoso y el MRTA. In: *El Perú desde el cine: plano contra plano* (L. Kogan, G. Pérez Recalde & J. Villa Palomino, eds.): 94-114; Lima: Fondo Editorial de la Universidad el Pacífico.
- BERNEDO, K., 2020 – Do Executioners Have Souls? *La última tarde* and *La hora final*: Representations of the “Insurgent” Character in Peruvian Fiction Cinema. In: *Peruvian Cinema of the Twenty-First Century: Dynamic and Unstable Grounds* (C. Vich & S. Barrow, eds.): 257-276; Cham: Springer Nature.
- BURT, J. M., 2022 – *Violencia y autoritarismo en el Perú. Bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*, 200 pp.; Lima: Editorial Planeta.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 2003 – *Informe final*. Disponible en <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- COMISIÓN PERMANENTE DE HISTORIA DEL EJÉRCITO DEL PERÚ, 2012 – *En honor a la verdad*, 347 pp.; Lima: Gráfica Cánepa.
- DETTLEFF, J., 2020 – *La representación del conflicto armado interno en la cinematografía peruana de ficción post-conflicto, como huellas de la memoria cultural*, 390 pp.;

- Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Tesis para optar al grado de doctor en Ciencias de la Comunicación.
- FASSIN, D., 2008 – The Humanitarian Politics of Testimony: Subjectification through Trauma in the Israeli-Palestinian Conflict. *Cultural Anthropology*, **23** (3): 531-558.
- GAVILÁN, L., 2012 – *Memorias de un soldado desconocido*, 178 pp.; Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- GODOY, M., 2013 – *180° grados gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano*, 271 pp.; Lima: Departamento de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- GODOY, M., 2017 – Alias Alejandro y Sibila. Retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú. *Conexión*, **6** (7): 32-47.
- GOLTE, J. & PAJUELO, R. (eds.), 2012 – *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre violencia*, 161 pp.; Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- GONZÁLEZ CUEVA, E., 2015 – Que la verdad demuestre su poderío. In: *Políticas en Justicia Transicional. Miradas comparativas sobre el legado de la CVR* (L. Huber & P. Del Pino, eds.): 191-198; Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- HIBBETT, A., 2021 – Los atascos políticos del cine peruano de la memoria. In: *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre* (C. Vich & S. Barrow, eds.): 245-265; Lima: Universidad de Lima.
- JIMÉNEZ QUISPE, E., 2005 – *Chungui. Violencia y trazos de memoria*, 209 pp.; Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Comisión de Derechos Humanos (COMISEDH), Servicio Alemán de Cooperación Social-Técnica (DED).
- JIMÉNEZ QUISPE, E., 2021 – *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia del Covid-19 en Perú*, 240 pp.; Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Embajada de España.
- KIRK, R., 1993 – *Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso*, 77 pp.; Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- LAZZARA, M., 2020 – Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado. *Atenea* (Concepción): *revista de ciencias, artes y letras*, **521**: 231-248.
- MALEK, P., 2016 – *Enfoques, discursos, y memorias: Producción documental sobre el Conflicto armado interno en el Perú*, 206 pp.; Lima: Grupo Editorial Gato Viejo.
- MALEK, P., 2018 – Voces, memorias y realidades de las mujeres excombatientes en los documentales sobre el conflicto armado. In: *Género y conflicto armado en el Perú* (M. Crisóstomo Meza, ed.): 251-272; Lima: La Plaza Editores.
- MANRIQUE, M., 2014 – Generando la inocencia: creación, uso e implicaciones de la identidad de «inocente» en los períodos de conflicto y posconflicto en el Perú. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, **43** (1): 53-73.
- MILTON, C. (ed.), 2014 – *Art from a fractured past. Memory and truth-telling in post-Shining Path Peru*, 320 pp.; Durham, Londres: Duke University Press.
- NICHOLS, B., 2013 – *Introducción al documental*, 367 pp.; México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- ROBIN AZEVEDO, V., 2021 – Antígona en Comas: administrar difuntos incómodos o las paradojas de las reparaciones posconflicto. In: *La violencia que no cesa. Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo* (R. Bedoya Forno, D. Delacroix, V. Robin Azevedo & T. Romero Barrios, eds.): 97-120; Lima: Punto Cardinal Editores.

- STERN, S., 1998 – De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). In: *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas in-felices* (E. Jelin, ed.): 11-33; Madrid: Siglo XXI.
- ULFE, M. E., 2011 – *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*, 309 pp.; Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- ULFE, M. E., 2017 – Dicen que el cóndor da vueltas, buscando... Tres relatos visuales sobre el conflicto armado interno peruano. In: *El Perú desde el cine: plano contra plano* (L. Kogan, G. Pérez Recalde & J. Villa Palomino, eds.): 115-128; Lima: Fondo Editorial Universidad del Pacífico.
- ULFE, M. E., 2020 – Filming Horror in Post-Conflict Peru: Making and Marketing La Casa Rosada. In: *Peruvian Cinema of the XXI Century. Dynamic and Unstable Grounds* (C. Vich & S. Barrow, eds.): 103-120; Cham: Springer Nature.
- ULFE, M. E. & MÁLAGA SABOGAL, X., 2021 – *Reparando mundos. Víctimas y Estado en los Andes peruanos*, 261 pp.; Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- ULFE, M. E. & MÁLAGA SABOGAL, X., 2022 – Incommensurable worlds, irreparable wounds: Transitional justice politics and personal violent pasts in postconflict Peru. *Memory Studies*, **15** (6): 1484-1496. Disponible en <https://doi.org/10.1177/17506980221133519>
- ULFE, M. E. & RÍOS, V. L., 2016 – Toxic memories? The DINCOTE Museum in Lima, Peru. *Latin American Perspectives*, **43** (6): 27-40.
- ULFE, M. E. & SASTRE, C., 2022 – Debates museográficos en la era del negacionismo y la posverdad: dos casos peruanos. *Critical Reviews on Latin American Research - CROLAR*, **10** (1): 72-84.
- VALLEJO, C., 1961 – *España aparta de mí este cáliz*, 93 pp.; Lima: Perú Nuevo.
- WEINRICHTER, A., 2009 – *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, 230 pp.; Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Anexo 1 – Resumen de las obras cinematográficas citadas en el artículo

Año	Nombre	Autoría	Período
1984	<i>Perú: la senda del terror</i>	Radio y Televisión Española (RTVE)	Producciones previas a la CVR
1985	<i>Senderos de violencia</i>	RadioTélévision Belge de la Communauté Française (RTBF)	Producciones previas a la CVR
1987	<i>MRTA - San José de Sisa</i>	Programa televisivo Panorama	Producciones previas a la CVR
1987	<i>Toma de ciudad de Juanjui por el MRTA</i>	Registro sin editar	Producciones previas a la CVR
1990	<i>Toma de Yurimaguas por el MRTA</i>	Programa televisivo Contrapunto	Producciones previas a la CVR
1997	<i>Dios tarda, pero no olvida</i>	Palito Ortega Matute	Producciones previas a la CVR
1997	<i>Incursión los 127 días de la crisis de rehenes</i>	Nippon Hōsō Kyōkai (NHK)	Producciones previas a la CVR
1999	<i>Chavín de Huántar, el rescate del siglo</i>	Radio y Televisión del Perú (RTP)	Producciones previas a la CVR
1999	<i>Lima, breaking the silence</i>	Menahem Golan	Producciones previas a la CVR
2002	<i>Chavín de Huántar: Al final del túnel</i>	Alberto Fujimori	Producciones previas a la CVR
2003	<i>Memorias del Paraíso</i>	Sonia Goldenberg	Inspiradas o motivadas por la CVR
2005	<i>Camino barbarie</i>	Javier Becerra	Inspiradas o motivadas por la CVR
2005	<i>Alias Alejandro</i>	Alejandro Cárdenas	Inspiradas o motivadas por la CVR
2005	<i>Estado de miedo</i>	Pamela Yates	Inspiradas o motivadas por la CVR
2009	<i>Chungui: horror sin lágrimas</i>	Felipe Degregori	Inspiradas o motivadas por la CVR
2011	<i>Memorias del arcoíris. Testimonio de Tito Bracamonte</i>	Movimiento Homosexual de Lima (MHOL)	Nuevas memorias, enfoques y perspectivas
2012	<i>Aquí vamos a morir todos</i>	Andrés Mego	Inspiradas o motivadas por la CVR
2012	<i>Sibila</i>	Teresa Arredondo	Inspiradas o motivadas por la CVR
2012	<i>Quipu de la memoria LGTB: homofobia en el conflicto armado</i>	Gio Infante	Nuevas memorias, enfoques y perspectivas
2014	<i>Tempestad en los Andes</i>	Mikael Wiström	Inspiradas o motivadas por la CVR
2015	<i>Ashaninkas rescatados</i>	Marco Condori	Nuevas memorias, enfoques y perspectivas
2016	<i>El Betamax de Genaro – Vol. 32</i>	Miguel Villalobos	Nuevas memorias, enfoques y perspectivas
2016	<i>Frontón export</i>	Pilar Roca	Nuevas memorias, enfoques y perspectivas
2017	<i>La Casa Rosada</i>	Palito Ortega Matute	Nuevas memorias, enfoques y perspectivas
2018	<i>No, no me acuerdo</i>	Isaac Ernesto Ruiz	Nuevas memorias, enfoques y perspectivas
2018	<i>Volver a vivir</i>	Wilfredo Medina	Nuevas memorias, enfoques y perspectivas

Elaboración propia