

Cuatro películas peruanas frente a la violencia política: los casos de Lombardi, Eyde, Aguilar y Ortega¹

Rocío Ferreira

El cine de ficción peruano que se ocupa del conflicto armado interno en el país durante “los años de violencia” (1980-2000) ha intentado construir una memoria colectiva de este periodo histórico antes y después de que saliera publicado el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el año 2003. La CVR se encargó de informar acerca de la magnitud de las violaciones a los derechos humanos de miles de peruanos tanto en manos de

1 Este trabajo es parte de mi proyecto de investigación titulado *Yuyana-paq/Para recordar. Memoria, desplazamiento y violencia política en la cultura peruana contemporánea*, en el que abordo diferentes expresiones estéticas y culturales sobre la violencia política ocurrida entre 1980 y 2000 como un hecho disruptivo en el acontecer histórico contemporáneo peruano. Este artículo ha sido publicado en julio de 2015 con el título: “Violencia y cultura en el Perú contemporáneo”, *Hispanic Issues Online*, (17).

los grupos subversivos como de las Fuerzas Armadas. Esto con el afán de hacer las debidas reparaciones que, sin embargo, en la gran mayoría de los casos han quedado hasta la actualidad como tarea pendiente. En tal sentido, este trabajo explora cuatro películas en relación con su trasfondo histórico y su forma de expresar la realidad obviada y/o silenciada de los crímenes y genocidios cometidos tanto por el PCP Sendero Luminoso (SL) como por las fuerzas del orden. Mi lectura de estas películas subrayará su búsqueda por una toma de conciencia de los hechos con el fin de que se logre un camino hacia una visibilización y reivindicación justa de los pueblos andinos quechuahablantes.

Durante los “años de violencia”, es decir, la guerra civil peruana, el grupo maoísta SL y las fuerzas militares y paramilitares cometieron crímenes terribles contra la población civil más pobre y excluida del país. En *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996* (2002), Nelson Manrique advierte lo siguiente:

En esta coyuntura de violencia política, subyace una grave crisis social que se remonta a los irresueltos problemas históricos de una sociedad multiétnica en la que sobresalen la secular exclusión de los pueblos indígenas de los beneficios del Estado moderno; la pobreza y el olvido centralista de las provincias. (p. 30)

Entre los problemas históricos que todavía persisten están, además, el racismo, el clasismo y la homofobia generalizados.

La violencia política y los excesivos crímenes que ambos grupos comenzaron a perpetrar en la provincia de Ayacucho, y luego en muchos otros pueblos andinos y amazónicos, dejaron a los pobladores con un perenne sentimiento de miedo y desconfianza. Después de la caída del régimen autoritario de Alberto Fujimori en el año 2000, junto con la vergonzosa carta de renuncia a la presidencia que envió por medio de un fax desde el Japón, hace quince años²,

2 El fax fue enviado en noviembre de 2000. Al finalizar esta década, Fujimori fue condenado (abril de 2009) a 25 años de prisión por casos de corrupción, por crímenes de lesa humanidad y por ser el principal responsable de las matanzas en La Cantuta y en Barrios Altos.

y con los reclamos de una población enfurecida por tantos años de mentiras y corrupción, el gobierno de transición de Valentín Paniagua prometió investigar la realidad de lo que sucedió durante “la guerra sucia”. En junio de 2001 se creó la Comisión de la Verdad, que, en el gobierno de Alejandro Toledo, se convirtió en Comisión de la Verdad y Reconciliación. La CVR comenzó su investigación escuchando los testimonios de 17 000 víctimas y sobrevivientes. En agosto de 2003, luego de una investigación exhaustiva, el *Informe final* de la CVR reveló que 69 280 personas fueron asesinadas o desaparecidas y que el 75 % de las víctimas pertenecían a las comunidades andinas del país. En efecto, la CVR constató que...

el conflicto armado interno que vivió el Perú entre 1980 y 2000 constituyó el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República. Asimismo, que fue un conflicto que reveló brechas y desencuentros profundos y dolorosos en la sociedad peruana. (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003)

En relación con estas “brechas” y “desencuentros”, Nelson Manrique (2002) destaca lo siguiente:

Una ceguera asombrosa ante los abusos cundió entre la clase media/alta, especialmente en la capital, anulando la conciencia de tal modo que sus miembros colaboraron con el discurso subversivo o con el oficial y que el silencio de varios intelectuales y la indiferencia de muchos ciudadanos peruanos se debería a que, por un lado, no existe una conciencia generalizada de que la desaparición forzada de miles y la matanza de decenas de miles de personas constituya una tragedia nacional. (p. 30)

Por otro lado, para evidenciar la segregación institucionalizada, el historiador pregunta: “¿Cómo explicar, entonces, que en una sociedad como la peruana gran parte de su elite intelectual simplemente no conociera físicamente a ninguno de los caídos?” (Manrique, 2002, p. 60). Y responde:

Creo que esto expresa la existencia de una fractura colonial no resuelta. Este desconocimiento, a su vez, alimentó una profunda insensibilidad frente a la tragedia mientras la violencia no tocó las puertas de la capital, y esto engrosó el contingente de los muertos de esta fracción de la sociedad que resulta ajena y desconocida para la otra parte de la sociedad peruana: la que crea la opinión pública, la que reflexiona sobre Sendero, elabora los análisis y los consume. (Manrique, 2002, p. 60)

En este contexto, la cultura literaria y visual peruana ha sido un espacio importante para forjar una memoria colectiva al evidenciar la violencia política desde distintas miradas y perspectivas.

El cine peruano no ha sido, pues, ajeno a los hechos, circunstancias y secuelas del conflicto armado; por el contrario, ha generado todo un corpus significativo sobre la violencia política. Este corpus está conformado por un gran número de documentales y películas de corto y largometraje de producciones cinematográficas limeñas y regionales que se estrenaron durante y después de la guerra. Me interesa reflexionar sobre la manera como los directores de cine que trabajan los sucesos ocurridos desde diferentes lugares de enunciación re-construyen la memoria colectiva de sociedades fracturadas por la “guerra interna” y por violaciones a los derechos humanos, ya sea a través de una cinematografía realista, figurativa, regional, fragmentada o alegórica. En este ensayo, analizaré cuatro películas de ficción que, pese a que se hicieron en décadas distintas cuyas coyunturas políticas difieren, se ocupan de dar cuenta de la irrupción de SL y de las fuerzas del orden en los Andes durante la década de 1980, la más violenta y traumática del conflicto de la lucha armada interna. Me refiero particularmente a *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi, *La vida es una sola* (1995) de Marianne Eyde, *Paloma de papel* (2003) de Fabrizio Aguilar y *El rincón de los inocentes* (2005) de Palito Ortega.

Fue en Ayacucho, en Chuschi, donde SL hizo su primera aparición el 17 de mayo de 1980, la víspera de las elecciones presidenciales, para quemar públicamente las ánforas y padrones electorales. Este acto simbólico se entendió como el inicio de la “guerra popular” de SL contra el Estado peruano. A partir de esa fecha, ocurrie-

ron una serie de atentados en varias regiones del país, hasta llegar a Lima, la capital. El informe de la CVR revela que la intensidad del conflicto y la actuación de SL en el departamento de Ayacucho, por ejemplo, dieron como resultado una nutrida presencia militar que fue aumentando progresivamente desde que se decretara el estado de emergencia el 31 de diciembre de 1982. A partir de ese año, la violencia de SL se intensificó en las provincias del centro de Ayacucho, con lo que se produjo una sistemática sustitución de las autoridades civiles elegidas y de dirigentes comunales. Por tal motivo, se dispuso el incremento de la presencia policial en la zona. Posteriormente, en enero de 1983, ante el significativo aumento de la violencia, el gobierno optó por establecer un Comando Político Militar con sede en Huamanga y encargar a las Fuerzas Armadas la responsabilidad de la lucha contrasubversiva. Siguiendo la estrategia trazada, se instalaron diversas bases militares de distintas dimensiones en Ayacucho. En su informe, la CVR constata que en esta zona sucedió el mayor número de masacres, matanzas y desapariciones forzosas, y se concentró más del 40 % del total de muertos y desaparecidos reportados a la CVR. Las numerosas masacres cometidas durante los periodos presidenciales de Fernando Belaunde (1980-1985), Alan García (1985-1990) y Alberto Fujimori (1990-2000) fueron silenciadas e ignoradas por mucho tiempo, y todavía las víctimas y los familiares de los muertos y desaparecidos siguen sin recibir la esperada reparación por la violación a sus derechos básicos como ciudadanos.

La película *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi fue una de las primeras producciones nacionales que se ocupó de llevar a la pantalla grande uno de los muchos casos de las masacres³ ejecutadas por las fuerzas del orden en esta coyuntura política y que se podría entender como un alegato a la violación de los derechos humanos. Después de veintiséis años de su producción, sigue siendo la representación cinematográfica más arriesgada si tomamos en cuenta que aún no existía una narrativa consolidada

3 Socos (1983), Putis (1984), Lucmahuayco (1984), Umaru (1985), Accomarca (1985) y Cayara (1988), el Frontón (1986), La Cantuta y Barrios Altos (1992).

de una memoria colectiva. En ese sentido, y a diferencia de las otras películas posteriores, Lombardi desarrolló su puesta en escena a partir de lo que poco se conocía. No fue hasta la década de 1990, durante el gobierno de Fujimori, cuando se fabricó una memoria oficial de la guerra interna que, posteriormente, sería refutada con las memorias cívicas que se generaron en el periodo de la posguerra y luego de la publicación del *Informe final* de la CVR (2003).

El guion de la película, escrito por Giovanna Pollarolo, Gerardo Herrero y Augusto Cabada, narrado desde el punto de vista de Vitín Luna, un policía subalterno, se basa en el deplorable acaecimiento de la matanza del 13 de noviembre de 1983 de los pobladores de la comunidad de Socos en manos de las Fuerzas Armadas. La acción de la película se sitúa entre 1982 y 1983 en el imaginario pueblo de Chuspi, y comienza con la llegada de un grupo de soldados provenientes de Lima para instalarse en una base militar abandonada con la misión de erradicar al grupo subversivo SL. Lombardi crea una constante tensión dramática dada la invisibilidad del enemigo, a quien el ejército tiene que combatir. El hecho de que no se vea ni se sepa quiénes son los miembros de SL, pero cuyas acciones los vuelven omnipresentes, hace que los militares se sientan amenazados, noche y día, por toda la población. A ello se suma su desconocimiento del idioma quechua y de la geografía agreste, lo cual convierte a toda la comunidad en sospechosa de ser aliada del terrorismo y los soldados responden a su miedo de una forma brutalmente violenta contra los habitantes. La cámara muestra planos generales de un paisaje andino que, lejos de ser el *beatus ille* que el cine indigenista presenta y romantiza, es una naturaleza más bien adusta y desafiante. Los espectadores ven a los habitantes de Chuspi desde el punto de vista de los militares, en su gran mayoría criollos, quienes desde una mirada ajena al mundo andino no comprenden ni su forma de ser ni su cultura. Es así como el silencio y las costumbres de los chuspianos hacen que los militares desconfíen de todos ellos.

Lombardi se enfoca en desarrollar los trastornos psicológicos que el conflicto causa en los soldados. En este sentido, las “brechas” y “desencuentros” de una sociedad fracturada como la peruana son evidentes frente al racismo, clasismo y sexismo que los militares,

como representantes del lado occidental y criollo de la sociedad, expresan hacia la población andina. Por su lado, los militares siguen los códigos castrenses e imponen una disciplina “viril” de los valores machistas más prepotentes en los que se normaliza la tortura de los pobladores, la violación de una joven y, finalmente, la masacre. En *Vigilar y castigar* (1975), Foucault explica que cuando se reincorporan prácticas punitivas como la “muerte-suplicio” se está afirmando y asentando el poder de aquellos que lo ejercen (p. 36).

[Pues] el suplicio penal no cubre cualquier castigo corporal: es una producción diferenciada de sufrimientos, un ritual organizado para la marcación de las víctimas y la manifestación del poder que castiga, y no la exasperación de una justicia que, olvidándose de sus principios, pierde toda moderación. En los “excesos” de los suplicios, se manifiesta toda una economía del poder. El cuerpo supliciado se inscribe en primer lugar en el ceremonial judicial que debe exhibir, a la luz del día, la verdad del crimen. (Foucault, 1975, p. 41)

Sin duda, la implementación de esta tecnología del poder sobre los cuerpos no fue ajena al caso peruano, pero con la gran diferencia de que durante la guerra interna todo el procedimiento criminal, hasta la sentencia, se mantuvo en total secreto. Justamente, la vigencia e importancia de *La boca del lobo* yace en su afán por representar las violaciones, “sistemáticas y generalizadas”, a los derechos humanos por parte de los militares.

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

Si la película de Lombardi se centra en el operar de un destacamento de las Fuerzas Armadas, en *La vida es una sola* (1993),

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

Eyde profundiza el conflicto social y comunal al exponer que los pobladores están divididos ideológicamente hasta en el mismo núcleo familiar; pues, en las familias, vemos que los padres y los hijos ya no piensan igual y buscan solucionar los rezagos de una sociedad colonial vertical de diferentes modos. Si bien los habitantes mayores de la comunidad viven de una manera tradicional y tranquila hasta que llegan al pueblo tanto SL como un nuevo destacamento militar, la nueva generación de los hijos busca cambios concretos aliándose al proyecto modernizador comunista de SL. Eyde desarrolla esta división creada por la guerra en el corazón de una familia a través del propio contenido narrativo de la película, en el que el padre de la protagonista Florinda le dice que no puede quedarse con ellos, porque su participación en las actividades senderistas ha comprometido la seguridad de todo el poblado. De manera simbólica, se ubica a la madre y a la hermana de Florinda en medio de los bandos en conflicto, mientras la protagonista y su padre ocupan los polos opuestos, dadas sus motivaciones divididas. Eyde no victimiza, tampoco esencializa ni romantiza a ese "otro" como un sujeto sin agencia o sin poder de acción o de cambio, sino que, por el contrario, lo muestra con todos sus conflictos, al igual como se acerca cinematográficamente al paisaje andino. A través de la cámara de César Pérez, colaborador habitual del director de cine boliviano Jorge Sanjinés, se observa mediante planos generales y personales y rápidas secuencias una mirada interna verista y expresiva de su naturaleza, pues no es ni idílica ni amenazante. Eyde representa la guerra interna como una

fuerza insoslayable que descompone a la cultura comunal ancestral andina al poner en juego y problematizar los diferentes lados del conflicto como actores que rompen los vínculos sociales y familiares que sostienen a los miembros de la ficticia Rayopampa.

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

En este sentido, *Paloma de papel* (2003), la ópera prima de Fabrizio Aguilar, complejiza aún más las situaciones interiores de la comunidad y la familia al mostrar que el universo andino ha entrado en una espiral de violencia generalizada con la llegada de SL. Sus habitantes no requieren siquiera ser adultos para formar parte de este drama social. Basta con la temprana conciencia de un niño de once años para ya ser considerado como enemigo potencial de todos los grupos en pugna. Aguilar aborda la problemática de la trágica vida de un niño andino⁴ que se encuentra en el medio de

4 Aguilar enfatiza esto valiéndose del uso reiterado de una canción, escrita por Max Castro, de lamento y duelo: “Voy a regalarme un cuento / Y sembrarme en libertad / Mi montaña y mis anhelos / Mis mañanas y mi madre / Resucitan y se van. / Mi frontera es el silencio / Y la guerra un

la lucha entre los senderistas, los militares y los ronderos, nombre este último para los campesinos que decidieron organizarse para luchar contra los primeros, y a los que Eyde dedicaría una película ya en 1987, es decir, con anterioridad a *La boca del lobo*. Al destacar las estrategias que Juan emplea para sobrevivir en un mundo deshumanizado en el que se violan los derechos humanos de los seres más desprotegidos de la sociedad, Aguilar pone al espectador en medio de la experiencia traumática del niño, quien contra su voluntad ha sido forzosamente recluido y adoctrinado por un cuadro senderista representado estereotípicamente por líderes racialmente criollos. Según el enfoque de la película, los pobladores andinos son víctimas del abuso de poder del grupo alzado en armas.

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

día más / Mi batalla es el recuerdo / Cada noche es mi consuelo / Para empezar a soñar / Y convertirme en campo / No sentir miedo solo mi fe / Recuperar de nuevo mi árbol / Hacerle un nido a mi paloma de papel / Voy a despintar la nieve / Nuestra sangre la manchó / Voy a reinventarme el alma / Deshacerme de este karma y arrancarme el corazón / Nadie va a cambiar el llanto / Ni las marcas de mi piel / Ni la sombra ni el espanto / Tengo vida y vuelo alto / En mi paloma de papel”.

En un evidente posicionamiento en cuanto a una construcción de memoria de la posguerra, Fabrizio Aguilar invita a que el espectador se identifique con la historia de Juan y entienda que el restablecimiento de estas víctimas de la violencia será un proceso difícil.

Ahora bien, la película de ficción *El rincón de los inocentes* (2005) de Palito Ortega se basa en casos reales de matanzas de familias urbanas ayacuchanas por parte de las Fuerzas Armadas durante la década de 1980 y la impunidad. En ella reflexiona sobre la necesidad de construir una memoria cívica llevando a las máximas consecuencias la versión del fuego cruzado, en la cual las víctimas se encuentran no solo en el medio de la violencia política desatada en Ayacucho entre SL y las fuerzas del orden, sino que además pone en cuestión el rol que jugó la facción ultraconservadora de la Iglesia católica. Para ello hace una caracterización monstruosa del monseñor quien, pese a ser la máxima autoridad eclesiástica del pueblo, es cómplice de la violación a los derechos humanos de la población perpetrada por los militares.

Existe, pues, en la película un cuestionamiento sin muchas mediaciones a las instituciones, fundamentalmente a las fuerzas del orden, que se desarrolla desde la primera secuencia. La película comienza con el asesinato por los militares del hijo mayor de una familia de clase media. Este hecho será el principio de una serie de tragedias que se sucederán a partir de la búsqueda de justicia de los padres por el crimen de su hijo. Estos son sospechosos de estar en contacto con SL; el padre es golpeado y torturado en su propia casa para luego ser desaparecido, mientras la madre es ultrajada y violada sexualmente por los militares. El derrotero continúa con la búsqueda incesante de la madre, con su hijo menor Manuel, de su esposo desaparecido por calles y cuarteles donde aparecen muertos, que finaliza con su captura en la puerta del arzobispado que los denuncia a la Policía como senderistas. Aquí se desencadena el segundo conflicto: la orfandad de Manuel y la búsqueda de su madre en los lugares donde arrojaban diariamente los cuerpos de los detenidos, desaparecidos, torturados y masacrados.

Interesa resaltar que, a diferencia de los otros directores mencionados, Palito Ortega se ocupa de narrar, desde su experiencia vi-

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

Desde su propia experiencia como cineastas y su particular visión del mundo, estos cuatro directores enfrentan la historia de la guerra interna y la violencia política en el Perú en momentos muy distintos y desde sus propios lentes. Lombardi, un director ya conocido y con varias películas realizadas desde mediados de los setenta sobre distintas realidades peruanas conflictivas, analiza el mundo andino en la década de 1980, durante el gobierno de Alan García. Su película mira desde afuera a los campesinos indígenas y los proyecta como seres inertes, sin agencia y poco capaces de dar su visión de la realidad que viven. Están presentes físicamente, pero no son seres complejos ni se les asigna un lugar específico en la guerra. En cualquier caso, la virtud de su película está en el hecho de saber establecer los límites de la visión del “otro” occidental y criollo, paradójicamente, aquel que desde 1821 constituye la clase dirigente nacional.

Por su parte, Eyde, productora y directora noruega, residente en el Perú desde los años setenta, cuenta con una filmografía

que se aboca a mostrar conflictos del mundo andino a través de documentales; también ha realizado largometrajes cuestionadores, como es el caso de su ya mencionado *Los ronderos*, de 1987. Valga aclarar que esta poco conocida película, que se produjo antes que *La boca del lobo* (1988), se ocupa de mostrar las circunstancias en las que se crearon los sistemas de autodefensa campesina, los cuales se reforzaron en los ochenta a raíz de los ataques de SL a los poblados andinos. Y en *La vida es una sola*, que se estrenó en la década de 1990, Eyde tuvo que lidiar con la censura implícita dado el contenido político de la misma. Tras pasar un año de postergación para su exhibición pública, *La vida es una sola* pudo ser estrenada solo a partir del triunfo de la dictadura fujimorista. Es decir, lo que para Eyde era una película de denuncia de una coyuntura específica (los crímenes contra la población campesina quechuahablante durante la democracia de los ochenta) fue procesada y ofrecida como un documento “histórico” de algo que ya el régimen dictatorial consideraba dominado, dada la captura del líder senderista Abimael Guzmán el 12 de setiembre de 1992, a pesar de que hoy mismo los efectos de la guerra no han sido dejados atrás e, incluso, esta dictadura continuó perpetrando crímenes de lesa humanidad contra dicha población, como es el caso de las esterilizaciones forzadas de las mujeres andinas. En *La vida es una sola*, Eyde complejiza la experiencia de una comunidad andina que vive entre las dos fuerzas en pugna, SL y las Fuerzas Armadas, que los agreden y alteran su vida comunal de costumbres ancestrales. En esta película, se ve un cambio en cuanto a la representación de los pobladores, ya que se muestran como sujetos activos dentro del conflicto armado y tienen que tomar decisiones drásticas (enjuiciamiento, rechazo y expulsión de sus propios hijos) dentro de su comunidad.

En cambio, Aguilar estrena su ópera prima en el siglo XXI, después de la caída de la dictadura fujimorista y durante el gobierno de Alejandro Toledo (2001-2006), es decir, cuando ya se había instaurado la CVR. En *Paloma de papel*, muestra desde la mirada de un niño el deterioro de la sociedad en la que ya ni siquiera los niños campesinos pueden escapar de la violencia al convertirse

en actores centrales del conflicto armado. Como en *La vida es una sola* y *El rincón de los inocentes*, el espectador se encuentra frente a una comunidad en pugna que está dividida por las posturas ideológicas de sus propios miembros. Los pobladores no son seres homogéneos sin características particulares, sino seres complejos que luchan por sus propias convicciones.

Finalmente, Ortega, antropólogo visual, cinematógrafo ayacucho y director de nueve películas que tienen como escenario ya no las experiencias de los campesinos, sino las de los habitantes de las ciudades andinas del departamento de Ayacucho, se ocupa de dar una visión interna de la violencia política y una narrativa testimonial de los hechos ocurridos que no necesariamente van vis a vis con el *Informe final* de la CVR. Por el contrario, en *El rincón de los inocentes*, Ortega escribe una contranarrativa para contar desde una mirada interna del mundo andino y llenar los espacios en blanco de los crímenes de lesa humanidad que ocurrieron en la década de 1980 durante los gobiernos de Belaunde y García. Como en *Paloma de papel*, la historia es contada de manera retrospectiva por el joven Manuel, quien desde la memoria reconstruye su niñez y adolescencia en busca de una reconciliación.

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

Referencias

- AGUILAR, F. (Director). (2003). *Paloma de papel* [Película]. Perú: Luna Llena Films.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. (2003). Conclusiones generales del *Informe final* de la CVR. En *Informe final*.

Recuperado de <http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/con.html>

- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de Entrega de CVR.
- EYDE, M. (Directora). (1992). *La vida es una sola* [Película]. Perú: Kusi Films.
- EYDE, M. (Directora). (1987). *Los ronderos* [Película]. Perú: Kusi Films.
- FOUCAULT, M. (1980). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- LOMBARDI, F. (Director). (1988). *La boca del lobo* [Película]. Perú.
- MANRIQUE, N. (2002). *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso.
- ORTEGA, P. (Director). (2005). *El rincón de los inocentes* [Película]. Perú: Asociación Independiente de Cine y Video PERÚ MOVIE; Fox Perú Producciones.