

## Cine y memorias emblemáticas del Conflicto Interno del Perú

*Cinema and emblematic memories of Peru's Internal Conflict*

 **Gabriel Andres Mora Galleguillos**  
Universidad de Chile - Chile  
Santiago, Chile  
gabriel.mora.g@u.uchile.cl

### Resumen

El presente artículo busca dar cuenta de las memorias colectivas respecto del Conflicto Interno acontecido en el Perú entre 1980 al 2000 articuladas en las producciones cinematográficas “En la boca del lobo”, “La captura del siglo” y “La teta asustada”, esto mediante una estrategia de análisis de discurso audiovisual aplicado sobre los tres *films*. El propósito es identificar estas memorias a modo de propuestas elaboradas para su recepción por los públicos y audiencias, en tanto producciones culturales que buscan incidir en los procesos de rememoración de la sociedad peruana, y al mismo tiempo, situar estos entramados discursivos sobre el pasado en relación a las memorias emblemáticas que han surgido del Conflicto durante su mismo desarrollo o con posterioridad a él durante el postconflicto, logrando identificar la reciprocidad o diferencias unas y otras.

**Palabras Clave:** Perú, memoria emblemática, discurso, violencia política, racismo.

### Abstract

This article seeks to give an account of the collective memories of the Internal Conflict that took place in Peru between 1980 and 2000 articulated in the film productions “En la boca del lobo”, “La captura del siglo” and “La teta asustada”, by means of a strategy of audiovisual discourse analysis applied to the three films. The purpose is to identify these memories as proposals elaborated for their reception by the public and audiences, as cultural productions that seek to influence the remembrance processes of Peruvian society, and at the same time, to situate these discursive frameworks about the past in relation to the emblematic memories that have arisen from the conflict during its development or after it during the post-conflict period, identifying the reciprocity or differences between them.

**Keywords:** Perú, emblematic memories, discourse, political violence, racism.

## 1. Introducción

El Conflicto Interno Peruano comienza formalmente el 17 de mayo de 1980, día en que se realizan elecciones generales por primera vez en diecisiete años, pero de las cuales la fracción maoísta del Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso (PC-SL), presidido por Abimael Guzmán desde 1970, decide restarse y declarar la guerra al Estado mediante la quema simbólica de los registros electorales de un poblado de Ayacucho. Acto simbólico que precede la antesala del conflicto más mortífero de la historia reciente del Perú, en el cual por alrededor de veinte años se enfrentaron diferentes actores políticos dejando un saldo oficial de 69.280 muertos (Comisión de Verdad y Reconciliación, 2004).

El Conflicto estuvo marcado por la transgresión sistemática de los derechos humanos (DD. HH.) individuales y colectivos por parte de las organizaciones armadas, en especial por Sendero Luminoso y por el Estado el que en su lucha contrasubversiva fue responsable de llevar una política de terror contra aquellas comunidades que creía apoyar al grupo guerrillero tachado oficialmente como agrupación terrorista. Fue una época oscura de violencia política que provocó muerte, miedo, desarraigo, y expuso las estructuras de dominación y exclusión por motivos de clase, género y etnia de pertenencia. En medio del conflicto y del enfrentamiento, el Estado llegó a asumir formas autoritarias personificadas en el tándem de Fujimori y Montesinos, mientras que el PC-SL se ensimismó en un auto-reconocimiento cada vez más mesiánico profundizando el enfrentamiento (Roncagliolo, 2007).

Durante todo el periodo en que duró el conflicto, el gobierno autoritario de Fujimori y los veinte años de postconflicto, se puede observar cómo se han articulado una serie de memorias colectivas y memorias oficiales que ha buscado interpretar el pasado reciente ante la necesidad de hacer inteligible la realidad social vivida marcada por la experiencia de la violencia con diversas intensidades y puestas en escena (Salomone, 2015).

El presente trabajo se centró precisamente en una de esas escenificaciones: el examen de producciones culturales cinematográficas en torno al Conflicto Interno del Perú por medio de una estrategia metodológica de análisis crítico del discurso audiovisual. Pero, ¿por qué realizar este trabajo?, y más aún, ¿por qué utilizar como materiales de investigación a producciones cinematográficas para dar cuenta de las representaciones que se han construido a lo largo del tiempo sobre el Conflicto y de sus actores? Esencialmente porque en esta investigación se entiende que las producciones culturales incluidas los *films* son fuentes y reservorios de un tiempo y época determinada, en las cuales se encuentran alojadas objetivaciones sobre los sujetos y los acontecimientos, representaciones, imaginarios, concepciones ideológicas y sociales del periodo en que se produjeron o de los momentos históricos a los que refieren, más aún cuando se trata de producciones culturales referidas explícitamente con conflictos políticos. En ese sentido, el objetivo principal del presente escrito es dar cuenta sólo de una de las dimensiones que podríamos rastrear en el análisis histórico de las propuestas discursivas de los *films*: las propuestas en torno a las memorias colectivas que a partir de tres cintas cinematográficas se hacen del pasado reciente marcado por el Conflicto Interno y a partir de éstas, plantear sus posibles semejanzas o diferencias con los repertorios de memorias emblemáticas elaboradas por diferentes grupos de pertenencia que se han enfrentado o negociado por los sentidos del pasado en el espacio público peruano durante las diversas etapas del conflicto y del postconflicto. Específicamente se analizaron las producciones cinematográficas *En la boca del Lobo* (1988), *La captura del siglo* (1996) y *La teta asustada* (2009).

## 2. Método de análisis y selección fílmica.

Para la presente investigación ha sido pertinente utilizar la técnica de Análisis de Discursos (AD) porque por medio de esta nos sumergimos en los desafíos de desentrañar los sentidos con los cuales se construyen discursos estructurados en tanto red de prácticas textuales y visuales propias de la producciones audiovisuales, que han sido voluntariamente moldeadas y trazadas por los/as realizadores/as en unas narrativas que crean los significados de su material en relación a su carácter histórico (Rosenstone, 1988).

El AD tiene como objeto los distintos tipos de lenguajes, considerando éste desde la categoría de opacidad, es decir, no transparente, desde donde se establece una relación de exhibición y ocultamiento del mundo social (Santander, 2011), con lo que se hace esencial analizar los lenguajes en profundidad para establecer los significados que han de conferir a la realidad, suponiendo un campo de análisis que reconoce luchas y exclusiones con fuerte implicación en las prácticas sociales y sus sentidos (Ruiz, 2009). De modo que el AD en un ámbito general busca realizar un “trabajo de lectura” de los diferentes discursos que se articulan y emiten, y en un ámbito específico para nuestro estudio, ha permitido identificar los discursos de memoria sobre el Conflicto Interno y los sentidos en que se articulan estos en las producciones cinematográficas analizadas a nivel textual, contextual e interpretativo.

La selección de los *films* se realizó sobre la base de tres criterios: a) un imprevisible criterio de accesibilidad que permitió la fácil consulta por el investigador, ya que si bien existe una vasta producción cinematografía en la filmografía que se ocupa directa o indirectamente del Conflicto Interno peruano y sus memorias, no toda es de acceso libre o se encuentra disponible en el mercado; b) un criterio de heterogeneidad en la producción, temporalidad de acontecimientos y temáticas abordadas en el argumento fílmico, pensado en permitir la selección de *films* que tratasen y al mismo tiempo que se hayan producido en diferentes momentos históricos del Conflicto y del postconflicto, y, que el desenvolvimiento de las tramas narrativas dieran cuenta de las representaciones y memorias que desde los protagonistas de las películas se hacen del pasado reciente; finalmente, c) un criterio de audiencia y de crítica especializada por el cual se pensó en elegir aquellas que hayan tenido una destacada audiencia en el público peruano y/o que hayan tenido una destacada crítica cinematográfica no solamente por ser evaluadas positivamente, sino también por haber causado polémica por el contenido de su argumento, dando cuenta de posibles tensiones con las memorias de su tiempo o con las memorias actualizadas en el presente al hacer un análisis retrospectivo. En el siguiente cuadro se detalla los *films* seleccionados y sus características.

Tabla 1. Fichas cinematográficas

Nombre	Director/a	Año	Momento del Conflicto	Argumento principal	Duración
<i>En la boca del Lobo</i>	Francisco Lombardi	1988	Expansión de la guerrilla en departamentos rurales andinos.	Grafica la violencia política, visibilizando la ejercida por el propio Estado sobre población quechuahablante.	2h, 08 mín.
<i>La captura del siglo</i>	Cusi Barrio	1996	Derrota de PC-SL; autoritarismo del fujimorato.	Narra el operativo que resulto con la captura de Abimael Guzmán desde la perspectiva del GEIN.	2h, 18 mín.
<i>La teta asustada</i>	Claudia Llosa	2009	Postconflicto	Muestra qué paso con los/as desplazados/os luego del Conflicto a través de su vida cotidiana, marcada por la pobreza y exclusión. Los traumas de la violencia sexual del pasado regresan. Posee enfoque de género.	1h, 35 mín.

Fuente: elaborado por el autor para la presente investigación

### 3. Desarrollo

#### 3.1 Cine y memoria

La relación entre cine y memoria puede pensarse desde distintas perspectivas que están mediadas de manera más o menos complejas con la historia, con los relatos testimoniales y con las representaciones colectivas sobre los pasados: se nos puede presentar como fuente histórica, como un relato histórico particular, puede tener la intención de convertirse en una “hacedor” del pasado, lograr intervenir en los acontecimiento que se dan paralelamente, o constituirse en parte de los procesos de construcción de las memorias colectivas por medio de las representaciones que en ellos se transmiten (Ferro, 1980; Amieva et al., 2008).

En ese plano, el cine de ficción tiene una decidida contribución en la activación de las memorias colectivas durante y posteriormente a conflictos armados, contextos represivos o escenarios postdictatoriales o de postconflictos (Kilbourn, 2010). Esto se debe a que el cine es principalmente un medio por el cual se transmiten signos intencionados con significaciones preferentes articuladas en tramas discursivas estructuradas que proponen una significación e inteligibilidad del mundo del que se ocupa en función de sistemas de ideas –ideologías- que elabora el equipo realizador sobre la obra cinematográfica. En ese sentido, Rosenstone (1997) señala que el cine debe ser entendido como una manifestación cultural, un reflejo de las inquietudes de una sociedad y de las maneras en que se percibe a sí misma, que puede servir como punto de referencia para la elaboración y configuración de los imaginarios colectivos de las sociedades, entre ellos, el de las memorias. Esto estaría más implícito en el cine de ficción que trata sobre temáticas relacionadas a hechos históricos polémicos o que aún revisten conflictos de interpretación, como lo es el cine referente a los pasados recientes, evidenciando la complejidad del trabajo de la memoria expuesto a diferentes elementos y dispositivos (Escobar, 2008).

La capacidad del cine para convocar y configurar los imaginarios sociales del pasado se debe al poder de la imagen que logra generar una aproximación histórico-emocional sobre los acontecimientos más difíciles de referir en una sociedad (Berrenetxea, 2012; (Kansteiner, 2018), aquellos que revisten un grado de trauma, del que se pretende un olvido intencionado por motivaciones políticas o por la incapacidad del habla. Así las imágenes y los entramados discursivos audiovisuales referentes a los pasados conflictivos recientes tienen una incidencia sustancial en lo que la gente idea como representaciones del pasado y como conocimiento histórico, marcando el modo en el que nos relacionamos con el pasado (Ferro, 1995). Es decir, el cine logra transmitir representaciones y esquemas sociales. Podemos afirmar que de alguna manera “vivimos el cine” y con ello experimentamos por medio de la imagen una realidad que pudo haber sido vivida y que por lo tanto supone replantear o movilizar los recuerdos que poseíamos, o de otro modo, acercarnos a representaciones sobre acontecimientos no vividos (Berrenetxea, 2008).

En nuestros presentes marcados por una historia reciente que parece no pasar, las imágenes “son y han servido, como recordatorios permanentes de unos acontecimientos que jamás podremos olvidar, pero tampoco ignorar sus significado en relación al aprendizaje colectivo al que hace referencia” (Berrenetxea, 2012, p. 2). Por esto que la decodificación de los mensajes cinematográficos puede estar en función de poder revelar y analizar en qué medida éstos expresan la necesidad del presente de narrar los pasados traumáticos. Este es un proceso complejo porque el cine, así como otras expresiones culturales, se ven imbuidas por los contextos socio históricos en el cual se encuentran inmersos y en el que son producidos, por lo que no es de extrañar que exista una multiplicidad de escenarios, significaciones y de representaciones del pasado en las cintas cinematográficas, las que hacen suyas parte de las batallas por las memorias.

En el Perú, el cine de ficción que se ocupa sobre el Conflicto Interno durante los años de violencia ha intentado construir una memoria colectiva de este periodo histórico antes y después que saliera publicado el Informe final de la CVR (Ferreira, 2016). Es por ello que existe una gran variedad de *films* con sentidos diferentes dependiendo del momento en que fueron producidos, de las afiliaciones de los propios realizadores, de los actores del conflicto de los cuales se abocan o inclusive de los escenarios de postconflicto en que sitúan a los actores sociales y a sus descendencias.

### **3.2 Panorama general de las memorias emblemáticas del Conflicto Armado.**

Para poder situar parte de las memorias colectivas estructuradas y propuestas en las construcciones discursivas de los *films* analizados y para lograr situar éstas en un escenario social más amplio que el exclusivo de las producciones e industrias culturales, es prudente tener en consideración el variado escenario de memorias emblemáticas que han emergido y se han mantenido en el tiempo en el Perú por la acción de diferentes grupos de pertenencia, memorias que han surgido en distintos momentos del Conflicto y que han establecido en muchos casos disputas por representar los pasados (Jelin, 2002), sirviendo de resonancia para la variedad de expresiones sociales, performativas, artísticas y culturales.

En el Perú del Conflicto Interno, del decenio del *fujimorato* y del postconflicto, se articularon distintas representaciones y discursividades referentes a la violencia política vivida: surgieron interpretaciones de determinados colectivos sobre la violencia ejercida por los bandos enfrentados, en especial sobre el PC-SL y por las FF.AA. Diferentes investigadores/as han planteado la existencia de múltiples memorias relacionadas con el conflicto interno, algunas de las cuales habría tenido gran relevancia en el espacio público para luego ser silenciadas o acalladas, memorias que buscaron con disímil éxito situarse como emblemáticas (Stern, 2002) y así organizan el recuerdo, el significado y la selectividad del pasado (Ulfe y Preyra, 2015).

Se ha identificado en base a la investigación exploratoria del caso de estudio, la existencia de una memoria oficial que como tal reorganiza los puntos nodales que la sustentan según las fuerzas que dominan el aparato de Estado y la agenda que se buscan implementar. Memoria que ha tenido profundas variaciones desde una legitimidad irrestricta de la estrategia llevada a cabo para “eliminar a las agrupaciones terroristas” incluso a costa de obnubilar las violaciones de los DD.HH., hacia otra memoria en que esto último se hace angular para estructurar un nuevo discurso de Estado que tiene como punto nodal las políticas sobre memoria. Otra memoria salvadora articulada por sectores de la FF.AA. y policías, fortalecida principalmente durante el decenio del *fujimorato*. Unas memorias subterráneas o subalternas, producidas principalmente por comunidades indígenas, quechuahablantes y campesinas, memorias de mujeres, las memorias de los desplazados internos que en su mayoría se reubicaron en las periferias del departamento metropolitano de Lima, y que en su conjunto dan voz a las víctimas más invisibilizadas del conflicto. Otra memoria épica de los Comités de Defensa Campesina (CDC) y de las “rondas campesinas” que aluden a los roles que desempeñaron como organizaciones paramilitares. Unas memorias de las víctimas construidas a partir de los testimonios y relatos de los/as sujetos/as reconocidas por las instancias oficiales de calificación y congregados en agrupaciones organizadas específicamente en torno a la violencia política vivida -de desaparecidos, ejecutados, torturados, etc., y, por último, la memoria de las agrupaciones armadas, del PC-SL y MRTA.

La memoria oficial, es producida y utilizada por el Estado como forma de asociar a los diferentes sectores sociales al imaginario nacional que se quiere construir mediante la difusión de ciertas representaciones del pasado y del Conflicto Interno. En un primer momento, durante los años 1980, la memoria oficial estuvo signada por la necesidad de reafirmar las acciones del Estado en su “lucha contrasubversiva o antiterrorista”, minimizando los posibles “excesos de algunos

mandos” -que en realidad eran masacres y asesinatos. Posteriormente con Fujimori, la memoria oficial asumió como suya la memoria salvadora (Hurtado, 2006). Pero como se dijo, este tipo de memoria se transforma y con la caída del *fujimorato* los límites y sentidos de la memoria histórica oficial del país en torno al periodo de conflicto fue revisada. Un rol particularmente importante tuvo la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) ya que en sus análisis contextuales y sobre los hechos de violencia pudo desafiar la historia oficial estatizada tal y como había sido instituida (Guha, 2002). Se propuso a partir de la CVR una “nueva perspectiva de registro histórico, convertida en una memoria oficial de más profundidad y más incluyente, [indispensable] para los cambios institucionales requeridos en miras a la consolidación de la paz y de la democracia” (Reátegui, 2006, p. 11).

La publicación del Informe de la CVR y el cuestionamiento a la memoria oficial-salvadora que había sido hegemónica en el espacio institucional oficial se vio por primera vez cuestionada seriamente ante la magnitud de la información sistematizada que situaba a los sectores triunfalista de 1992 (*fujimorato* y FF.AA.) como responsables de violaciones a los DD.HH. Con ello se abrió espacio para una contienda entre posturas distinguibles entre aquellos sectores que, por un lado, se identificaban con la memoria oficial-salvadora y rechazaban a la CVR y todo intento de revisar el pasado reciente respecto al Conflicto Interno, y por otro lado, entre otros sectores que ven lo señalado en el Informe como una revelación y oportunidad histórica para poder reescribir la historia oficial y con ello elaborar políticas públicas orientadas en promover la justicia transicional, la verdad histórica, reconocimiento y reparación (Barrantes y Peña, 2006). La disputa entre ambas memorias no habría cesado debido a que aún existen grupos de pertenencia que mantienen viva la memoria oficial-salvadora, pero sí ésta, habría sido desplazada como memoria oficial. En la actualidad habría más o menos un consenso en torno al Informe de la CVR como memoria oficial de Estado, lo que permitió (no sin disputas) acelerar ciertos procesos de inclusión y visibilización de memorias y actores que las ostentan antes excluidos (Del Pino, 2003; Huber y Del Pino, 2015).

La memoria salvadora se expresó en una militarización de los rituales nacionales del Estado:

Los izamientos de bandera se generalizaron a lo largo del país y la lucha contra los grupos armados alzados eran también, en el plano simbólico, la lucha entre el bicolor nacional y los «trapos rojos» enarbolados por los subversivos [...] abarcó desde los desfiles escolares hasta la modificación de la legislación antiterrorista para incluir el delito de «traición a la patria», aplicable incluso a extranjeros acusados de participar en organizaciones subversivas (Degregori, 2003, p. 19-20).

Logró por un tiempo una amplia aceptación de la sociedad peruana que transita entre la detención de Guzmán en 1992 y la caída del régimen el año 2000. Lo paradójico es que serían las mismas acciones del PC-SL lo que permitió sentar las bases para su aceptación entre una población peruana aterrorizada. El régimen participó activamente en la elaboración y difusión de la imagen del PC-SL como Otro monstruoso enemigo que debía ser eliminado. Esta aceptación se vio fortalecida con las victorias del GEIN, con las rondas de conversaciones que tuvo Montesinos con el presidente Gonzalo y con la derrota de los grupos armados, permitiendo seleccionar ciertos olvidos estratégicos y tratar de implantarlos en la memoria oficial (como propiciar el olvido de los «excesos» represivos del Estado) (Degregori, 2003; Degregori y Portugal, 2012). Esto está en sintonía con lo que Paul Ricoeur (2004) denominó como memoria selectiva. En la narrativa de esta memoria, el gobierno, Fujimori, Montesinos, las FF.AA. y policías se presentan como los actores principales de este relato, heroicos ante la victoria y hegemónicos en un Perú donde las memorias disidentes o alternativas de las comunidades más golpeadas por la guerra y sus víctimas eran silenciadas del espacio público.

La memoria épica se vincula a población de origen rural y campesina quechuahablantes organizada en los Comité de Defensa Campesinos (CDC) y en las “rondas campesinas” que se reivindicaban como principales víctimas de la violencia de PC-SL, y también, como actores con agencia artífices de la derrota de los grupos armados al combatirlos en alianza con las FF.AA. Esta memoria se articuló en torno al valor y la importancia estratégica que tuvieron las comunidades quechuahablantes, buscando este grupo de pertenencia establecer nuevas relaciones con el Estado al construir una discursividad sobre el pasado reciente que en algunos sentidos se encontraba con la memoria oficial-salvadora de los años de 1990 (Ulfe y Preyra, 2015). Pero como sucede con las memorias de grupos subalternos, éstas son sistemáticamente invisibilizadas, menospreciadas y perseguidas si cabe el caso. La memoria oficial-salvadora del *fujimorato* en su pretensión hegemónica no dio cabida a estas memorias las que debieron ensimismarse en sus grupos de pertenencia, consiguiendo recién en el contexto de postconflicto algún grado de reconocimiento.

Esta memoria también busca seleccionar algunos elementos para ser transmitidos y otros ocultos y olvidados. Elude señalar que muchas comunidades en un inicio habían apoyado al PC-SL o que incluso luego de ser armados por el Ejército, algunas comunidades se enfrentaron entre sí por conflictos históricos. Tampoco enuncia, como se establece en el Tomo II Capítulo 1 sobre “Las autodefensas” del Informe final de la CVR que los CDC cometieron asesinatos extrajudiciales sobre individuos y sospechosos de apoyar a la guerrilla.

Por su parte, las memorias subterráneas, en especial aquellas de los grupos indígenas (quechuahablantes, aymará o amazónicos), de las mujeres y desplazados, están trazadas principalmente por la violencia que se ejerció contra ellos por parte de todos los bandos involucrados en el conflicto, quedando atrapados en una guerra que destruyó sus formas de vida, de asociatividad, su economía, a la pérdida de sus tierras y sus escasos bienes materiales, y sometidas las mujeres a violencia política sexual. Son memorias trazadas por el trauma y por la invisibilización por acción del Estado con su memoria oficial-salvadora hasta el fin del *fujimorato* o por la indiferencia de los sectores urbanos de clase media y acomodadas de Lima.

Tal y como señala Michael Pollack (2006), las memorias subterráneas son memorias de grupos subalternos que han visto cómo sus representaciones del pasado son sometidas a la periferia de la circulación de las memorias colectivas producto a relaciones de poder y de saber que vienen a revictimizar a las víctimas del conflicto. Para el caso peruano, estas memorias incluso circulan en espacios territoriales marginados y en suburbios de Lima, siendo comunes en los campamentos de desplazados que se levantaron durante el conflicto y que hoy se mantienen cercadas por muros y alambradas. El Informe de la CVR ha realizado un trabajo respecto al esclarecimiento y de conocimiento sobre la relación entre violencia-género y violencia-etnia que ha permitido sacar a esta memoria de la invisibilidad pública.

También, hay que considerar entre las memorias subterráneas a las memorias de las agrupaciones de víctimas y defensores de DD.HH., ya que sus representaciones de los acontecimientos fueron sistemáticamente obstaculizadas por el Estado y desoídas por los grupos armados. Inicialmente durante 1980-2000 este tipo de memoria buscó hacer conocidas las atrocidades en que incurría cada lado del conflicto. Con posterioridad a la caída del *fujimorato* y con el escenario propiciado por la CVR, pudo convertirse en una memoria emblemática, vivida como un “deber de memoria” y como una memoria activista que busca mediante la exposición del dolor y el despliegue de agendas propias crear empatía entre la sociedad peruana y combatir a los sectores negacionistas (Degregori y Portugal, 2012; Degregori et al., 2016).

Por último, la memoria de los grupos armados es más difícil de estructurar porque la circulación de sus entramados representacionales y discursivos se han visto cercados producto a sus de-

rrotas, encarcelamiento de sus cuadros y persecución de los militantes activos. De igual modo se puede señalar dos ejes de la memoria del PC-SL. La primera dice relación con una autorrepresentación del Partido como centro de la historia nacional, en que perciben su lucha como liberadora y fundacional de un nuevo orden social. A juicio de Degregori, al PC-SL no le interesa “entrelazarse con memorias locales específicas, que parecía despreciar, como lo muestra el reemplazo de las autoridades locales y la frecuente prohibición de fiestas religiosas y celebraciones comunales en aquellos lugares donde establecía sus «comités populares»” (Degregori, 2003, p. 19). Construyó una memoria vanguardista, sectaria y ensimismada que le impidió establecer lazos con otros actores sociopolíticos a los que menosprecio o considero solamente como masas descartables o reducibles a servidumbre. Esta memoria en la actualidad, ante la aparente derrota evidenciada, estaría luchando por abrirse paso, y este sería su segundo eje. Se reforzaría una percepción positiva de la lucha armada como algo necesario que se tuvo que realizar, rechazando la memoria oficial de verdad y reconciliación de la CVR, buscando “presentarse y legitimarse ante una nueva generación de peruanos como los herederos revolucionarios de la tradición radical de la historia del Perú” (Klarén, 2003, p. 41), culpando por el conflicto al Estado y su génesis burguesa.

### **3.3 Análisis documental.**

Dos son los motivos para realizar un análisis sobre lo que podríamos considerar como una muestra del cine de ficción que se ha producido en el Perú relacionado con las memorias colectivas y emblemáticas, con la violencia política y el Conflicto Interno. El primero y más obvio, es que al analizar la propuesta discursiva audiovisual de las películas podemos con ello identificar las propuestas de memorias que cada una de las cintas realiza, compararlas entre sí y con las memorias emblemáticas que han surgido en la sociedad peruana, estableciendo similitudes y diferencias, y realizando un balance final que nos diga cuales son los sentidos de las producciones cinematográficas en tanto producciones culturales situadas históricamente. La segunda motivación, se encuentra relacionada con el entendimiento de las producciones cinematográficas como unas herramientas de transmisión de imaginarios y representaciones sociales sobre un conflicto que muchos y muchas peruanas de la actualidad no vivieron y, en esa dirección, el dilucidar los sentidos que en ellas se emiten nos servirá para identificar qué y cuáles son las memorias posibles a las cuales pueden acceder estas nuevas generaciones.

Lo anterior es importante si consideramos que los medios de comunicación y la industria audiovisual y cinematográfica en tanto industria cultural, son junto al sistema de escolarización y al sistema de representaciones de grupos de pertenencia, cruciales a la hora de la elaboración y difusión de los imaginarios sociales sobre el pasado. Aquí la noción de memoria transgeneracional parece oportuna ya que puede ser entendida como la memoria asumida como propia por parte de una generación que no vivió las violencias y los traumas de los acontecimientos-límites del pasado (LaCapra, 2009), las cuales ante la ausencia del sufrimiento de la violencia política en el propio cuerpo, han echado mano a las experiencias de vidas de posibles familiares, grupos de pertenencias, a lo impartido por instituciones de formación y, cada vez con mayor frecuencia a las producciones culturales con los sentidos que transmiten sobre el pasado (Quílez, 2014; Hirsch, 2015), entre otras dispositivos más.

La selección de las producciones cinematográficas, como ya se ha señalado, dependió de diferentes criterios, los que aplicados sobre un conjunto de producciones cinematográficas permitió elegir los *films* acá analizados: la cinta clásica considerada como las que inaugura el género cinematográfico sobre el Conflicto Interno, *La boca del lobo* dirigida por el reconocido cineasta Francisco Lombardi (1988); la película *La captura del siglo* dirigida por Cusi Barrio (1996) y producida por la cadena de televisión más popular del Perú en la década de 1990, América Televisión;



y *La teta asustada* de la directora y escritora Claudia Llosa (2009), cinta galardonada con el Oso de oro a mejor película en el Festival de Cine de Berlín.

### 3.3.1 *La boca del Lobo*

*La boca del Lobo* nos presenta el Conflicto Interno en sus inicios, desde los ojos de un joven soldado, Vitin Luna, al que le han entusiasmado para que se una al Ejército y haga carrera de oficial en la lucha contra el PC-SL, ya que se le indica que quienes lo hacen pueden acceder a rangos más altos de manera más fácil y en poco tiempo, siendo este móvil muy atractivo para una persona más bien de estratos populares urbanos con expectativas de movilidad social. Desde el principio, el *film* se localiza socioterritorialmente en alguna región andina donde se aprecia que la composición social principalmente es de origen étnico. Esto da para pensar que la propuesta que se nos presenta está articulada para inducir al espectador que identifique el escenario en el que se desarrolla la trama y el argumento narrativo con aquellos espacios y zonas geográficas en donde PC-SL inicio su “Guerra Prolongada Popular”, es decir con la región de Ayacucho u otra parecida. Más aún, la historia tiene un fuerte anclaje con un evento que aconteció en la realidad: ésta se desarrolla en el poblado ficticio de Chuspi en referencia clara al distrito de Chuschi, en el cual en el año 1983 efectivos del Ejército perpetraron la masacre arbitraria de 9 pobladores provenientes de la Comunidad Campesina de Quispillaccta.

Las imágenes del poblado creado por Lombardi dan cuenta de una región inhóspita, con mayoría de población quechuahablante, viviendas humildes de materiales ligeros, con pocos atisbos de modernidad como luz eléctrica o caminos asfaltados, con un plaza céntrica que colinda con la iglesia y con el edificio municipal como corazón de la actividad pública y económica al estilo del ordenamiento espacial de los pueblos y ciudades de origen colonial.

Desde el principio se establece una línea de diferenciación entre un “nosotros” y un “ellos/otros” enfrentados, entre soldados mestizos limeños o costeños frente a la población local: en la escena de izamiento de la bandera nacional en la plaza pública por parte del soldado Luna, mientras él se le ve alegre e inocente, su aspecto cambia al observar el rostro serio y rígido de parte de la población local que no se le ve a gusto con la presencia de los militares o con la imposición de símbolos nacionales (06:57-07:26)<sup>1</sup>. En otro momento, un grupo de soldados conversan sobre las diferencias de la vida en Lima con las condiciones en Chuspi, sobre el peligro invisible pero siempre latente de los “terrucos” –forma despectiva de llamar a la insurgencia- y el recuerdo de las fiestas, “las hembras” y las “chelas” que se están perdiendo por estas en esos páramos “tierra de nadie donde no hay nada” (07:27-09:15). También, la utilización del lenguaje sirve como forma de marcar diferencias entre estos dos grupos: el español para los soldados, el quechua para la población local –quienes sólo utilizan el español en su relación con los soldados en caso de saber hablarlo. De esta forma se nos presenta el primer indicio que apelará a la diferenciación étnica como motivo de división y como presunto origen de la violencia, o al menos esa sería la consideración que el grupo de soldados tendría, muy en sintonía con la construcción del enemigo interno que desde el Estado del Perú se construyó sobre la base de las diferenciación étnica y cultural, relevando a un lugar de peligro todo aquello que fuese diferentes a las convenciones sociales dominantes de origen limeño y sus jerarquías (Degregori, 2003).

Sigamos. Durante todo el *film* se nos presenta una visión despectiva por parte de la mayoría de los soldados hacia la población local llamándolos “cholos” o “ese indio”, categorías utilizadas para presumir una supuesta inferioridad social. Esto sucede en primera instancia cuando apresan al primer habitante local al ser acusado de apoyar a los “terrucos”, al que además se le infringen torturas para poder sacar algo de información. Pero se reiterará cuando los oficiales de mayor rango y soldados rasos golpeen reiteradamente a habitantes de la comunidad presos en la única

<sup>1</sup> Cifras corresponden al minuto de inicio de la escena citada y el minuto de término en el *film*.

escuela del pueblo, siendo éstos torturados, o más dramáticamente aún con la violación de Julia a manos del soldado Gallardo con total impunidad a pesar de las denuncias de los familiares de la joven.

Entonces, la implicación de los soldados en actos de violencia y abuso de poder irá en aumento en la medida que avanza el argumento de la cinta, en especial luego de la llegada del Tnt. Roca. Este saca a los soldados a trotar por la ciudad con cánticos abiertamente beligerante contra el PC-SL con la intención de intimidar a la población local e impedir cualquier simpatía que pudiesen profesar con los “terrucos” (32:18-38:34). Inclusive el propio alcalde es interrogado e intimidado para que colabore con Roca, buscando someter a la autoridad local al poder del Ejército (33:58-35:28). A medida que las acciones del PC-SL se van haciendo más osadas y amenazantes, también las acciones del grupo de militares se van haciendo más violentas y paranoicas sobre la comunidad, en particular por el Tnt. Roca que ve subversivos en todos los habitantes, cometiendo crímenes, abusos, violencia sexual –la ya mencionada sobre Julia-, arrestos injustificados y arbitrarios.

Así, los abusos represivos y acciones fuera de los marcos constitucionales en tanto estrategia contrasubversiva se van sucediendo hasta el dramático desenlace casi al final del *film* en que ocurre la masacre de la comunidad y su posterior encubrimiento. Esta es efectuada por el grupo de soldados a las orden de Roca y sobre la base de las mentira del soldado Gallado –amigo de Luna- quien, para desviar la atención sobre la violación cometida contra Julia, señala que dichas acusaciones tienen un fin político en función de poner a la comunidad en contra de los soldados y preparar el escenario para un ataque guerrillero. Entonces el Tnt. Roca utilizando toda su expertis en la estrategia de guerra contrasubversiva decide llevar a cabo la eliminación del “enemigo interno” que en ese momento para él ya es claro que consiste en toda la población de Chuspi.

Todos estos elementos nos hablan de la estructuración de un discurso audiovisual que como se dijo, busca representar la violencia ejercida por el Estado contra la población civil justificada por un imaginario que relaciona condición étnica con terrorismo -la posibilidad de ser-, comprometiéndose el *film* de este modo con una memoria que buscar enunciar la violación de los DD.HH. y la aplicación de formas de terrorismo de Estado en sus estrategias de guerra contrasubversiva. Esto para el contexto de 1988 era muy difícil de realizar sin la animadversión de amplios sectores influyentes de la sociedad peruana, en la cual las acusaciones de masacres perpetuadas por el Ejército -a partir de 1983- tenían poca posibilidad de circular por el espacio público o de ser juzgadas por tribunales civiles y menos en los tribunales militares. Esta estructuración del relato del Conflicto Interno se podría relacionar en la actualidad con la *memoria de verdad y reconciliación* que se ha posicionado como oficial, ya que en el Informe de la CVR hay muchos elementos que se condicen con el argumento del *film* en cuanto a develar y reconocer los motivos de la violencia estatal, pero para su época es novedosa y da cuenta de una cercanía más con unas *memorias subterráneas* las que quedan visibilizadas en los sujetos y sujetas quechuahablantes violentados/as, en los diálogos que éstos establecieron entre ellos/as y los efectivos militares, y en la aparente impunidad con que nos deja el *film* ante una falta evidente del reconocimiento de los acontecimientos o del juzgamiento de sus perpetradores.

Por último respecto a la película de Lombardi, son interesante dos cosas: primero, a los habitantes locales se les presenta como ajenos a la cultura política nacional peruana, representado esto cuando son obligados a cantar el himno nacional en la plaza pública y son pocos los que se lo saben, siendo identificados más con sus formas de vida “premodernas” o tradicionales, frente a un grupo de soldados que viene a imponer un orden que nunca ha existido; y segundo, es que al PC-SL no se le escenifica mayormente política y físicamente salvo por los cuerpos que dejan cuando son “eliminados” o en los rayados de consignas en paredes, representándose así a la guerrilla como un fantasma, nadie sabe quiénes son pero están ahí, lo que podría haber estado

en sintonía con un contexto nacional en que se sabía de la existencia del PC-SL pero se desconocían sus propósitos y sus planteamientos más de fondo.

### 3.3.2 *La captura del siglo*

Por otro lado, la cinta de Cusi Barrio, *La captura del siglo*, se posiciona desde una perspectiva diametralmente opuesta a la de Lombardi. Si bien no se señala de manera abierta, narra la historia del GEIN, de la DICONTE y de la “Operación Victoria” que terminaría con la detención de Abimael Guzmán en 1992.

Desde el comienzo el *film* se revela encuadrada con la *memoria oficial-salvadora* de la época en que se estrenó por medio de una leyenda introductoria que tiene la doble intencionalidad de, por un lado, contextualizar a los espectadores sobre la historia recientes del Perú marcada por la violencia política desde la óptica del Estado controlado por el autoritarismo del *fujimorato*, y, por otro lado, dejar en claro la deuda que tiene el país y sociedad peruana para con todos y todas aquellas que sirvieron en las Fuerzas de Seguridad y Orden, sean del Ejército, de las policías políticas y los escuadrones encargados de la operación de captura, las que en su conjunto permitieron la victoria sobre el PC-SL. Se puede leer: “La captura de Guzmán y la desarticulación de Sendero Luminoso fue obra de un esforzado grupo de héroes anónimos a quienes el país debe un profundo agradecimiento”. Por tanto, la cinta de Barrio asume como suya la memoria emblemática dominante de su época, la que desde el Estado se construyó para hacer inteligible el Conflicto haciendo una distinción clara entre “buenos” y “malos”, entre “héroes” y “terroristas”. La cinta es estrenada sólo tres años después de los acontecimientos que narra, periodo en el cual aún se vislumbraba lejos la caída en desgracia de Fujimori y Montesinos, y con ello, el legado de su gobierno y de la lucha contra las guerrillas, siendo desplazadas la memoria emblemática del *fujimorato* sólo posteriormente al tiempo que se desentrañaban las marañas de corrupción y las violaciones a los DD.HH. cometidas por los agentes del Estado en conocimiento de los más altos funcionarios de gobierno.

La memoria emblemática *oficial-salvadora* dominante durante la década de 1990 se ve escenificada en la película en momentos tales como en el enfrentamiento entre presumibles senderistas y efectivos del Ejército, éstos últimos emboscados. Escena que estéticamente se la podría encontrar en cualquier película de acción de guerra, con grandes explosiones y harto fuego de infantería, con helicópteros y vehículos militares, pero que tiene la finalidad última de elevar al heroísmo el martirio de los soldados emboscados y a través de ellos a las FF.AA. por medio del recurso de espectacularización la imagen. Más específicamente cuando un Tnt. del ejército sin nombre específico luego de ser herido, sale de su refugio en medio de la emboscada y grita “¡Viva Perú carajo!” para luego ser acribillado (06:44-06:52). En otro momento, esta misma memoria se representa en el funeral de un policía asesinado donde se aprecian agentes ordenados como una guardia pretoriana en torno al féretro revestido de símbolos patrios como la bandera nacional y arreglos florales con los colores nacionales, lugar en que se desarrolla un diálogo entre diferentes agentes de policía que podríamos identificar pertenecientes a la DINCOTE, quienes describen a los militantes del PC-SL en tanto “asesinos de policías”, “salvajes”, “desgraciados”, “mal nacidos” y “poco machos” (12:33-13:22). En estos dos ejemplos secuenciados tempranamente en el *film* no hay espacio para la especulación de la memoria emblemática a la cual el argumento da cabida y el rol de cada uno de los bandos en conflictos: los soldados y policías como defensores de la patria y de la nación amenazada por terroristas y asesinos –no se les denomina como guerrilleros o con alguna otra categoría que les confiera una condición más política a sus acciones.

El *film* no alude a las víctimas civiles que dejó el conflicto. Siempre las muertes están representadas por hombres fallecidos pertenecientes al Ejército y la policía, lo que busca reforzar aquel punto nodal en que se ha configurado la *memoria oficial-salvadora* en que el gobierno de Fujimori,

las FF.AA. y las policías fueron los principales artífices de la lucha contra el PC-SL y en muchos casos esta tarea tenía riesgos como el de perder la vida en la labor desempeñada, aunque este se consideró y se busca expresar en el *film*, como un “precio digno de asumir por la defensa de la patria”. Esto se lleva al extremo en un diálogo entre el Cmte. del GEIN y otro Cmte. alias el “El chino”, quienes representan en la vida real al jefe operativo del organismo Benedicto Jiménez y a Marco Miyashiro, uno de los responsables en la elaboración del plan de captura Guzmán, quienes refieren directamente -aunque sin señalar nombres- a las cualidades de los “nuevos” líderes del país para hacer frente al PC-SL. El diálogo es el siguiente; Chino: “Conoces al nuevo Jefe”; Cmte.: “Sí, lo conozco. Yo no acostumbro a poner mis manos al fuego por nadie, pero creo que con él las cosas van a ser distintas. Es un hombre de inteligencia”; Chino: “Ojala, ojala” (01:24:26- 01:24:59).

El diálogo anterior es esclarecedor. En él se estarían refiriendo implícitamente al contexto nacional desencadenado el 5 de abril de 1992 con el autogolpe de Estado propiciado por Fujimori con apoyo de las elite militares aprovechando que el Ejército tenía el control de más de la mitad del territorio nacional y gran parte de las garantías constitucionales se encontraban suspendidas, disolviendo el Parlamento, interviniendo el Poder Judicial, el Tribunal de Garantías Constitucionales, el jurado Nacional de Elecciones y la prensa libre, con lo cual se instauró un régimen autoritario que no tenía contrapeso en otros poderes del Estado y permitió al gobierno llevar a cabo medidas que estaban al límite o transgredían las normas constitucionales en su lucha contra el PC-SL (Montoya, 1997; Sandoval, 2002), y que en la práctica, permitió remover de sus cargos a funcionarios públicos, jueces y varios generales de la policía contrarios al gobierno, que de otro modo no hubiesen aprobado las estrategias de lucha contraterrorista, asumiendo en su reemplazo una serie de colaboradores y simpatizantes de las estrategias represivas, entre ellos, Vladimiro Montesinos, el principal asesor presidencial y Consejero de Seguridad, quien a su vez fue el principal ideólogo del Decreto de Ley Antiterrorista N° 25.497 aprobado el 16 de mayo del mismo año y jefe de facto del recién creado -en julio- nuevo Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) con rango ministerial, organismo del cual dependió directamente el GEIN. Por ende, en la conversación del Cmte. y “El chino” al referir a las “nuevas autoridades”, estarían señalando a la figura de Montesinos y sus asesores en el SIN, y por medio de él a su superior directo: el presidente de la república.

Por otro lado, la cinta se centra en los riesgos y valentía de los agentes que se infiltran y persiguen a los cuadros del PC-SL, y además, realiza un trabajo sistemático de menosprecio y caricaturización de las ideas del grupo armado, tachándolas de “aberración teórica”, identificando rasgos étnicos físicos y faciales en los senderistas como indicio de su “depravación”, la composición de su militancia en academias o universidades que albergan “terroristas” en una clara relación entre estudiante y subversión, y efectuando una sostenida ridiculización de su líder Abimael Guzmán el cual es tildado de borracho y gordo, un ocioso que vive del resto que le sigue, apodándole “El Cachetón”. Esto, se debe comprender como una discursividad que buscó ocultar y descontextualizar al PC-SL, sus propósitos, sus planteamientos, sus teorizaciones e incluso su politicidad por medio de la caricaturización y del epíteto descalificativo, siendo la memoria de los y las senderistas borrada de la narrativa que pretende transmitir la cinta.

### 3.3.3 *La teta asustada*

Por último, *La teta asustada* es un *film* producido ya en postconflicto y después de un lustro de la publicación CVR, en donde el trabajo de enunciación discursiva de las representaciones y memorias del pasado es mucho más poético y utiliza elementos que refieren a una perspectiva más performativa que las otras cintas cinematográficas referidas, en donde hay cabida para el canto, el baile, la poesía y el dibujo. Se sirve de elementos no tan explícitos, más simbólicos y

metafóricos, tanto en la utilización de la palabra dicha como en la utilización de la imagen para dar cuenta de la persistencia de una *memoria subterránea* respecto del Conflicto armado a partir de las vivencias y persistencia del drama del pasado en una joven mujer de ascendencia quechua pero que se ha visto obligada a desplazarse con su familia hace un tiempo indefinido hacia las periferias de la ciudad de Lima en busca de refugio, haciendo alusión a los/as miles de personas pertenecientes a comunidades quechuhablantes que debieron hacer esa misma travesía para escapar de la guerra y la violencia política ejercida de lado y lado.

A Fausta se le han transmitido los traumas del pasado, ella es portadora de las experiencia de violencia sexual sufridas por su madre a manos de efectivos del Ejército y por “terroristas” y de los cuales habrían quedado embarazada, siento este el origen de Fausta. Se dice que, la transmisión del dolor de su mamá habría sido por medio de la leche materna, o al menos ese es el saber popular compartido por la familia de ella, no por su legación mediante el habla de manera intencionada, y tendría como efectos el que Fausta posea un carácter peculiar, más introvertido que el resto, más calladas y que aparentemente le haría experimentar distracción hacia intereses que otros/as de su edad sí tendrían y miedo hacia los hombres en general, además de expresarse en aspectos físico como el sangrado y desmayos reiterados (06:45-06:49) presentados “desde chiquitita cuando tiene miedo” según las palabra de su tío (08:10-0817).

El argumento del *film* gira en torno a la protagonista de la historia quien se ve inmersa en una geografía y una espacialidad urbana que transcurre en los márgenes de la ciudad de Lima, en sectores que difícilmente no podríamos identificar como empobrecidos y carentes de todo servicio básico, construcciones precarias, de materiales ligeros, situados en áreas áridas donde escasea la vegetación característicos de los asentamientos herederos de las poblaciones desplazadas por el Conflicto. La propia vivienda de Fausta y su familia es humilde, con pocas habitaciones las que deben ser compartidas. En el desplazamiento que Fausta realiza de su entorno, además, se observan otras viviendas semejantes, emplazadas a los costados de larga escaleras que parecieran llevar hacia ningún lugar y que dan cuenta de que dichas viviendas se asentaron de manera irregular, creciendo y expandiéndose hacia todas direcciones mientras cupiera otra, ensanchando el área metropolitana de la ciudad de Lima producto del éxodo y del refugio que se pensó temporal pero más no lo fue. Esa es la misma condición de Fausta y su familia quedando explícito en uno de los pocos reproches que Fausta realiza, en esta ocasión a su tío, recriminándole el haber dejado sus tierras a las cuales no van a poder regresar nunca más.

El trauma heredado por Fausta se hace más explícito al fallecer su madre expresándose en su dificultad para andar sola en barrios o sectores desconocidos, no por la obvia razón de no haber estado en ellos antes, sino que el miedo a lo desconocido, miedo y desconfianza que comparte o es incluso mayor hacia los hombres, al punto de colocar una papa en su vagina como forma de protección y de sanación de la “enfermedad de la teta asustada” que se le ha dicho que posee por efecto de la violencia sexual sufrida por su madre y de la cual es fruto su propia existencia. En este plano, los hombres serían la causante del estado de Fausta, o al menos los hombres involucrados en los trágicos acontecimientos, pero ella es incapaz de distinguir que sería “bueno y quién no”. Este es quizá uno de los elementos más auténticos de la cinta, permitiendo dar visibilidad a un tipo de violencia acallada del espacio público del postconflicto y de la implementación de buena parte de las medidas reparatorias, de asistencia psicosocial y de reconocimiento a la verdad histórica en el marco de la Justicia Transicional, ya sea por factores culturales o por factores patriarcales: la violencia política sexual que se ejerció sobre cientos de miles de mujeres de manera sistemática como forma de castigo y sometimiento del conjunto de la sociedad y de las estructuras familiares como objetivo político del PC-SL y como forma de represión por el Ejército y los efectivos policiales desplegados en su lucha contrasubversiva (Tamayo, 2003; Bravo, 2019). Fausta es portadora entonces de esa *memoria subterránea* incluso para el contexto

del postconflicto la que está marcada por la violencia política, de la cual no se hablaba o se empezó a reconocer públicamente de manera tardía, y de la cual por supuesto todos los familiares sabían pero nadie enuncia del mismo modo como en la sociedad peruana los diversos actores sabían de este tipo de violencia pero que hicieron poco en un inicio por reconocerla. Por tanto Fausta es portadora de una memoria olvidada, invisibilizada y deslegitimada intencionalmente durante el *fujimorato*, que recién con el trabajo de la CVR y el proceso de elaboración de una nueva *memoria oficial* ha podido salir paulatinamente de su reclusión y que empezó a tener mayor trascendencia en los años inmediatamente anteriores del estreno de la cinta de Claudia Llosa con el trabajo dedicado a la recopilación de testimonios e historias y por la investigación académica (Dador, 2007).

Esta memoria subterránea del Conflicto Interno se entrecruza y encuentra con otras problemáticas, unas con continuidades históricas profundas, otras más actuales herederas del pasado reciente. Algunas de ellas son la persistencia del trato xenofóbico y jerarquizado que la población limeña que se autoreconocen como “no indígena” hace de la población que reconocen como “india” o “chola”, haciendo reiterados comentarios sobre sus rasgos faciales y ojos rasgados, la morenidad de la tez, lo marcado de los pómulos, el pronunciamiento del castellano y formas de vestir. En ese sentido Fausta es receptora de ese trato al punto de ser engañada por su empleadora, mujer “blanca”, de buen pasar y con una vivienda ubicada en los barrios residenciales más acomodados de la capital peruana, pero que a pesar de su estatus no duda en evitar pagar el trabajo de Fausta con evasivas y mentiras. Además, con esta última, también se establece una relación de subordinación en cuanto al estrato social al que pertenece cada una, dando cuenta del persistente clasismo de la sociedad peruana –estrechamente vinculada con el racismo- el cual excede a Fausta y se ubica también en las relaciones que la patrona establece con el jardinero Noé y en el discurso iconográfico en general, en el cual se pueden apreciar barrios marcados por la pobreza y la delincuencia como forma de subsistencia, otros sujetos desconocidos, “común y corrientes” a los cuales se les violenta persistentemente por un sistema que parece permitirlo. *La Teta Asustada* aparte de ser un *film* que muestra una de las memorias subterráneas del Conflicto Armado, es asimismo una crítica descarnada a la sociedad postconflicto, del proyecto de modernización que no parece ser igualitario para todos/as y sobre relaciones de exclusión que son encarnadas por la protagonista.

Al finalizar el *film*, se vislumbra una salida para el sufrimiento de Fausta y presumiblemente su liberación ante el trauma del pasado y su reiteración a la compulsión. De manera simbólica ella logra reconciliarse con su pasado al sacar de su cuerpo la papa que se encontraba alojada en su vagina mediante una intervención quirúrgica, recibiendo de regalo posteriormente otra papa florecida de parte de su amigo el jardinero Noé. También, consigue enterrar el cuerpo de su madre -el que se encontró depositado durante todo el *film* en la misma pieza que compartía con su hija- que simboliza la posibilidad de cierre y de duelo respecto a los dolores del pasado y con ellos lograr articular posiblemente un nuevo presente y futuro, aunque esto último no lo logramos ver en la cinta cinematográfica.

#### **4. Conclusiones.**

Desde sus propias experiencias como cineastas y la visión del mundo que poseen, es que estos tres directores por medio de sus producciones cinematográficas buscan enfrentar y hacer significativamente inteligible la historia y memoria del Conflicto Interno, de la violencia política, de las víctimas y victimarios, realizando un especial esfuerzo por hacer hablar a aquellos sujetos que consideran como protagonistas o partícipes de los acontecimientos y que no siempre tiene el medio o la voz para poder hacerlo.

Las memorias que se identifican en las producciones cinematográficas están en relación con las memorias que se han configurado en Perú a lo largo del Conflicto y en el postconflicto. Es valorable que *La boca del lobo* inaugura un género cinematográfico con el sentido en que lo hace, situando por primera vez en el cine los crímenes que ejercieron agente de las FF.AA. Ese es su mayor logro, permitiendo hacer visibles, dando imagen y voz a la memoria que se vincula con aquellos actores que fueron víctimas de la represión estatal, de soldados que se vieron obligados a cometer actos de violencia contra su voluntad como el soldado Luna, el trasfondo racista del Conflicto y la impunidad que gozaron los agentes del Estado.

*La captura del siglo* es una producción cinematográfica que en su intento de ser la imagen de la *memoria oficial-salvadora* de la época del *fujimorato* se vuelve casi plana en su argumentación, pero esto no deja de ser sintomático de una época que la idea de victoria se había impregnado en el imaginario político institucional y de numerosos sectores sociales cansados de la guerra. Puede ser considerada como una oda al triunfalismo y al régimen autoritario impuesto en 1992, cinta que pretendió mediante su circulación, entregar los sentidos preferentes que ciertos sectores dominantes quisieron transmitir e instituir en la sociedad peruana. Pero, en el contexto de postconflicto esta memoria ha quedado deslegitimada por la elaboración de otra *memoria oficial* que permite dar mayor visibilidad y cabida a otras memoria en especial aquella *memorias de las víctimas* y de sectores sociales subordinados al revelar, reconocer e investigar las violencias propiciadas por los agentes del Estado mediante la implementación de instrumentos de Justicia Transicional.

Por su parte, *La teta asustada* es el *film* más interesante de analizar al no utilizar de manera tan obvia estrategias discursivas para enunciar las memorias existentes sobre el Conflicto. Es un *film* que trata las *memorias subterráneas*, en particular la de Fausta en tanto mujer joven, pobre y quechuahablante con ascendencia en alguna comunidad de los Andes desplazada, y que no vivió directamente la violencia política, aunque si es resultado de ella. Es decir, este *film* permite mostrarnos una de las memorias menos exploradas y reconocidas en la sociedad peruana situada en un contexto de postconflicto, que entrecruza los recuerdos del pasado con las problemáticas de la vida en el presente. Se elabora un discurso que aborda la historia reciente y el presente de la exclusión y violencia, donde hay cabida para la superstición y la posibilidad de que el duelo permite a Fausta sortear los traumas heredados. Es un *film* que contribuye a poner de manifiesto unas memorias que históricamente fueron borradas del escenario público y que permite identificar en Fausta a cualquier peruana que vivió o al que se le transmitió el pasado traumático de la guerra por quienes más la sufrieron, en especial en relación a la violencia política sexual.

Una de las grandes exclusiones de los tres *films* es la borradura de la *memoria de los grupos armados*. No hay sujetos que hablen por ellos, ni de sus proyectos de sociedad o de sus sistemas de ideas. No se encuentra presentes referencia importante sobre la elaboración de la *memoria senderista* ni de las *memorias épicas*, por tanto, obnubila parte del rol histórico y de la persistencia de estas memorias en el presente. Esto puede ser porque al menos la memoria del PC-SL es muy polémica y entra en el umbral de aquellas memorias de organizaciones políticas que son justamente condenadas al olvido por la historia, por las sociedades afectadas por sus acciones y por los sistemas políticos dominantes que prefieren institucionalizar otras memorias menos “peligrosas”.

Dicho lo anterior se debe reconocer que una de las principales limitación de los resultados de la presente investigación es que este ejercicio no debe ser comprendido como un cierre sobre el campo de estudio de las memorias colectivas presentes en las producciones cinematográficas que tratan sobre el Conflicto Armado o que a partir de las tres cintas seleccionadas en nuestra muestra y su análisis, este se pueda extrapolar como un resumen de todas las memorias co-

lectivas que podríamos eventualmente encontrar en este género cinematográfico. Por ningún motivo. Sin duda deben existir muchas otras memorias más que se encuentran articuladas en los puntos nodales de las discursividades de otras cintas producidas en diferentes momentos del Conflicto y del postconflicto. Se sugiere, entonces, que el análisis y las conclusiones sirvan tan sólo como un ejemplo de las posibles resonancias que podemos encontrar en las producciones cinematográficas y las memorias emblemáticas e históricas producidas en el seno de la sociedad peruana, contribuyendo desde ese lugar a un campo de investigación en construcción.

## REFERENCIAS

- Amieva, M., Arresegor, G., Finkel, R. y Salvattori, S. (2008). Cine y Memoria (1983-2006). En, S. Raggio y S. Salvattori, (coord). *La última dictadura militar. Entre el pasado y presente. Propuestas para trabajar en el aula* (pp. 287-303). Ed. Homo Sapiens, Comisión provincial por la memoria. <https://cutt.ly/fxxmtD8>
- Barrenetxea, I. (2008). ¡Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica. *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, (3), 7-14. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctfob3>
- Barrenetxea, I. (2012, febrero 23-24). El cine de ficción como revelador de la memoria histórica. [Congreso] Jornadas derechos humanos y memoria histórica, Zaragoza, España.
- Barrio, C. (1996). *La captura del siglo* [película]. América Televisión.
- Berrantes, R. y Peña, J. (2006). Narrativas sobre el conflicto armado interno en el Perú: la memoria en el proceso político después de la CVR. En, F. Reatégui (Coord.), *Transformaciones democráticas y memorias de la violencia en el Perú*, (pp. 15-40). Instituto de Democracia y Derechos Humanos.
- Bravo, C. (2019). La violencia sexual en el Conflicto Armado Interno peruano (1980-2000) [Tesis de grado, Universidad Pontificia Comillas]. Repositorio Institucional UPC. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/28858>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Corporación Gráfica NAVARRETE.
- Dador, M. (2007). Mujeres sobrevivientes víctimas de violencia sexual durante el conflicto armado interno en busca de justicia. En C. Beristain, J. Chinchón, M. Dador, J. Díaz-Guijarro, A. Diez, M. Fernández, C. Loayza, G. Oré, G. Tamayo y R. Villanueva, *Justicia y reparación para mujeres víctimas de violencia sexual en contextos de conflicto armado interno* (pp. 16-34). Consejería en Proyectos.
- Degregori, C. (2003). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Degregori, C. y Portugal, T. (2012, abril 16). Perú: el pasado está presente. [Congreso] Latin American Studies Association, Hacia el tercer siglo de independencia en América Latina, San Francisco, Estados Unidos. <https://n9.cl/p8kny>
- Degregori, C., Portugal, T., Salazar, G. y Aroni, R. (2016). *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Del Pino, P. (2004). Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes. En, C. Degregori (Ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, (pp. 49-94). Instituto de Estudios Peruanos.
- Escobar, P. (2008, diciembre 10-12). Cine y memoria: reflexiones acerca de su relación a partir del film *Everything is nothing*. [Congreso] V jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6024/ev.6024.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6024/ev.6024.pdf)
- Ferreira, R. (2016). Cuatro películas peruanas frente a la violencia política: los casos de Lombardi, Eyde, Aguilar y Ortega. *HIOL: Hispanic Issues On Line*, (17), 144-154. <https://doi.org/10.26439/l.voi036.488>
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Editorial Gustavo Gilm.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Crítica.



- Hirsch, M. (2015). *Generación de la postmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noc-tem.
- Huber, L. y Del Pino, P. (2015). *Políticas en justicia transicional: miradas comparativas sobre el legado de la CVR*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Hurtado, L. (2006). *Trazando puentes: conflicto armado interno, formación militar y la Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú*. CLACSO e Instituto de Estudios Peruanos.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Kilbourn, R. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representations of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Routledge.
- Klarén, Peter (2003). El tiempo del miedo (1980-2000), la violencia moderna y la larga duración en la historia peruana. En, A. Pérotin-Dumon (Dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina*. <https://n9.cl/uu726>
- LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo Libros.
- Llosa, C. (2009). *La teta asustada* [película]. Vela Producciones, Oberón Cinematográfica y Wanda Visión.
- Lombardi, F. (1988). *La boca del lobo* [película]. Inca Films, Tomasol Films y TVE.
- Montoya, R. (1997). El Perú después de 15 años de violencia (1980-1995). *Estudios Avanzados*, 11(29), 287-308. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141997000100016>
- Pollack, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al Margen.
- Quílez, L. (2014). Hacia una teoría de la postmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías: Revista de Historia y Teoría*, (8), 55-75. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_historiografias/hrht.201482417](https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201482417)
- Reátegui, F. (Coord.). (2006). *Transformaciones democráticas y memorias de la violencia en el Perú*. Instituto de Democracia y Derechos Humanos.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- Roncagliolo, S. (2007). *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Marcial Pons.
- Rosenstone, R. (1988). La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *The American History Review*, 93(5), 1173-1183. [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier5.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf)
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Ariel S.A.
- Ruiz, J. (2009). Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. *Revista Forum: Qualitative Social Research*, 10(2). <https://digital.csic.es/handle/10261/64955>
- Salomone, A. (2015). Estudio preliminar. Memoria e imaginación poética en el Cono Sur. En, A. Salomone (Comp.), *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur (1960-2010)*, (pp. 11- 32). Corregidor.
- Sandoval, P. (2002). El olvido está lleno de memoria. Juventud universitaria y violencia política en el Perú: la matanza de estudiantes de La Cantuta [tesis de grado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional UNMSM <https://n9.cl/qe8fm>
- Santander, P. (2011). Por qué y Cómo hacer análisis de discurso. *Revistas Cinta de Moebio*, (41), 207-224. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2011000200006>
- Stern, S (2002). De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvido como proceso histórico (Chile, 1973-1998). En, E. Jelin, (Comp.), *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas in-felices*, (pp. 11-33). Siglo XXI. <https://n9.cl/m1ot>
- Tamato, G. (2003). Documentando la violencia sexual durante conflictos armados: definiciones, metodología y exigencia de justicia. *Democracia y Derechos Humanos, Revista de la Comisión de Derechos Humanos*, 2-7. <https://n9.cl/s7ddo>

Ulfe, E. y Pereyra, N. (2015). Presentación Dossier: memoria y violencia política. *Anthropologica*, (33-34), 5-10. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/13083>

## **AUTOR**

**Gabriel Andres Mora Galleguillos.** Sociólogo por la Universidad de Valparaíso. Estudiante de la maestría en Estudios Latinoamericanos por el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos CECLA.

## **Conflicto de intereses**

No existe ningún conflicto de interes.

## **Financiamiento**

No existió asistencia financiera de partes externas al presente artículo.

## **Agradecimientos**

N/A