

Representación del conflicto armado interno y recuperación de la memoria en el cine documental peruano y documentales hechos en Perú por extranjeros

The representation of the internal Armed Conflict and the recovery of memory in Peruvian documentary cinema and in documentaries made in Peru by foreigners

José Ventocilla Maestre¹  , Ernesto Guevara Flores²  

Cómo citar

Ventocilla Maestre, J. y Guevara Flores, E. (2021). Representación del conflicto armado interno y recuperación de la memoria en el cine documental peruano y documentales hechos en Perú por extranjeros. *Socialium*, 7(2), 79-91.
<https://doi.org/10.26490/uncp.sl.2023.7.2.1830>

¹ Magister en Comunicación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
jose.ventocilla@unmsm.edu.pe

² Magister en Comunicación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
eguevaraf@unmsm.edu.pe

RESUMEN

La investigación tuvo como objetivo comparar documentales extranjeros y peruanos sobre el conflicto armado interno (1980-2000), con el enfoque de la representación audiovisual, en una investigación analítica comparativa. La investigación es de nivel exploratorio, de diseño narrativo y de Teoría fundamentada, sobre una muestra formada por los documentales *Sibila* de Teresa Arredondo (Chile 2012) y *Tempestad en los Andes* de Mikael Wiström (Suecia, 2014); frente a los peruanos *Caminantes de la Memoria* de Heeder Soto (2014) y *Volver a Ver* de Judith Vélez (2018). Con instrumentos cualitativos de análisis, se obtuvo como resultado que al insatisfactorio y muy personal documental *Sibila* le sigue el muy profesional y objetivo pero lejano *Tempestad en los Andes*; mientras que los documentales peruanos manejan el tema de la memoria, de su recuperación y de la necesidad de duelo. *Caminantes de la memoria* es la visión regional andina, y *Volver a ver* un logrado intento de vincular pasado y presente. Se concluye que el documental es un dispositivo de representación del pasado, para la recuperación de la memoria y la justicia pendiente.

Palabras clave: *conflicto armado interno; cine documental; recuperación de la memoria.*

ABSTRACT

The research aimed to compare foreign and Peruvian documentaries on the Internal Armed Conflict (1980-2000), with the focus of audiovisual representation, in a comparative analytical investigation. The research is of an exploratory level, of narrative design and Grounded Theory, on a sample made up of the documentaries *Sibila* by Teresa Arredondo (Chile 2012) and *Tempestad en los Andes* by Mikael Wiström (Sweden, 2014); in front of the Peruvian *Walkers of Memory* by Heeder Soto (2014) and *Volver a Ver* by Judith Vélez (2018). With qualitative analysis instruments, the result was that the unsatisfactory and very personal documentary *Sibila* is followed by the very professional and objective but distant *Tempestad en los Andes*; while Peruvian documentaries deal with the topic of memory, its recovery and the need to mourn. *Walkers of memory* is the Andean regional vision, and *Volver a ver* is an attempt to link past and present. It is concluded that the documentary is a representation device of the past, for the recovery of memory and pending justice.

Keywords: *internal armed conflict; documentary film; memory recovery.*

Arbitrado por pares ciegos

Recibido: 28/05/2023

Aceptado: 30/06/2023



Introducción

La investigación hace un análisis comparativo entre los principales documentales hechos por extranjeros sobre el conflicto armado interno (1980-2000), y dos documentales peruanos sobre el mismo tema. Siendo importante el tema de la recuperación de la memoria y de la justicia pendiente, definimos como categorías principales las del documental histórico, la imagen y la representación del pasado en imágenes.

Iniciado el conflicto armado interno, o periodo de violencia interna, el periodismo empezó a recoger los hechos violentos, primero en noticieros y luego en reportajes, de forma muy incompleta. Este es el contexto en el cual el cine empezó a construir obras de ficción y documental. La primera película sobre el tema fue un documental extranjero hoy desconocido, *Perú, la senda del terror* (1984) hecha por periodistas británicos para la BBC. Fue seguido cuatro años después de una película de ficción hoy muy recordada, *La Boca del Lobo* (1988) de Francisco Lombardi. Luego hubo otros dos documentales extranjeros en 1992, y el logrado film peruano *La vida es una sola* (1993) de Marianne Eyde. Por lo tanto, al inicio el cine de ficción predominó como espacio audiovisual principal para el reflejo de la violencia.

Luego, sin embargo, esto cambiará y será el documental, el registro de un aspecto de la realidad a partir de su interpretación o reconstrucción (Guevara, 2009 y 2016), el que predominará. Desde 2005, año de los documentales *Alias Alejandro* sobre el MRTA, y *Estado de Miedo*, sobre el senderismo frente al fujimorismo, hasta el muy logrado *Lucanamarca* (2009) de Héctor Gálvez.

Por tanto, nuestro objeto de estudio es el cine como manifestación cultural, y la imagen cinematográfica como vehículo de representación social, ya que el film documental, imagen o no de la realidad, es capaz de lograr una representación de una determinada realidad que es así comunicada. Por ello, el objeto de estudio es un conjunto de documentales y su contenido acerca de los hechos del pasado violento, en cuanto a su representación o reconstrucción.

¿Cuál es la trascendencia de esto? La cinematografía, desde sus orígenes, es considerado un arte, una industria y un espacio de reflexión sobre el pasado (Romaguera y Rimbau, 1983). Esto fue teorizado con la idea del cine como reflejo de la sociedad que produce dicho cine (Sorlin, 1985). Al mismo tiempo, el cine es considerado también una proyección de la realidad social y política de un país, por lo que aplicando el método contextual se relaciona un producto fílmico con su época de creación (Rollins, 1987). Además, como toda imagen cultural, desarrolla un reflejo que no es directo, sino que es una representación del pasado, una “reconstrucción” (Chartier, 1992). Entonces, el cine logra no solo un reflejo sino sobre todo una representación cultural, ideológica, al ser un vehículo de propaganda, además de herramienta política (Caparrós, 1995), y por tanto un documento (Bachs, 1995).

Veamos unos antecedentes de esto. El francés Marc Ferro (1995) reflexiona acerca de la capacidad única que tiene el cine para crear arquetipos perdurables en el imaginario colectivo; la especial naturaleza del cine como plasmación que acerca al cine más a la vida real que otras manifestaciones; es a esa cualidad a la que alude Ferro cuando dice que actualidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imagen resulta 'auténtica'. Ferro es el autor más conocido en cuanto al cine como fuente histórica.

En el Perú, Guevara (2009) relacionó a los autores anteriores, pero aplicándolos al cine documental, conceptualizando este género como aquel que realiza no un registro objetivo sino una reconstrucción y representación de la realidad, siendo además un género cinematográfico que construye una visión personal de fragmentos de la realidad. Hizo esto a partir del estudio de las principales corrientes documentalistas en el mundo desde 1928.

Sobre teoría del cine documental, Dufuur (2010) en *Tendencias actuales del cine-documental* plantea que el documental ha resignificado la realidad, al extremo de haber ya un post documental. Esto debido a que al vivir en un mundo de imágenes donde todo hecho es un evento audiovisual, narrar es contar lo real y la narración audiovisual es un texto discursivo. Desde el formalismo que aplicó el montaje para ficcionalizar, y la respuesta del realismo francés, eclosionan las teorías –estructuralismo, semiótica, psicologismo. Por ello la historia del documentalismo es el proceso de relación difícil con la realidad, pasándose de los tipos de documental expositivo y directo del pasado; a los tipos interactivo y reflexivo, donde el documentalista es un mediador. Ahora todo objeto cultural es producto de su tiempo, han finalizado los metarrelatos y han desaparecido los límites y fronteras: se cita a Zunzunegui: “todo film narrativo documenta una ficción, pero todo film documental ficcionaliza la realidad” (p 325).

Entonces, Dufuur (2010) considera que todo documental tiene un grado ficcional, porque es cine en primer lugar, discutiéndose si se le debe llamar post-documental, docudrama o montaje intelectual; no hay una teoría del documental y no es suficiente el prefijo 'post', porque finalmente el cine documental es cine, ya que la vieja división ficción-documental ya no es pertinente. El autor propone un término difícil que usa conceptos consolidados, 'cine-documental' (con guion), donde se une la técnica y el relato o memoria, y donde coloca todas las tendencias actuales; añadiendo que esto es visible en sociedades en crisis.

Otra autora, Isadora Guardia en *El documental de intervención y su relación con la realidad histórica* (2011) parte de la idea de que los dispositivos del cine, narrativos y discursivos, permiten al texto fílmico intervenir en la realidad, por lo que documentar la realidad es representar porque interpretar la realidad exige su representación: así aparece el término 'documental de intervención', “el que aborda la realidad con conciencia de su papel como agente mediador” (p 114). La autora hace luego una revisión de los pioneros del documental, para llegar al documentalismo latinoamericano, mientras en el mundo

occidental aparecían el Cine directo y el *Cinema verité*, y aquí se produce un debate entre ‘neutralidad objetiva’ estadounidense y la provocación francesa. La respuesta a esa falsa dicotomía vino de Latinoamérica, en donde el término ‘cine de intervención’ se confundió siempre con ‘cine militante’. Hoy se entiende que, con el posmodernismo, el documental de intervención es el que actúa sobre la realidad, equilibrando el ojo (cámara) y lo mirado (la realidad); lo primero es estético, lo segundo sería sociología o economía. La autora culmina con el axioma de que acceder a la realidad es modificarla, sin exagerar la distorsión que la crítica posmoderna halla en toda aprehensión de la realidad: “El documental de intervención hoy es desvelar la realidad oculta por el exceso de información de los otros medios de comunicación” (p. 136).

Volviendo al Perú, Guevara (2016) en una tesis posterior aplica lo anterior a la historia del cine documental peruano como un proceso incompleto y poco desarrollado, debido a la falta de conocimiento de las corrientes documentalistas del mundo, y a la falta de apoyo institucional. Por ello, hasta 1993, el cine documental peruano fue informativo, noticioso, no reflexivo, de propaganda a lo sumo; y no logró definir ni una doctrina propia -como el documentalismo latinoamericano- ni un estilo o corriente nacional.

Finalmente, en cuanto al periodo de la violencia política vivida desde 1980, y al cine sobre este tema, Vich (2015) analiza la función de los artistas visuales en el contexto de posconflicto, considerando que el último cine peruano se desentendió del discurso optimista de paz y democracia; observa en tres películas de ficción -*Días de Santiago*, *La teta asustada* y *Paraíso*- que hay una visión narrativa pesimista, de un presente aun violento en medio de una crisis general de valores debido al neoliberalismo y el fujimorismo.

Un texto fundamental es el de Cáceres (2018), donde analiza las visiones cinematográficas del pasado de violencia, en un periodo actual al que llama “de postconflicto”, y donde la violencia representada en el cine se relaciona a la recuperación de la memoria. La autora considera que el Informe de la CVR dio pie a un panorama cinematográfico que refleja la coyuntura de conflicto con el neoliberalismo, y superando el silencio y a autocensura; estando aun la democracia en proceso de construcción.

Con estos antecedentes, planteamos nuestro objetivo de investigación: revisar los documentales hechos por peruanos y extranjeros sobre el conflicto armado interno, y analizar cómo se representó dicho conflicto.

Método

Tipo de estudio. Con el enfoque de la representación audiovisual, en una investigación analítica comparativa, y nivel exploratorio, con diseño narrativo y de teoría fundamentada, se analizó el contenido de los documentales, buscando cómo se realizó la recuperación de la memoria.

Población y muestra. Se describe el contexto de representación visual del conflicto armado interno vivido en el Perú entre 1980 y 2000; estudiar la narrativa visual en el documental chileno *Sibila* (2012), el documental sueco *Tempestad en los Andes* (2014), y los documentales peruanos *Caminantes de la Memoria* (2014) y *Volver a Ver* (2018); y analizar la representación del pasado en dichos documentales y la variable de la recuperación de la memoria.

Recolección de datos. Se ha realizado la observación de las películas, se les ha aplicado fichas de observación, descripción y análisis de contenido, y se ha procedido a identificar los elementos reconstruidos en la narrativa. Por tanto, al analizar los seis documentales, se usó la técnica de la observación sistemática, con su instrumento la Ficha de observación, con las categorías de conflicto armado y memoria.

Aspectos éticos. Todas las películas se encuentran en repositorios digitales, para una comprobación externa. Toda la información bibliográfica y hemerográfica es auténtica y verificable. Consideramos que esta investigación está *justificada*, porque analiza la representación de la memoria en los documentales sobre el conflicto armado interno, siendo dicha representación un referente para la sociedad actual; ello puede ser utilizado como un modelo aplicable a nuestro país ante la pertinencia de democratización y recuperación de la memoria colectiva del pasado.

Análisis de datos. Luego de la recolección, se han definido los contenidos que se muestran. Por ejemplo, una sociedad viviendo en 'posviolencia' y que aún no ha recuperado la memoria colectiva previa, por lo que tienen una representación conflictiva de un pasado aun por cerrar; y en conjunto hay un documentalismo peruano aun testimonial y subjetivo, antes que reflexivo e ilustrativo. No se usó matriz de análisis, sino el sistema de la crítica o apreciación de cine.

Resultado

Es pertinente citar una periodificación que se hizo sobre el cine, y el documentalismo en particular, con relación al periodo del conflicto armado interno. Se considera que hay tres periodos de cine documental: el realizado durante el propio conflicto, entre 1980 y 2000; el periodo relacionado con el Informe de la CVR como paradigma, desde el 2003; y un periodo llamado de pos CVR, donde se supera este documento y se construyen nuevas reflexiones y acercamientos (Malek, 2021).

El primer documental que se analizó fue *Sibila* (2012) de la chilena Teresa Arredondo. Un registro personal pero basado en entrevistas, hecha por una joven directora que resulta ser la sobrina de la entrevistada, que es Sibila Arredondo, viuda del escritor peruano José María Arguedas. No es un documental hagiográfico, sino que parte de la premisa de que la directora no conoce nada del conflicto interno

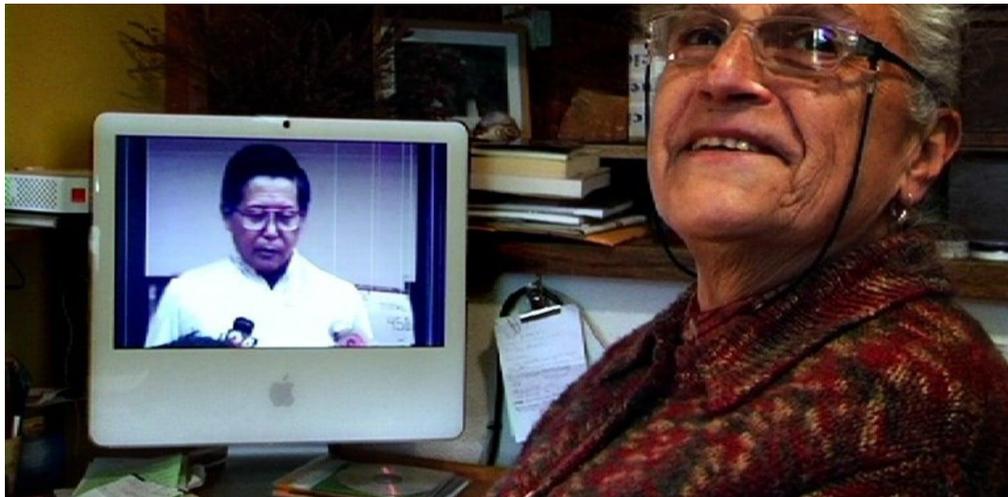
peruano, ni conoce a su propia tía. Es una premisa débil, y el resultado es un documental de iniciación, ingenuo y simple, donde la directora llega al Perú como un espacio ignorado y misterioso. Entrevista a parientes lejanos peruanos y chilenos, a sus propios padres -un recurso facilista- y solo al final, logra alcanzar a la tía, que tras estar presa en el Perú 20 años vive exiliada en Francia.

Esta visión extranjera es por tanto de poca relevancia audiovisual, porque no hay recursos visuales originales, solo un montaje elemental de entrevistados y lugares visitados. También es de poca relevancia temática. Se vincula, de manera equivocada, a un gran escritor andino peruano con una mujer encarcelada en el Perú; encarcelamiento que no es ni siquiera explicado, aunque la intransigencia final de Sibila lo explica en parte (Arredondo, 2012).

El final, con Sibila Arguedas exiliada y refugiada en Francia, es completamente insatisfactorio: la sobrina no ha aprendido nada del senderismo, y la entrevistada no expresa en ningún momento dudas ni reflexiones ni mucho menos arrepentimiento por sus acciones. La entrevistada no justifica su militancia primero comunista y luego senderista. Es entonces un reportaje de entrevista, sin recursos expresivos mayores. La propia directora culmina su documental afirmando en voz *en off* que ha quedado tan confundida e ignorante que cuando inició el documental.

Figura 1

Fotograma de Sibila (2012), de una inexperta Teresa Arredondo. Un documental que no logra explicar el periodo de la violencia



Nota. Tomado de https://www.clarin.com/cine/sibila-sybila-teresa-arredondo-sendero-luminoso_0_ryEez0owQe.html

El segundo documental analizado fue *Tempestad en los Andes* (2014) del sueco Mikael Wistrom. Este director europeo llegó al Perú como voluntario de una ONG en 1968 -hace 55 años- y como fotógrafo, se interesó en los cambios sociales en nuestro país, estableciendo una amistad con la familia peruana

Barrientos desde 1974 y tomándola como eje de sus documentales sobre la pobreza, la migración en Lima, la cultura popular y los cambios ante la modernidad.

Sus principales documentales son *La otra orilla* (1993), *Compadre* (2004) y *Familia* (2010), exhibidos juntos en el Festival de Cine de Lima de 2019. El primero es sobre la amistad de décadas con la familia Barrientos, desde que conoció a Daniel de niño, y su regreso en 1991 tras 17 años, añadiendo una reflexión sobre los conflictos sociales en el Perú. El segundo es sobre el propio Wistrom apadrinando a la hija de Daniel, Sandra, y el vínculo cuasi-familiar. El tercero es el viaje de la esposa de Daniel a España por el problema de pobreza, mostrado como un hecho casi inexplicable. Es una obra documental que muestra la visión europea ante la gran conflictividad social del Perú de los últimos 40 años, e intentos de reflexión sobre la visión de un extranjero.

Este esfuerzo de honestidad audiovisual lleva a *Tempestad en los Andes* (2014). Esta vez el peruanista sueco aprovecha una coyuntura particular: en Suecia, su país, vive Josefine La Torre, joven sueca de 25 años de origen peruano, sobrina de Augusta La Torre, esposa de Abimael Guzmán y cofundadora del grupo subversivo Sendero Luminoso. Wistrom (2014) no puede evitar el impulso de un documental que intente explicar el conflicto armado interno que sufrió el país que registró durante 50 años, y organiza el viaje de Josefine al Perú el 2011, con la premisa de la búsqueda de explicaciones. Y le pone de título a su documental el mismo de un antiguo y respetado documento indigenista primordial, el texto homónimo de Luis Valcárcel.

Figura 2

Tempestad en los Andes (2014) del sueco Wistrom. Un intento de explicación de la violencia, por un viejo conocedor del Perú



Nota. Tomado de <https://desistfilm.com/festival-de-cine-de-lima-tempestad-en-los-andes-de-mikael-wistrom/>

Este documental abandona entonces la temática anterior de Wistrom -la familia Barrientos a lo largo de 40 años- y ahora intenta explicar el conflicto armado. Pero siempre con la familia como eje de reflexión: Josefine es sueca de padres peruanos refugiados, y viene al Perú a buscar ciertas raíces. Ella conversa con sucesivos especialistas en el periodo de la violencia, con sociólogos y periodistas, y siempre de telón de fondo sobredimensionado, la tía subversiva (Wistrom, 2014). En el último tercio del documental, al confrontarse con la hija de una víctima de sendero, el director intenta un equilibrio, una objetividad supuestamente periodística.

Todo esto lo hace con una factura técnica muy profesional, pero sin experimentos ni alardes originales, como un reportaje objetivo. En este sentido, finalmente, este documental es la visión de un extranjero que conocía muy bien los problemas sociales de la marginalidad. Sin embargo, al afrontar el tema del conflicto armado interno que arrasó todo el Perú, no fue suficiente utilizar a la joven Josefine como eje, ni los recursos objetivos de un reportaje, resultando una visión incompleta del conflicto.

Luego de los dos documentales extranjeros, se examinaron dos peruanos. El tercer documental analizado fue *Caminantes de la memoria* (2014) del ayacuchano Heeder Soto. Hoy emigrado a Alemania, Soto es hijo de un desaparecido, y conocedor de la importancia de los audiovisuales, escogió hacer un documental sobre su reflexión sobre el pasado violento del país.

Figura 3

Caminantes de la memoria (2014) del ayacuchano exiliado Heeder Soto. La visión andina, igual de subjetiva y reflexiva, mezcla de documental y ficción, y muy lograda.



Nota. Tomado de <https://lum.cultura.pe/actividades/mirando-memorias-ciclo-de-cine-peruano-en-el-lum>

Su documental es un supuesto reportaje sobre la recuperación de los desaparecidos, por parte un ex subversivo y de un hijo de subversivos. Pero añade también una entrevista a un ex militar de la Marina.

En estos tres testimonios, se añaden recursos visuales estilísticos muy llamativos, sobre todo a partir colores muy saturados, lo que logra una visión idílica, soleada o cálida del espacio andino (Soto, 2014). Entonces, se tiene un visión andina, regional y no limeña, sobre todo en sus planos generales donde construye una estética de embellecimiento pese al tema.

Además, añade el tema de un lugar donde se quemaban cuerpos, La Hoyada, hoy lugar de peregrinación de los deudos. Entonces, el paisaje embellecido por colores fuertes de alto contraste convierte a esos lugares en espacios de conflicto entre la memoria y la “posmemoria”, es decir entre el recuerdo y el duelo posterior (Milton, 2018). El documental lleva a la confrontación con los espacios urbanos de los documentales anteriores. Los colores saturados representan así una oposición al expresionismo urbano.

El cuarto documental es *Volver a ver* (2018) de la peruana Judith Vélez. Formada en la Universidad de Lima u estudios en Estados Unidos, directora de documentales y productora, ya había tocado el tema de la violencia política en su primer documental *Jugando a sobrevivir* (1991), sobre el terrorismo senderista y sus efectos en un grupo de adolescentes en Lima. En 2002 hizo *El sonido de la huaca*, y en 2005 *Tinkuy*. *Volver a ver* es entonces un documental de viaje, en cierta forma. Pero es, sobre todo, el registro de un retorno simbólico que tres fotoperiodistas peruanos famosos –Vera Lentz, Oscar Medrano y Alejandro Balaguer- hacen a Ayacucho, en 2017, luego de muchos años de alejamiento por la violencia misma. Los tres registraron muchas imágenes entre 1980 y 2000, y vuelven a lugares conocidos para experimentar el retorno y sobre todo el reencuentro con los conocidos ayacuchanos.

Figura 4

Volver a ver (2018) de Judith velez. El regreso de viejos periodistas, la interacción con las imágenes y la población involucrada. El mejor de los cuatro documentales.



Nota. Tomado de <https://www.ulima.edu.pe/en/node/13439>

Es el más simbólico de los cuatro documentales. Esto se debe a que, al entrevistar a los habitantes locales, casi todos amigos de los viejos fotoperiodistas, se usan objetos de la vida cotidiana, filmados en primer plano –hornos, cocinas, ropa, herramientas de labranza, entre ellos una hoz- como símbolos de la vida pasada (Vélez, 2018). Pero al mismo tiempo, es el documental más reflexivo, y el más centrado en la memoria.

Algunos lo consideran un documental de la resiliencia de la población ayacuchana. Pero, ¿es sobre la resiliencia? Creemos que no. Es sobre la Memoria. Está centrado en los fotoperiodistas como viejos testigos, y no en los ayacuchanos mismos. El hecho de que uno de ellos, Medrano, sea quechua hablante, añade un elemento subjetivo más.

Efectivamente, la conversación en quechua, y las reflexiones de los otros dos fotoperiodistas, hoy profesionales comunicadores de renombre, muestra que el tema central es la memoria en los tres visitantes, y no en la población local. Son ellos tres los que viven la recuperación de los recuerdos. Son ellos los que viven el reencuentro.

Entonces, se corrobora que hubo documentalistas extranjeros que fueron los primeros en tocar tan difícil tema, pero luego fueron seguidos de documentalistas peruanos. Al insatisfactorio y muy personal documental chileno *Sibila* le sigue el muy profesional y objetivo pero lejano *Tempestad en los Andes*. Los documentales peruanos, en cambio, manejan más el tema de la memoria, de su recuperación y de la necesidad de duelo. Y si *Caminantes de la memoria* es la visión andina, ayacuchana, muy regional y vinculado a la estética andina, *Volver a ver* es el mejor intento de vincular el pasado con el presente, además con pocos recursos experimentales o subjetivos, pero sí un simbolismo muy efectivo.

Discusión

El cine ha representado todos los principales fenómenos sociales, económicos, culturales y también políticos. Esto se aplica a todos los géneros de cine, incluido ficción y documental. Hubo un cine referido a la violencia política, en la misma década en que empezó. Y así como hubo filmes de ficción maduros y logrados -*La boca del lobo* en 1988, *La vida es un sola* en 1993, y todas las películas regionales del ayacuchano Palito Ortega Matute-, también hubo documentales.

Hubo documentalistas extranjeros que fueron los primeros en tocar tan difícil tema, pero luego fueron seguidos de documentalistas peruanos, más subjetivos. En particular, el documental *Caminantes de la Memoria*, puede ser relacionado con otro documental del mismo tema, *Camino a La Hoyada* (2015) de Andrés Cotler, cineasta limeño de gran experiencia audiovisual, ganador en el Festival de Cine de Lima, y que coincide con Soto en cuanto a ese lugar de desapariciones y cremaciones de cuerpos, *La Hoyada*, en

la ciudad de Ayacucho, añadiendo el papel de las instituciones y los referentes legales, criminales y sociales; utilizando testimonios y archivos. Pero, sobre todo, el papel de la recuperación de la memoria de la violencia como proceso necesario para cerrar las heridas sociales.

Con respecto a la periodificación, los cuatro documentales analizados se realizaron en el tercer periodo o etapa del cine documental sobre el conflicto interno peruano (Malek, 2021). Hay que añadir que tres de los cuatro se realizaron durante el gobierno de Ollanta Humala, lo cual es un indicio de las libertades que hubo en dicho periodo en cuanto a la temática y su difusión. Solo el último, *Volver a ver*, se filmó durante el gobierno de Pedro Pablo Kuczynski y se estrenó en el periodo de Martín Vizcarra.

Por tanto, el cine documental, incluido el peruano, ya sea objetivo o subjetivo en su reconstrucción, es capaz de lograr una representación de aquella determinada realidad, que es así comunicada. Aplicado esto al periodo del conflicto armado interno, se confirmó que el cine puede representar aquellos acontecimientos traumáticos, siempre con intencionalidad, que puede o no ser ideológica. Esto es así porque el cine casi desde sus orígenes ha desarrollado una representación del pasado histórico, a partir de modelos, símbolos o arquetipos positivos o negativos. Y en los cuatro documentales analizados, hay una representación del pasado. Los documentales extranjeros reconstruyen de manera individual, subjetiva y personal, un conflicto armado interno superado, pero sobre todo de difícil explicación, y cuya singularidad es parte de su conflictividad. En cambio, los documentales peruanos se aproximan mejor a la problemática de una memoria que hay que recuperar, un pasado por procesar.

Finalmente, muestran una sociedad viviendo en 'posviolencia' y que aún no ha recuperado la memoria colectiva previa, por lo que tienen una representación conflictiva de un pasado aun por cerrar.

Por ello, en cuanto a recomendaciones, se sugieren talleres de cine y de análisis cinematográfico y cursos o talleres de apreciación de cine. Ello, porque el impacto de esta investigación apunta a la posibilidad de un estudio del documentalismo como referente acerca del periodo de la violencia política. Habiendo hallado una representación de la violencia, es importante la difusión de la crítica cinematográfica en función del presente.

Conclusión

Al revisar los documentales hechos por peruanos y extranjeros sobre el conflicto armado interno, se puede considerar que dicho periodo violento se ha representado en los documentales extranjeros de manera informativa o explicativa, mientras que los documentales peruanos son testimoniales y subjetivos. Pero a la luz de la teoría, el documentalismo en general produce películas que son dispositivos no de reconstrucción sino de representación del pasado reciente.

Al representar dicho pasado inmediato, se convierten en mecanismos de recuperación de la memoria, no escrita pero igual de efectiva. Al analizar la representación de la memoria en los documentales sobre el conflicto armado interno, siendo dicha representación un referente para la sociedad actual, siendo la visión externa revisada, otro referente acerca de la visión de nuestro pasado que otros países tienen.

Las películas documentales revisadas, intentan construir un paradigma de reflexión ante el pasado, la recuperación de la memoria sobre aquellos hechos y aquella violencia. Ello es importante para que el cierre de las heridas contribuya a la recuperación de la plena democracia.

Referencias

Arredondo, T. (Director). (2012). *Sibila* [Película]. Casimúsicos Cine.

Bachs, A. (1995) *El cine documental. Historia y Vida*, (77, extra), 146-151.

Cáceres, A. (2018). Memoria y violencia: visiones cinematográficas en el postconflicto peruano. *Cambios y Permanencias*, 9 (2), 85-103.

https://www.academia.edu/38829800/Memoria_y_violencia_Visiones_cinematogr%C3%A1ficas_en_el_postconflicto_peruano_Temas_vinculados_a_la_funcion_administrativa_del_Estado

Caparrós, J. (1995) El filme político. *Historia y Vida*, (77, extra), 172-178.

Chartier, R. (1992) *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*. Gedisa.

Cotler, A. (Director). (2014). *Camino a la hoyada* [Película]. Cuadro 24.

Duffuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine documental. *Frame*, 6, 312-349.

<https://idus.us.es/handle/11441/101631>

Ferro, M. (1995) *Historia contemporánea y cine*. Ariel.

Guardia, I. (2011). El documental de intervención y su relación con la realidad histórica Variaciones en el tiempo. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y fotografía*, 2, 113-139.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3650775>

Guevara, E. (2009). *Aproximaciones a la historia y los esquemas teóricos del cine documental* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio institucional.

<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/1293>

Guevara, E. (2016). *Aproximaciones a la historia y a las corrientes del Cine Documental peruano, 1910-*

- 1990 [Tesis de maestría en Comunicación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio institucional. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4745>
- Malek, P. (2021). No-ficción y conflicto armado interno: producción documental sobre los años de violencia política en el Perú. En R. Bedoya, D. Delacroix, V. Robin, T. Romero (Eds.), *La violencia que no cesa. Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo* (pp. 305-328). Punto Cardinal.
- Milton, C., ed. (2018). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Rollins, P., comp. (1987) *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Fraterna.
- Romaguera, J. y E. Rimbau, eds. (1983) *La Historia y el Cine*. Fontamara.
- Sorlin, P. (1985) *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.
- Soto, H. (Director). (2014). *Caminantes de la memoria* [Película]. Fetzer Institute.
- Velez, J. (Director). (2018). *Volver a ver* [Película]. Nómade; La Mula.pe.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Wistrom. M. (Director). (2014). *Tempestad en los Andes* [Película]. Manharen Film & TV; Televisión Sueca; Casablanca Latin Films.

Contribución de los autores

JVM: conceptualización, análisis formal de los datos, redacción - revisión
EGF: metodología, redacción – borrador original

Fuentes de financiamiento.

La investigación fue realizada con recursos propios.

Conflictos de interés

No presenta conflicto de intereses.

Correspondencia

jose.ventocilla@unmsm.edu.pe