

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

**REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A
TRAVÉS DEL CINE**

Tesis para optar el grado de Magister en Estudios Teóricos en Psicoanálisis

Carlos Pastor Soto

Asesora

Pilar Gavilano Llosa

Jurado

Augusto Escribens Trisano

Max Hernández Calvo

LIMA – PERÚ

Junio, 2014

Agradecimientos

A mi madre, por ser un modelo de excelencia, de perseverancia y por promover en mí desde siempre el interés por la cultura.

A mi padre, por impulsar mi curiosidad para explorar la mente.

A Pilar Gavilano, mi asesora, por su interés en esta investigación, por haber andado con paso firme a mi lado en todo este proceso, por su constancia, y por ayudarme en la solidez de esta construcción.

A Carla Mantilla, por su tiempo, por su colaboración y preocupación porque esta investigación llegue a buen puerto.

A Augusto Escribens y Max Hernández Calvo, por sus comentarios que han enriquecido este trabajo y han abierto puertas para futuras elaboraciones.

A Carlos Alvarado, mi analista, por sus observaciones y silencios que me han puesto en jaque y han hecho posible que llegue al análisis aquí realizado.

A María Luisa Silva, mi supervisora, por ayudarme a ver que el conocimiento es árido si no se integra a la vida emocional.

A Rosa Ruiz, Nelly Deza, Mónica Gayoso, Benito García y Gonzalo Cano, por su amistad, su sentido del humor, y su compañía que han sido capaces de traer calma hasta en los momentos más difíciles de este trabajo.

A Samira Carlín, por sus cuidados y contención que posibilitaron el espacio mental para pensar mucho de lo aquí dicho.

A María Elena de Losada, por su disposición para escuchar y ofrecer aportes al corpus teórico de este trabajo.

Resumen

La presente investigación cualitativa pretende analizar algunas representaciones del conflicto armado interno en el Perú a partir de la observación de dos de las primeras películas que trataron este tema, una producción limeña y una ayacuchana. Las películas fueron tomadas como construcciones dinámicas, y a partir de éstas surgieron los temas del conflicto con la figura paterna y sus roles de autoridad y protección, la experiencia de lo ominoso (el terror frente a una amenaza que se vive a partir del encuentro con espacios y figuras que convencionalmente se consideran seguras y familiares), y el funcionamiento de grupos humanos involucrados en el conflicto. Estas películas darían cuenta de un modo de representación del conflicto armado interno peruano bajo la influencia de una serie de escisiones y a la vez suponen la posibilidad de una reparación simbólica. El análisis de ambos filmes fue realizado bajo el marco de la teoría psicoanalítica.

Palabras clave: representación, psicoanálisis y cine, psicoanálisis aplicado, conflicto armado interno, cine peruano

Abstract

The following qualitative research intends to analyze some representations of the "armed internal conflict" in Peru. These representations were abstracted from two of the first films that came out and dealt with that topic; one film being a production from Lima, the other from Ayacucho. The films were treated as dynamic constructions, which lit up several topics. We focused on the following three: (1) the conflict with the paternal figure and its authority and protective roles, (2) the uncanny experience (the terror experiencing a threat in the encounter with spaces and figures which conventionally would be considered as safe and familiar), and (3) the internal functioning of some groups involved in the conflict. It is our view, that both films imply a representation of the "armed internal conflict" which is based on splitting. However, they open up, at the same time, the possibility for a symbolic reparation. The analysis of the two films was made within the psychoanalytic theoretical framework.

Key words: representation, psychoanalysis and cinema, applied psychoanalysis, armed internal conflict, Peruvian cinema

Tabla de Contenidos

Introducción	6
Metodología	20
Unidades de análisis.....	22
Procedimiento	22
Análisis y discusión	26
El conflicto con la autoridad: cuando el padre falla	29
Los padres sobrepasados por el miedo.....	30
Los padres polarizados.....	33
La resolución: entre el distanciamiento y la búsqueda del padre.....	34
El encuentro con lo ominoso: la convivencia con el terror.....	37
Los movimientos grupales: la ansiedad llevada a la acción	40
El ataque al lobo o la huida frente a éste	42
Esperando que Dios no tarde	44
Entre el lobo y Dios: el miedo y la esperanza.....	46
De la representación a la reparación: dificultades y posibilidades	47
Conclusiones	66
Referencias	70
Anexo	77

Envueltos en el torbellino de este tiempo de guerra, condenados a una información unilateral, sin la suficiente distancia respecto de las grandes transformaciones que ya se han consumado o empiezan a consumarse y sin vislumbrar el futuro que va plasmándose, caemos en desorientación sobre el significado de las impresiones que nos asedian y sobre el valor de los juicios que formamos.

- Sigmund Freud (1915/1994a)

Porque hay que reconocer la evidencia: presionados por el estrés, impacientes por ganar y gastar, por gozar y morir, los hombres y las mujeres prescinden de esta representación de su experiencia...

- Julia Kristeva (1993a)

Para muchos artistas, el pasado es una dimensión interna lejos de haberse terminado o resuelto. No adoptan una actitud defensiva, sino que su estrategia consiste en simbolizar lo que ocurrió con el fin de construir una nueva narrativa para el país. En sus diferentes creaciones intentan representar [...] para reorganizar el pasado y construir un nuevo presente.

- Víctor Vich (2008)

Introducción

Durante las dos últimas décadas del siglo pasado, el Perú se vio envuelto en un proceso de guerra interna. Por esa época, el país atravesó una severa crisis económica que desembocó en una hiperinflación como nunca antes se vivió en la historia peruana. Asimismo, el país experimentó momentos de aguda crisis política que debilitaron a los partidos y pasó por dos conflictos bélicos con el Ecuador (en 1981 y 1995). Además, en ese contexto y en oposición al Estado peruano, estaban actuando desde el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso organizadas facciones terroristas que, a través de una serie de atentados iniciaron la llamada "guerra popular" que consistió en una estrategia que implicó el uso sistemático y masivo de métodos de extrema violencia y terror (CVR, 2003).

Frente a esta situación, el Estado no tuvo la capacidad para contener el avance de la subversión armada que se expandió en pocos años a casi todo el país. Los gobernantes civiles aceptaron la militarización del conflicto, dejando la conducción de la lucha contra subversiva en manos de las fuerzas armadas y en muchos casos éstas incurrieron en una práctica sistemática de violaciones de derechos llegando a cometerse delitos de lesa humanidad. De acuerdo con la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003), esta intervención incluyó ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, torturas, masacres, violencia sexual y otros delitos igualmente condenables que afectaron principalmente a la población rural y conformaron, por su carácter recurrente y por su amplia difusión, un patrón de violaciones de los derechos humanos que el Estado peruano y sus agentes deben reconocer para subsanar.

Así, el conflicto armado interno en el Perú, en palabras de la CVR (2003), fue el conflicto más grave de nuestra historia con un resultado de 69 280 peruanos muertos o desaparecidos, dejó secuelas muy profundas, destruyó y desorganizó la vida social local, y tiñó de recelo la

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

convivencia social y las relaciones interpersonales. Debido a esto, la CVR (2003) considera que el primer paso para superar esas secuelas es que el país conozca en toda su magnitud las dimensiones del horror vivido entre 1980 y 2000; y reafirma la posibilidad y necesidad de una reparación, la misma que implica revertir el clima de indiferencia, poniendo énfasis en lo que denomina como reparaciones simbólicas, el rescate de la memoria y la dignificación de las víctimas.

Este conflicto, como queda dicho, ha dejado profundas huellas en la memoria de la población y debido a esto, es posible suponer que muchas de las manifestaciones culturales de esos años y los posteriores, hayan estado teñidas en alguna medida por lo ocurrido en ese conflicto y en la manera particular en que estos hechos se representan en la subjetividad de la población. Vich (2008) afirma que como resultado de la guerra interna peruana Sendero Luminoso no llegaría a tomar el poder pero sí la imaginación popular, evidenciando un profundo impacto en la cultura, mucho más que en cualquier otra esfera social. Debido a esto se encuentran hasta la actualidad muchas manifestaciones artísticas que están intentando simbolizar la violencia política en el Perú a través de diferentes géneros: literatura (cuentos cortos, novelas), arte visual (exhibiciones de fotografía y artes plásticas), letra y música de canciones (desde la tradicional hasta el rock), y muchas otras manifestaciones culturales, entre ellas, el cine (Vich, 2008).

Salomón Lerner (CVR, 2008), refiere que es en la esfera de la cultura donde se entrecruzan las formas como nos imaginamos a nosotros mismos, nuestras ideas sobre aquello a lo cual podemos aspirar, las maneras en que nos representamos la humanidad de nuestros compatriotas, y las figuraciones de nuestra historia. Agrega también que el futuro de nuestra democracia se encuentra cifrado en la movilidad o la inamovilidad de estas representaciones

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

simbólicas de la vida de los ciudadanos. Por su parte, Vich (2008), afirma que a través del arte, la música y el teatro, los textos culturales ofrecen un vehículo para el entendimiento público donde los artistas peruanos han hecho un esfuerzo por representar el legado de la violencia e insistir en que el público se involucre en un debate acerca del pasado tormentoso del Perú, simbolizando lo que ocurrió con el objetivo de lograr construir una nueva narrativa para el país, una cierta resolución simbólica. Este fenómeno se habría dado frente a una situación generalizada de resistencia a las conclusiones e información de la CVR, junto a una incapacidad nacional de lidiar con el trauma y la verdad. Lerner (CVR, 2008) afirma que la memoria de la violencia en el Perú podría ser la sustancia simbólica del cambio institucional que se debería realizar. En esta línea, cabe mencionar a Žižek, quien en su libro "La plaga de las fantasías", explica: "Si la muerte real no es acompañada por la muerte simbólica, esto es, si no hay un verdadero rendir cuentas, los fantasmas de los muertos volverán permanentemente como una aparición terrible hasta que la deuda haya sido pagada" (Vich, 2008, pp. 57-58). De este modo, la cultura parece ser un agente mucho más adecuado para intervenir del lado del sentido común y comenzar a transformar las percepciones, ahí donde el discurso político ha fallado.

En el caso específico del cine, el crítico Schøllhammer (2000) opina que comunicar la violencia no es una manera de divulgar la violencia sino de "re-simbolizarla" o convertirla en un nuevo símbolo. Por su parte, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés afirma que es tarea del cine latinoamericano dramatizar la opresión y la miseria, a la vez que identificar a las personas e instituciones responsables por perpetuar esas condiciones (Campbell y Cortés, 1979). Según Bedoya (2005), las películas que representan épocas de violencia ponen de manifiesto espectros que llegan al cine peruano luego del conflicto armado "en una postguerra que aún no desvanece los miedos y pesadillas ancestrales" (p. 21). Llama la atención que en la producción

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

cinematográfica peruana uno puede encontrar más de cuarenta filmes que tratan el tema del conflicto armado interno (ver Anexo para un listado de las películas que fueron rastreadas al iniciar la presente investigación). Este elevado número de producciones da una idea de la gran necesidad de representar y elaborar los traumas ocasionados por el conflicto. Refiriéndose en particular a las realizaciones cinematográficas andinas, Dettleff (2005) afirma que estas reflejan el imaginario popular de un gran sector de peruanos que no se siente incluido en las historias urbanas. Según este autor, esto se evidencia por la manera en que el público “se engancha con los personajes, los espacios y las temáticas expuestas - que oscilan entre el terror, lo mítico, y lo social - y las sienten más suyas que las creadas en las producciones limeñas” (p. 24). Es así que Lerner (CVR, 2008, p. X) afirma: “Somos testigos, finalmente, de una prometedora apertura a la búsqueda de la memoria en los Andes. La nación está recreando su historia desde abajo. Nos estamos reapropiando de nuestro pasado.”

Es sabido que los campos de aplicación del psicoanálisis son extensos y diversos. Mijolla-Mellor (2008), afirma que el psicoanálisis es un método susceptible de aplicarse para la investigación en cualquier tipo de campo. La visión que circunscribía al psicoanálisis exclusivamente al ámbito de la clínica y el tratamiento de pacientes fue ampliada por Freud mismo poco tiempo después de la aparición del mismo. El psicoanálisis proveyó una mirada novedosa e interesante para explicar y entender otros aspectos y manifestaciones del comportamiento humano, como por ejemplo diversos fenómenos de la civilización. El mismo Freud tuvo como un objetivo la “desmedicalización” del psicoanálisis, ya que correría el riesgo de empobrecerse si el psicoanalista limitase su escucha únicamente a la cura, apoyándose en los grandes mitos y obras literarias, por ejemplo Edipo Rey, Moisés, Hamlet, mencionadas en su carta a Wilhem Fliess el 15 de octubre de 1897 (Mijolla-Mellor, 2008). Así también, Freud

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

(1913/1994b) en su obra “El interés por el psicoanálisis” busca desarrollar el espíritu de conquista "de las otras ramas del saber" y pretende dar a conocer a un amplio público las ventajas y posibilidades que ofrece el psicoanálisis a la cultura. Mijolla-Mellor (2008), afirma que dentro de la variedad de campos en los cuales se ha podido practicar el método psicoanalítico, un área de aplicación particularmente rica y explotada es el del psicoanálisis de las obras en el ámbito literario y artístico. Siguiendo esta misma línea, Kaplan (1990) refiere que hay tres concepciones separadas de psicoanálisis presentes en el trabajo de Freud: el psicoanálisis como ciencia, psicoanálisis como práctica médica ("la cura del habla"), y psicoanálisis como herramienta académica humanista de análisis cultural y antropológico. En la realización de la presente investigación es esta tercera concepción la utilizada, tomando al psicoanálisis como un marco de comprensión que facilita una aproximación a fenómenos inconscientes subyacentes a las manifestaciones culturales.

De este modo, podemos entender al psicoanálisis no únicamente como una disciplina orientada al tratamiento de pacientes, sino más bien como una cosmovisión, es decir una lectura particular del mundo, de la realidad, de la cultura – entendida esta última, según Freud (1930/1994c), como la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales – y se hace más evidente que esta forma particular de entender el mundo (tanto interno como externo) puede aplicarse a múltiples ámbitos y aspectos de la humanidad.

Si se considera que toda manifestación humana en la realidad proviene de una experiencia subjetiva y está dotada de una serie de representantes y símbolos que dan cuenta de procesos inconscientes, las acciones, organizaciones, y creaciones que surgen de los seres humanos pueden asumirse como empapadas y teñidas por la realidad psíquica, impulsos y

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

motivaciones de quien las está ejecutando, así como influenciadas por el contexto histórico y los hechos que estén sucediéndose en ese momento. En este sentido, Kardiner (1939) afirmó que las instituciones que surgen en una cultura, serían manifestaciones consecuentes de ciertos impulsos que buscan expresión. Así también, Blum (2008), refiere que si uno estudiara los mitos, las leyendas, el arte, la literatura, la jerga, las bromas, las obscenidades, etc., encontraría de manera omnipresente símbolos psicoanalíticos. Es de esta manera que el psicoanálisis nos ofrece la posibilidad de diferentes miradas, con una apertura y profundidad particulares para entender el mundo, para entender las diferentes expresiones de la humanidad, como lo son la literatura, la antropología, el arte, la historia, y la política.

Al aplicar el psicoanálisis para analizar la guerra, Freud (1915/1994a) afirmó que “el Estado beligerante se entrega a todas las injusticias y violencias que infamarían a los individuos, llegándose a valer no sólo de la astucia permitida, sino de la mentira consciente y del fraude deliberado contra su enemigo, en una medida que parece excesiva” (p. 281). Del mismo modo refirió que entre los factores causantes de la miseria anímica resultante de una población después de una guerra, cabe resaltar la desilusión que la guerra provoca. Esta desilusión, según Freud (1915/1994a) provocada por la ínfima éticidad demostrada por los Estados que originalmente se habrían presentado como los guardianes de las normas éticas y por la “brutalidad en la conducta de individuos, arrasa todo cuanto se interpone a su paso, con furia ciega, como si tras ella no hubiera un porvenir ni paz alguna entre los hombres” (p. 280-282). Asimismo, destroza los lazos comunitarios entre los individuos implicados en el combate y amenaza dejar como secuela un entorno que por largo tiempo impedirá restablecerlos. Freud (1915/1994a) reconoce también que frente a una situación de guerra el Estado rara vez se muestra capaz de resarcir al individuo por el sacrificio que le ha exigido.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Por otro lado, respecto del arte, Freud (1913/1994b), afirmó que "constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que los cumple" (p.190). Una forma de manifestación artística es la realización cinematográfica, cuyos productos surgen como representaciones que pueden dar cuenta de diferentes fenómenos y procesos psíquicos. En las realizaciones cinematográficas hay siempre un intento de representación de fenómenos internos donde, según Lebau (2006), los pensamientos son transformados y exteriorizados a través de imágenes. Para efectos de la presente investigación, se entenderá representación como la evocación de un objeto, de una persona, o de un acontecimiento del mundo exterior (Perron, 2008), como la reproducción de una percepción anterior (Laplanche, 1996) y que se presenta en forma de una composición que articula imágenes, acciones, personajes, diálogos, etc. En otras palabras, una representación consiste en una construcción que pretende simbolizar algo que ha sido percibido y que ya no está presente. Siguiendo a Perron (2008) y a Marin (2009), la representación se constituye como doble del objeto ausente, haciéndolo existir, mientras está faltando en el mundo de las percepciones y de las acciones; sustituye a un ausente en el tiempo o en el espacio. En un primer momento, la representación será mental, y se produce dinámicamente a partir de una interpretación de la realidad que se combina con el mundo interno del perceptor. Posteriormente, la exteriorización de esa representación (como lo puede ser una producción artística) puede considerarse también una representación (de esa construcción interna). De este modo, las películas a analizar serán tomadas como grandes representaciones que tratan el tema del conflicto armado interno en el Perú, evocándolo, simbolizándolo, retratándolo de una forma particular. A su vez, cada una estará compuesta por un conjunto de representaciones (personajes, hechos, escenarios, etc.) susceptibles de análisis e interpretación.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

En la actualidad, el análisis psicoanalítico del cine no es poco común. Gabbard (2001) afirma que al igual que con todas las formas de arte, cuando se hace el estudio psicoanalítico del cine se está realizando el análisis de la subjetividad humana con componentes históricos, filogenéticos, etc. Del mismo modo, define a la pantalla en la sala de cine como un continente para las proyecciones de los más privados y muchas veces inconscientes terrores y deseos. Por su parte, Sabbadini (2003), afirma que tanto la cinematografía como el análisis cinematográfico y el psicoanálisis operan iluminando aspectos desconocidos del ser humano. Del mismo modo, refiere, existe un área compartida entre el cine y el psicoanálisis, donde tanto uno como el otro son maneras de ver dentro de la mente del ser humano.

Aunque el análisis psicoanalítico del cine es un campo conocido que se viene llevando a cabo desde hace un buen tiempo, el cine y el psicoanálisis demoraron en afianzar su relación a lo largo del siglo XX. Psicoanálisis y cine han tenido desarrollos paralelos: El término "psicoanálisis" apareció por primera vez bajo la pluma de Freud en *La herencia y la etiología de las neurosis* (1896/1994d). Casi simultáneamente, el 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière, inventores del cinematógrafo, organizaban en París la primera proyección cinematográfica (Bouyer & Bouyer, 2008).

A pesar que Freud se interesó en las construcciones culturales conforme avanzaba en el desarrollo de la teoría psicoanalítica, cuando sus discípulos Karl Abraham y Hanns Sachs discutieron con él en 1925 las ventajas de la colaboración en una propuesta cinematográfica, Freud reaccionó negativamente. El desinterés psicoanalítico por el cine en los primeros años se debía en parte a un “desdén intelectual y clasista por el inicio de este entretenimiento popular, tan *inmaduro*” (Heath, 1999, p. 26). Fue recién a finales de los años sesenta e inicios de los setenta que el psicoanálisis se interesó en estudiar y analizar las realizaciones cinematográficas.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Cuando surge la crítica cinematográfica psicoanalítica en 1970, ésta generó polémica debido a que se presentó como una opción de modelos teóricos rigurosos, y fue vista como incompatible con los modelos de crítica cinematográfica existentes hasta el momento. Esto se debió a que la mayoría de escritos norteamericanos acerca del cine antes de los años setenta no estaba anclada en sistemas teóricos (Gabbard, 1999). Esta polémica se diluyó poco tiempo después, con el surgimiento de una generación (particularmente norteamericana) de académicos que evidenciaban una amplia apertura a las teorías psicoanalíticas que iban desarrollándose, incluidas aquellas relacionadas al cine. Kaplan (1990) menciona una “diversidad saludable de métodos críticos y paradigmas vigorosamente buscados en el creciente número de instituciones académicas americanas que otorgaban grados avanzados, y en las revistas de cine académicos.” (p. 11). Bergstrom (1999) hace referencia a tres publicaciones importantes presentes en estos años: *Screen*, *Cinétiq*, y *Cahiers Du Cinéma* (esta última había publicado artículos desde perspectivas lacanianas y freudianas).

Gabbard (1999) refiere que el inicio de la aplicación del psicoanálisis al cine se remite a Lacan sin embargo, afirma, la prosa remota y asistemática usada, así como la redefinición constante de sus conceptos trajo consigo algunas dificultades. Posteriormente, Metz hizo del pensamiento freudiano un elemento fundamental en la teoría cinematográfica, y afirma que al identificarse con las imágenes visuales en el cine, uno es confrontado con réplicas de experiencias infantiles.

Más adelante, en los años ochenta, los críticos empezaron a adoptar una aproximación al cine con una influencia freudiana. Así, surgió también una vertiente que propuso al cine como una suerte de "pantalla del sueño" (haciendo alusión al trabajo del sueño en la teoría psicoanalítica), y otros autores como Stanley Cavell (1981) y Wood (1986) utilizaron

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

directamente a Freud con diferentes propósitos para el análisis cinematográfico. Por otro lado, también en estos años, floreció toda una corriente americana de teoría fílmica, la misma que revisó producciones cinematográficas bajo la mirada del psicoanálisis al servicio del feminismo (Kaplan, 1990; Bouyer & Bouyer, 2008). Algunos representantes de esta aplicación particular del psicoanálisis al cine son Mulvey, Doane y De Lauretis apoyadas sobre el argumento de un aparato comercial en el cine que hasta el momento habría servido a los intereses de un patriarcado (Gabbard, 1999).

Posteriormente, en la década del noventa, surgieron nuevos enfoques desde la teoría psicoanalítica para el análisis cinematográfico. Poco a poco, se empieza a utilizar el psicoanálisis para realizar estudios sobre cine de género, raza y clase; donde resaltan autores como Silverman y Kaplan (Gabbard, 1999). Por otro lado, Knee (1996) usó el concepto psicoanalítico de desplazamiento para explicar cómo las ansiedades generadas por la Guerra Fría son transformadas en ficción en la pantalla. Es en esta década también, que Zizek retoma el uso de conceptos lacanianos para el análisis psicoanalítico del cine (Gabbard, 1999). Desde el año 1997, el *International Journal of Psychoanalysis*, incluye una sección dedicada al cine, en la que se analizan personajes de diferentes películas, se señalan procesos mentales que se observan incluidos en las películas, se hace referencia a mitos culturales, se estudia el efecto de las mismas sobre los espectadores, se analiza la visión particular del director, etc. Gabbard (1999) afirma que las metodologías psicoanalíticas son efectivas para entender las películas, y que cada film invita a diferentes niveles de poder explicativo desde una variedad de formulaciones teóricas. El psicoanálisis continúa siendo central en la academia fílmica, pero los modos en que el método es usado se están volviendo cada vez más diversos (Kaplan, 1990).

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Es de esta manera, según Clarke (1994), que quedaron instalados dos enfoques de abordaje psicoanalítico al cine, manteniendo vigencia incluso como parte de los programas de estudio en muchas universidades (Gabbard, 1999). El primero, hace referencia a la aproximación freudiana, donde la narrativa cinematográfica recibe un tratamiento similar al que se le da al contenido onírico. El segundo, se refiere a la aproximación lacaniana, donde el aspecto central de la producción cinematográfica remite a los problemas del sujeto. Bergstrom (1999) afirma que, si bien ha habido cambios desde los influyentes trabajos a inicios de los setenta hasta los años noventa, es muy difícil construir una teoría fílmica psicoanalítica actual desligada de conceptos extraídos de un marco freudiano y/o lacaniano. Para la presente investigación, se optó por no utilizar enfoque lacaniano, y se ubicó el análisis más bien en la línea de autores que, más basados en el pensamiento freudiano clásico, hacen una aproximación al material cinematográfico de un modo que se inspira en el análisis de los sueños. Con el fin de hacer más operativo el análisis para esta tesis, esta orientación general ha sido complementada, por su afinidad, con el método de investigación cualitativa descrito en el siguiente capítulo.

Del mismo modo que el clínico adopta diferentes posiciones teóricas de acuerdo a las necesidades de los pacientes, se pueden adoptar diversas perspectivas para realizar un análisis cinematográfico. En ese sentido, Gabbard (2001) advierte que más allá de la orientación teórica que se utilice para entender una película, siempre surgen una serie de problemas metodológicos típicos del psicoanálisis aplicado por lo cual, quien analiza una película debe hacer uso de su creatividad al identificar el material de análisis. Siguiendo esta misma línea, Indick (2004), opina que el psicoanálisis de una película, al igual que el psicoanálisis clínico y la psicoterapia, es significativo cuando el proceso es flexible, abierto e incluye diferentes aproximaciones.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

...cualquiera que afirme hacer uso del psicoanálisis, tal y como yo lo hago en este momento para el cine, necesariamente debe decir a qué psicoanálisis se refiere. Hay muchos ejemplos de práctica psicoanalítica, y más o menos con teorías explícitas que las acompañan. (Metz, 1982, p.21)

En el caso particular del cine que representa eventos históricos cargados de violencia y que han significado traumas, es pertinente mencionar a Zizek (2006), quien afirma que tras experimentar hechos muy traumáticos o violentos, el ser humano precisa transformar los mismos en ficción. En la misma línea, Fuery (2004), hace referencia a la dificultad que implica para los sistemas de representación cuando se viven experiencias muy difíciles. Frente a esto, afirma, el proceso representacional del cine constituye un válido intento de construcción de símbolos particulares que pretenden dar sentido a algunas narrativas.

A partir de la revisión bibliográfica realizada, la tesis recoge la idea de que los productos culturales (las películas en este caso) son medios por los que se pueden representar, en el sentido de volver a traer a la mente y dar la oportunidad de repensar y así avanzar en la elaboración o reelaboración de vivencias sociales traumáticas. Al mismo tiempo, es posible tomar dichas producciones como emergentes que permiten aproximarse al modo en que dichas situaciones traumáticas fueron vividas por la población afectada. En ese sentido, resulta pertinente analizar estos productos culturales para comprender los contenidos abordados, los procesos involucrados, así como los modos de representación elegidos. A través de la mirada atenta del psicoanálisis, puede descubrirse en las películas una serie de referentes simbólicos, representaciones de una determinada problemática, intentos de tramitación o significación, pretensiones comunicativas, expresión de fantasías, etc., que corresponden a la historia y vivencias de un grupo social, como

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

específicamente viene ocurriendo en las películas que hacen referencia a los años del conflicto armado interno en el Perú. Del mismo modo puede pensarse que de alguna manera estas realizaciones, estarían contribuyendo con el proceso de reparación simbólica al que la CVR (2003) hace referencia en su informe final. El presente trabajo se ubica en la tradición iniciada por Freud de aplicar el psicoanálisis al estudio de los fenómenos sociales como de las producciones culturales. O, en palabras de Kaplan (1990), en la concepción del psicoanálisis como herramienta académica humanista de análisis cultural. Estamos partiendo de la convicción de que el psicoanálisis facilita la aproximación a fenómenos inconscientes subyacentes a las manifestaciones culturales.

Por todo lo expuesto anteriormente, la presente investigación pretende analizar las representaciones del conflicto armado interno vivido en el Perú a finales del siglo pasado en dos de las primeras películas peruanas que trataron esta temática (una producción limeña y otra ayacuchana), comparando los elementos que conforman estas representaciones y sus particulares significados en ambas producciones. De esta manera, se pretende una aproximación comprensiva a la manera en que el conflicto armado interno en el Perú ha sido representado, tomando en cuenta la presencia de procesos inconscientes y problemáticas particulares que han sido movilizados por este periodo de la historia. Debido a que hasta la actualidad aún se observan secuelas del conflicto armado interno y parece todavía distante la elaboración del dolor sufrido en esos años, una investigación como la presente podría constituirse como un intento pertinente de acercamiento a entender los hechos vividos y quizás colaborar con el proceso de reconciliación con la memoria peruana.



- *Por eso pues teniente, hay que salir de dudas de una vez por todas. Hay que sacar la información, así no nos guste. Es una cuestión de seguridad.*
- *Una cosa es interrogar y otra cosa es torturar al detenido.*

- La boca del lobo, 1988

Metodología

Debido a las características de la presente investigación, donde se da una prioridad a lo comprensivo, ésta podría ser clasificada en el paradigma de tipo cualitativo, según la clasificación ofrecida por Rodríguez, Gil, y García (1996). Desde este enfoque el investigador toma un papel personal, interpretando los sucesos y acontecimientos investigados, y es en él que se construye el conocimiento, partiendo de una aproximación a la información recolectada, para luego llevar a cabo un proceso dialógico, una dialéctica entre el investigador y el fenómeno (Rodríguez, Gil, y García, 1996). La pertinencia del paradigma epistemológico seguido en la presente investigación descansa sobre la propuesta de González Rey (2007), quien defiende el carácter constructivo-interpretativo del conocimiento a partir del establecimiento de un proceso dialógico entre el investigador y aquello que está estudiando, legitimando esta característica esencial de las ciencias antropológico sociales. Este autor, define el proceso de investigación como "la inmersión viva del investigador en el campo de investigación, la cual no está sujeta a reglas *a priori* ni a una secuencia rígida de momentos, sino que está dirigida de forma activa por el investigador en función de las necesidades del modelo teórico que desarrolla sobre el problema investigado" (González Rey, 2007, p.77).

De este modo, siguiendo a González Rey (2007), se parte del conocimiento, la intuición y las incógnitas del investigador, quien lleva como requisito la reflexión constante sobre lo que va encontrando, y se ofrece como núcleo generador de pensamiento, abriendo una vía de producción teórica a partir de la cual surgirán nuevas construcciones, nuevas hipótesis y cuestionamientos, generando diferentes líneas de conocimiento. De acuerdo con este autor, la investigación representa un proceso permanente de implicación intelectual del investigador, el

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

cual va tomando nuevos rumbos en su propio curso, dentro del marco de referencia del modelo conceptual en desarrollo que caracteriza a la investigación (González Rey, 2007).

En cuanto a la estrategia metodológica utilizada, ésta consistió en realizar un análisis temático inductivo e interpretativo (Braun & Clarke, 2006). El análisis temático pretende identificar, analizar, reportar e interpretar patrones y temas dentro de una o varias fuentes de información investigadas. El carácter inductivo de la investigación se refiere a una recolección de la información que no pretende encasillar la misma en las concepciones previas del investigador, sino que la información es recogida y codificada conforme se va presentando. Sin embargo, se debe tener presente que el investigador no puede liberarse de su compromiso teórico, por lo que la información no es recogida sobre un vacío epistemológico (Braun & Clarke, 2006). En el caso de la presente investigación, el marco teórico a la base del análisis realizado fue el de la teoría psicoanalítica. Por otro lado, el análisis temático realizado es, a su vez, de tipo interpretativo, dado que pretende teorizar acerca del significado e implicancias de los temas y patrones hallados, asumiendo ideas subyacentes a la información recogida, tomando en cuenta el encuentro de éstas con las suposiciones, conceptualizaciones e impresiones del investigador (Braun & Clarke, 2006). Al igual que cuando se analiza material clínico, en este caso no se parte de una opción por una escuela psicoanalítica particular. Más bien, el investigador trabaja teniendo como fondo lo que se llama su teoría implícita, que está compuesta por el conjunto de la formación que ha adquirido, lo que incluye sus estudios teóricos (de una clara raigambre en el psicoanálisis freudiano clásico), su formación y práctica clínicas, sus estudios sobre experiencias de aplicación del psicoanálisis a fenómenos sociales, y culturales, así como su propia experiencia analítica. Así, los elementos teóricos pertinentes emergerán como producto de lo que el material movilice en el investigador.

Unidades de análisis

Las unidades de análisis a utilizar son dos películas del cine peruano que tocaron el tema del conflicto armado interno, a saber: "La boca del lobo" (1988) del director Francisco Lombardi, una producción limeña que fue el primer largometraje peruano en tocar el tema; y "Dios tarda pero no olvida" (1996) del director Palito Ortega, la primera producción ayacuchana que representó el conflicto armado interno.

Procedimiento

El procedimiento seguido consistió en realizar un análisis de ambas películas, tomando a cada una de ellas como una gran representación del conflicto armado interno, observando qué es lo que se muestra en las mismas, qué se eligió mostrar y cómo. Se inició con una etapa de aproximación y familiaridad con la información ofrecida por las películas. Ambas producciones fueron observadas repetidas veces, se tomó notas de lo que éstas mostraban y se transcribió algunas partes textualmente. Del mismo modo, en esta etapa, las impresiones que ambas películas fueron generando en el investigador fueron recogidas y anotadas. De este modo, se obtuvo una descripción detallada del argumento de cada película a modo de perfil.

Posteriormente, sobre la información recogida, fueron subrayadas aquellas representaciones al interior de cada film que se consideraron pertinentes así como algunas características de cada película. En esta etapa, fueron extraídos fragmentos de la información así como algunos personajes, hechos importantes, y temas potenciales que fueran llamativos y pudieran prestarse a un análisis posterior. Muchos de estos extractos fueron también descritos y elaborados con mayor minuciosidad. Después de esto, se realizó un trabajo interpretativo. Si bien en un primer momento se pensó en realizar un diálogo entre las interpretaciones que fueron

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

surgiendo en la mente del investigador y algún método particular de análisis visual antropológico de los recogidos por Leeuwen & Jewit (2001), esta opción fue abandonada. Bajo la óptica de la teoría psicoanalítica, el investigador empezó a enumerar una lista de temas potenciales que podrían surgir a partir del análisis a diferentes niveles de las representaciones recogidas anteriormente, y que juntas articularían la representación que cada película es. Entre estos temas se encuentran la violencia, la figura paterna, lo ominoso, las ansiedades paranoides, los movimientos grupales, los prejuicios, etc. Después de una revisión de los mismos, el conjunto de temas a elaborar fue reducido, no sólo con fines económicos para el análisis, sino también porque se consideró que varios de ellos estaban implícitos y serían también elaborados cuando los considerados principales para el entendimiento del conflicto armado interno fueran trabajados. Inicialmente esta información fue organizada desde la comparación de ejes como personajes, argumentos, contextos, etc., y posteriormente, buscando una mayor integración de los resultados, se decidió usar los vértices de aproximación como ejes organizadores, bajo los cuales se integró tanto la información recogida como las interpretaciones realizadas. Los temas que fueron seleccionados serían el conflicto con la figura paterna en su rol de autoridad y dadora de protección, el estado de constante amenaza que se vivía incluso en espacios cotidianos, y algunas movilizaciones a nivel de grupos que ocurrieron durante esos años.

Finalmente se desarrolló los temas seleccionados que darían cuenta de las maneras particulares como fue representado el conflicto armado interno en el Perú en ambos filmes y se elaboró un reporte. Tomando a las películas como representaciones producto de una construcción dinámica de significados, se pretendió realizar una elaboración teórica a partir de las éstas, y los sentidos que surgieron en el proceso dialógico entre el investigador y las producciones

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

cinematográficas. La investigación fue finalizada con el recuento de una serie de conclusiones a partir de todo el proceso seguido.





El reconocimiento de una violencia traumática no debería apuntar a su supresión, a sofocarla, sino al empeño en reconocer su semiotización y génesis, en el entendido - conjetural - de que la violencia, al lograr el acceso de su representabilidad, al incluirse en un relato - es decir, en una cadena de sentidos - íntimo y público se abrirá a una metaforización incesante.

- Marcelo Viñar, 2002

Análisis y discusión

Como ha sido propuesto en la introducción, para realizar el análisis cada película fue tomada como una gran representación del conflicto armado interno, en tanto se trata de construcciones que pretenden simbolizar y retratar (a través de la articulación de imágenes, diálogos, personajes y hechos) acontecimientos del mundo exterior. A su vez, cada una de las películas analizadas está compuesta por diferentes elementos que en sí mismos son considerados representaciones. Es debido a esto que iniciar con una descripción del argumento de cada una de las películas se considera pertinente.

"La boca del lobo" (1988) narra la historia de Vitín Luna, un militar destacado con su unidad al pueblo de Chuspi, en el cual ha ocurrido la irrupción de la subversión. La posibilidad de escuchar los pensamientos de Vitín Luna como una voz en *off*, permite la identificación del espectador con él como protagonista de la historia. Este personaje es presentado como un muchacho que distingue con claridad lo bueno de lo malo, capaz de empatizar con los demás, y que trae consigo una serie de ideales que dirigen su conducta y que respeta valores como el patriotismo, la moral, la disciplina, el deporte. A lo largo del film, se aprecia que tanto Vitín como el resto de sus compañeros van siendo tomados por el miedo debido a la amenaza constante de un enemigo del que sólo hay indicios (a través de pintas y ataques sorpresivos), que no se muestra directamente. Mientras el miedo va en aumento conforme avanza la película, se da el ingreso de un nuevo personaje al mando, el teniente Roca, tras el asesinato del teniente anterior. Este nuevo teniente promueve en el destacamento un funcionamiento desconfiado, abusivo y violento con la población, donde todos son considerados posibles enemigos. Vitín Luna se cuestiona por este modo de actuar y va distanciándose del teniente Roca, a quien inicialmente había tomado como un modelo a seguir. Poco a poco las conductas de los militares

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

van siendo más violentas con los habitantes de Chuspi, llegando a la violación impune de una joven, una serie de arrestos e interrogatorios, torturas, y finalizando con la matanza de un grupo de pobladores (mujeres y niños incluidos) bajo las órdenes del teniente Roca. El soldado Luna no obedece las órdenes recibidas por Roca por lo que es arrestado por desacato. El film finaliza con un juego de ruleta rusa entre el teniente Roca y el soldado Luna y con la posterior desertión del soldado Luna del puesto.

Por su parte, "Dios tarda pero no olvida" (1996), presenta la historia de Cirilo, un niño que lleva una vida feliz en el campo con sus padres. A lo largo de la historia, se puede notar que es un chico humilde, perseverante y cándido a la vez. Tras el asesinato de su padre a manos de subversivos que irrumpen en el pueblo donde vive, Cirilo huye a la ciudad de Huamanga y queda al cuidado de sus tíos. Ahí, Cirilo sufre una serie de abusos en manos de su tío alcohólico, quien lo obliga a trabajar y lo golpea con frecuencia. Además, recibe la noticia del asesinato de su madre también en manos de los subversivos en su pueblo. Si bien al iniciar el film los subversivos aparecen directamente al llegar al pueblo de Cirilo, después de esto sólo se hace referencia a ellos a través de pintas que se observan como parte de algunos escenarios que transita Cirilo en Huamanga. Por otra parte, los militares aparecen únicamente cuando salvan a Cirilo en un momento que está siendo golpeado por su tío, y ocasionalmente en la forma de un helicóptero que sobrevuela la ciudad. A lo largo del film uno observa todos los intentos de Cirilo para salir adelante y la poca suerte que tiene en muchas ocasiones. Conoce a otro niño que trabaja en la calle, Pepito, de quien se hace amigo y quien lo aconseja constantemente, animándolo a mantenerse trabajador, perseverante y correcto ("No, Cirilo, esos muchachos son malos... Busca chambita, mejor", "...eso sí, no robes nunca... Sigue buscando una chambita"). Cirilo deja la casa de sus tíos y vive en la calle por un tiempo. Más adelante Pepito abandona

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Huamanga dejándole una carta a Cirilo despidiéndose. Hacia el final de la película, Cirilo intenta viajar a Lima en busca de un futuro mejor, sin embargo el viaje se ve frustrado y se queda en el camino donde es acogido por un sacerdote en una iglesia.

Es así como vemos que el tema común del conflicto armado vivido en la sierra ayacuchana es presentado en ambas películas desde puntos de vista distintos. En un caso, desde los militares que recibieron el encargo de aniquilar a la subversión en representación del Estado pero se encuentran en una situación imposible en la que, por un lado, corren el riesgo de ser asesinados, y por el otro, de cometer abusos que entran en conflicto con las leyes del propio Estado que los envía. En el otro, desde la población local misma que sufrió la indefensión frente al ataque de los grupos violentistas que los amenazaban y asesinaban con el discurso de que los estaban liberando.

La discusión psicoanalítica de las representaciones en ambas películas podría hacerse desde diferentes vértices. Gabbard (2001), propone varias aplicaciones del psicoanálisis al cine, entre las cuales figura la emergencia de conceptos de interés psicoanalítico tras la observación del film. Siguiendo esta propuesta, a partir de la revisión de ambas películas, algunos temas relacionados al psicoanálisis y reflexiones al respecto surgirían como destacados en la mente del investigador. Tomando las producciones cinematográficas como emergentes culturales y manifestaciones de procesos psíquicos, el análisis de ambos filmes podría traer algunas luces acerca de la manera particular en que el conflicto armado interno en el Perú ha sido representado en la mente de algunos sectores de la población. Como afirma Llanos (2006), estos filmes pueden tomarse como metáfora que involucra a la sociedad peruana en general. De este modo, ambas películas darían cuenta de determinados conflictos psíquicos que la guerra interna ha exacerbado, movilizado, o puesto en crisis; y sería posible especular acerca de la manera en que

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

estos conflictos se habrían articulado frente a los hechos vividos en los años que la guerra interna duró y los años posteriores.

Los temas principales que fueron tomados para el análisis, y que serán discutidos a continuación se relacionan con el conflicto con las figuras de autoridad, con el terror emergente frente a una amenaza que se vive a partir del encuentro con espacios y figuras que no deberían ser amenazantes, y con el funcionamiento de grupos humanos resultante de los conflictos antes mencionados. De este modo, se supone una correlación entre los tres vértices de aproximación, la misma que se verá con mayor claridad al observar el orden seguido en la presentación de los resultados.

El conflicto con la autoridad: cuando el padre falla

Ando, ando caminos del ande, acompañado por mi mala suerte. Ay, para mí ya no hay consuelo. Toda mi vida se va acabando. Todos me dicen que soy huerfanito. Todos me dicen que no tengo padre. Huerfanito con mi mala suerte, porque a mi padre ya lo han matado.

- Dios tarda pero no olvida, 1996

En "El malestar en la cultura", Freud (1930 [1929]/1994c) propuso entender el surgimiento de las sociedades como producto de una serie de prohibiciones que cumplen el rol de reorientar las pulsiones del ser humano. Estas prohibiciones, instaladas como normas éticas, exigen a los individuos acomodarse a ellas si es que se pretende participar de la comunidad y le imponen una restricción de sí mismo, viéndose obligado a renunciar a su satisfacción pulsional (Freud, 1915/1994e). La instalación de estas normas en la mente de los individuos, forma el llamado súper yo, entendido también como la prolongación del influjo de los padres y que toma

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

el lugar de ellos (Freud, 1940 [1938]/1994f). Por esta razón, el pensar en la ley y su transgresión nos remite a la importancia de la figura paterna.

El padre facilita la adquisición del aparato simbólico que ayuda a consolidar una infinidad de procesos psíquicos que posibilitan la comprensión de la vida (Kristeva, 1993b). Diversos autores han trabajado y referido las diferentes tareas y funciones que cumple el padre en la estructuración de la mente. Presencia fundante de lo humano, organizadora del psiquismo, el padre se erige como la ley necesaria para regular impulsos y fantasías agresivas, procesar peligros reales, e impulsa la vida en comunidad (Freud, 1913/1994b; Freud, 1930 [1929]/1994c; Delaisi de Parseval, 2008; Escribens, 2009; Silva, 2011). A partir del vínculo padre-hijo se instalará la confianza que los individuos utilizarán posteriormente en sus relaciones con los demás (Silva, 2011). El padre tiene la tarea de facilitar el pensamiento, de promover la entrada a la simbolización en tanto imagen interdictora cuya tarea es romper la simbiosis entre el niño y su madre; el padre debe colaborar a dar un sentido a la realidad. Abraham (1922), afirmó que los seres humanos nunca abandonan realmente a la figura paterna, sino que buscan otros representantes para el mismo, y el mismo Freud (1915/1994e) haría referencia a la búsqueda natural de representaciones sustitutivas de la figura paterna para lidiar con las mociones pulsionales. Tomando esto en cuenta, y observando las películas analizadas, uno puede remitirse al tema de la importancia de la figura paterna, dado que ambos filmes proponen diferentes modelos de padre, cada uno con características particulares.

Los padres sobrepasados por el miedo.

En "La boca del lobo" nos encontramos con dos figuras de autoridad, los tenientes, que remiten a sus subordinados (y a la población) a la relación con la figura paterna. El teniente Basulto aparece como una figura de autoridad que intenta mantener el orden en Chuspi siguiendo

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

los procedimientos y protocolos debidos ("No quiero ni robos ni excesos contra la población... Aquí las cosas no se hacen como a ustedes les parece, sino como la ley manda"). Intolerante frente a la violencia que surge en algunos de sus subordinados, evidencia también temor por lo que viene ocurriendo. Una vez que un sospechoso de subversión es arrestado, interrogado y golpeado por los soldados Gallardo y Luna, decide lidiar con el problema llevando al sospechoso donde sus superiores para que ellos se hagan cargo del poblador arrestado. Aparece como portador y defensor de la ley, pero que no toma en cuenta que, en el contexto en el que se encuentra, esa ley ha perdido validez. Frente a la barbarie, ceñirse a ella resulta ingenuo. Además, se le presenta como una figura indecisa que, cuando debe tomar decisiones, recurre a sus propias figuras paternas (sus superiores). Es finalmente asesinado llevando a cabo esta tarea, quedando en evidencia como una figura de autoridad insuficiente para afrontar las anormales condiciones de violencia en que se encuentra. Llega entonces el teniente Roca (quien aparece claramente como figura alternativa al teniente Basulto), transportado en un helicóptero, se presenta como una figura salvadora, fuerte, rígida y autoritaria, que sabe lo que hace. Afirma que debe haber un cambio en la estrategia utilizada para lidiar con la subversión ("Aquí no estamos para llorar a nadie, sino para acabar con la subversión... La guerra se gana atacando."). Con sus discursos y órdenes, parece generar una sensación de seguridad en los soldados y promueve el miedo en la población, pero poco a poco, conforme avanza la película, uno puede apreciar que la situación se va saliendo de su control. Este personaje es capaz de amedrentar y cometer abusos contra algunos pobladores de Chuspi, y llega a apañar la mentira del soldado Gallardo (personaje racista, egoísta, violento, abusador e impulsivo), cuando éste es acusado de haber violado a una chica. Hacia el final de la película, en una irrupción de violencia, el teniente Roca asesina a golpes a un poblador al que estaba interrogando. Presa del miedo, decide dar la orden de ejecutar

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

a treinta pobladores arrestados (mujeres y niños incluidos). Cuando se encuentra con un subordinado que se rebela a sus órdenes, se embarcan en una acalorada discusión y terminan jugando a la ruleta rusa. Finalmente queda en evidencia como una figura de autoridad miedosa e inadecuada, llegando a pedir al soldado Luna que lo mate, pero él rechaza esta petición. Se trata de un personaje que, si bien es más capaz de proteger a sus subordinados (utilizando la astucia y la mentira si es necesario), no logra la tarea de restablecer el orden ni el imperio de la ley y termina quebrantándola él mismo, ocasionando una masacre y destruyendo su propia figura.

Sería entonces tarea de los tenientes, tomados como figuras paternas en tanto pretenden mantener seguros a sus subordinados y restituir el orden en el pueblo de Chuspi, darle un sentido a la problemática que se vivía, promoviendo el pensamiento de lo que venía ocurriendo. Sin embargo, tanto el teniente Basulto como el teniente Roca, por sus propias características, e invadidos por el miedo resultante de la situación que se vivía, llevan a cabo esta tarea de una manera ineficiente y se observa en alguna medida las implicancias de una figura paterna que no es capaz de cumplir sus funciones, particularmente al momento de darle un sentido a la realidad. Esto se puede explicar, en parte, por desconocimiento de los elementos terroristas escondidos como parte de la población. Surge así la siguiente pregunta, ¿cómo se piensa algo que no es conocido o algo de lo que sólo hay indicios? La representación implica evocación en ausencia, pero para que sea posible una evocación tiene que haber habido previamente un encuentro con el objeto. Si este encuentro no se ha dado, o uno sólo tiene indicios de éste, aquellos "espacios en blanco" serían llenados en base a proyecciones. De este modo los subversivos en la película quedan instalados en la mente de los tenientes (y por consiguiente de los subalternos) como elementos conocidos a medias, depositarios de proyecciones masivas y promotores de ansiedades y un funcionamiento paranoide. De esta manera, aquello que la película representa, daría cuenta

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

de algo que efectivamente ocurrió en la mente de un sector de la población que vivió el conflicto armado interno en el Perú.

Los padres polarizados.

En el caso de "Dios tarda pero no olvida", nos encontramos con la presencia de personajes como el padre de Cirilo, su tío, los militares y el sacerdote con quien se queda al final del film. Estos estarían representando diferentes aspectos de la figura paterna, donde unos pueden considerarse amorosos y bondadosos, mientras que otros serían violentos y autoritarios. En el padre de Cirilo nos encontramos con una figura amable y cariñosa, que apuesta por el diálogo, que busca explicar y que denuncia lo que viene ocurriendo, sin embargo esta opción parece no ser suficiente ya que en una situación como la que presenta el film, a la primera aparición del terror, éste no logra sobrevivir, dejando a su hijo desprotegido y librado a su suerte. Posteriormente Cirilo queda a cargo de sus tíos, donde el tío es un personaje representado como vago y bebedor. Acompañado casi siempre por una botella, con tics en la cara, parece estar en todo momento bajo los efectos del alcohol. Desde que Cirilo llega a vivir a su casa, se apura en obligarlo a trabajar para conseguir dinero que debe entregarle y, cuando Cirilo no lo logra, no duda en llenarlo de insultos y golpearlo, llegando en algún momento a romperle el brazo. En este personaje encontramos representada una figura paterna tirana, violenta y que amenaza con matar, con un pobre control de sí mismo. Se trata de una figura que es incapaz de hacerse cargo ni siquiera de sí mismo, mucho menos de cumplir su rol paterno con Cirilo adecuadamente.

Por otro lado, aunque sólo aparecen directamente en una escena breve, puede hacerse referencia a la representación de las fuerzas armadas en el film. Cuando Cirilo está siendo golpeado por su tío, llegan militares a la casa para intervenir en la situación. Se presentan como personajes "salvadores", poniendo un alto al maltrato que venía ocurriendo, llevándose detenido

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

al tío de Cirilo. Estos personajes aparecen quizás como un intento de presentar alguna clase de balance frente al tío maltratador. Su presencia detiene el maltrato pero no soluciona el problema. En un par de ocasiones más se hace referencia indirectamente a las fuerzas armadas, en la forma de un helicóptero que vuela sobre Huamanga. Siempre que esto ocurre, Cirilo se queda mirando el helicóptero con un gesto que parece de esperanza o ilusión. Así, los militares estarían representado el rol paterno interdictor, protector y ordenador, capaz de detener el descontrol.

Finalmente el personaje del sacerdote viene a ser una especie de figura paterna que acoge a Cirilo al final del film. Cuando Cirilo ha visto frustrada su migración a Lima, entra en una iglesia donde se está llevando a cabo un sermón. El sacerdote que da el sermón denuncia los "tiempos de sufrimiento y de dolor" que se viven ("...donde la vida propiamente mengua, se destruye, se destroza a sí misma..."). Hace también referencia a lo que llama "cultura de muerte", así como a la presencia de historias de vida y de muerte a nivel familiar, y a nivel de la sociedad. Este sermón conmueve a Cirilo, que llora y queda solo en la iglesia. La película finaliza con el sacerdote acercándose a Cirilo, consolándolo y llevándolo hacia otro lado, dando a entender que lo está acogiendo y que Cirilo ha encontrado con él un lugar donde quedarse. De este modo, este personaje estaría representando a una figura paterna acogedora, protectora y comprensiva, que entiende en alguna medida la complejidad de la situación, que es capaz de dar sentido a las experiencias vividas por Cirilo, y que también es generosa, ofreciéndole asilo.

La resolución: entre el distanciamiento y la búsqueda del padre.

Vemos así que ambas producciones representan una crisis en la relación con la autoridad, o con las figuras paternas mencionadas, y distintos modos de resolución de este conflicto. Esto podría dar cuenta de algo que ocurrió en los años que duró en el Perú el conflicto armado interno. Durante este periodo, se hizo evidente un conflicto con la autoridad, con todas aquellas

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

entidades cuya misión era la de cuidar a la población, de ofrecer una explicación y de promover el pensamiento, dándole un sentido a la realidad. Estas entidades habrían fallado en su labor, dejando a la población en un estado de miedo y confusión.

Por otro lado, hay una diferencia en ambas representaciones en referencia al conflicto con las figuras de autoridad que llama la atención, y esta tiene que ver con la relación que los protagonistas de ambas películas entablan con las imágenes paternas representadas. En "La boca del lobo", Vitín opta hacia el final del film por alejarse de la figura paterna, reconociendo que en una situación como esa, la figura representada por Roca no es adecuada. Si bien esto podría relacionarse al estado maduracional de Vitín, quien ya es un adulto, existe también la posibilidad de que se vea como una propuesta de la película el no coludirse con el modo de funcionamiento que la autoridad venía demostrando en el manejo de la subversión. Si se toma a Vitín como representante de un sector de la población, puede también tomarse las acciones de este personaje como una mirada más desesperanzada de los hechos, donde aparentemente la única solución posible es la de tomar distancia y/o huir de lo que venía ocurriendo. En contraposición, en "Dios tarda pero no olvida", aunque el protagonista es un niño, por lo cual necesitaría aún de una imagen paterna, y quizás por eso lo observamos finalmente quedándose con la representación de ésta en la figura del sacerdote; también existe la posibilidad de pensar en una propuesta fílmica que pretende promover un espíritu de perseverancia en la búsqueda de una figura paterna protectora.

La aparición del terror produce una regresión que implica la necesidad de protección. Es aquí donde la figura del padre como protector y como portador de la ley cobra importancia y podemos verla múltiplemente representada en ambas películas, en sus vicisitudes frente a una situación límite como la presencia del terror. Como se puede apreciar, ambas representaciones

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

del conflicto armado interno dejan evidencia suficiente para suponer una crisis en relación con la autoridad peruana durante esos años. Sin embargo, surgen las preguntas de si es que existe una relación de causalidad entre una y otra, y cuál de los conflictos sería causante del otro. El estudio de la posibilidad de que el conflicto armado interno hubiera exacerbado un conflicto con la figura paterna proveniente de épocas anteriores abre puertas que pueden promover muchos otros estudios y reflexiones, y habría que remitirse a autores como Volkan (1999), quien propone pensar algunos estallidos violentos grupales y movimientos político-militares como actuaciones de un trauma histórico no elaborado de generaciones anteriores que toma la forma de procesos psicológicos inconclusos y se instalan como tareas inconscientes en la mente de la progenie. Podemos tomar al sacerdote hacia el final de "Dios tarda pero no olvida" como un personaje que propone un entendimiento desde esta línea, en tanto hace referencia a una violencia que viene desde la época del "pecado del hombre", de mucho tiempo atrás.

En ambas películas lo que se muestra con claridad es que en situaciones extremas como la que vivió el país, ninguna figura paterna es suficientemente buena, excepto quizás, el cura (aunque esta posibilidad queda abierta dado que el espectador no termina de conocer a este personaje). En ese sentido surge otra pregunta, la cual tiene que ver con la posibilidad, dadas las circunstancias que se estaban viviendo, de cumplir una "función paterna adecuada". Sin embargo aparentemente se trata de fenómenos correlacionados, donde la función paterna y las irrupciones de violencia se influyeron mutuamente. Se considera que pensar en la posibilidad de un "padre adecuado" en esas circunstancias trae consigo la necesidad de pensar primero si es que las circunstancias se hubieran dado de existir previamente tal figura. De este modo, entonces, la pregunta permanece abierta y el reto de responderla queda como invitación a futuras elaboraciones.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Por otro lado, cabe recalcar que si bien en ambas producciones estas figuras representadas deberían cumplir la función de cuidar, mediar, dar sentido, en realidad terminan siendo figuras terroríficas. Esto nos remite al concepto de lo ominoso (Freud, 1919/1994g), el mismo que se encontraría también representado en ambos filmes y que es desarrollado en el acápite siguiente.

El encuentro con lo ominoso: la convivencia con el terror

A simple vista Chuspi no me pareció ni mejor ni peor que tantos otros pueblitos perdidos que hay en la sierra. La misma tristeza, la misma miseria, el mismo estado de abandono que habíamos visto en todo el camino... Pero al rato uno sentía que Chuspi no era igual... Ahí habían estado ellos.

- La boca del lobo, 1988

Freud (1919/1994g) propone el concepto de lo ominoso, también traducido algunas veces como lo siniestro, para referirse a una variedad del terror que surge desde aquello que es familiar, pero que se aliena y transforma en extraño. Se trata de una angustia que espanta porque diluye los límites entre la realidad y la fantasía, oriunda de épocas primordiales y establecida históricamente donde una figura en sí misma inofensiva deviene terrorífica (Freud, 1919/1994g; Ramos, 2005). Al observar ambas producciones analizadas, no es difícil pensar en este concepto. Tanto en "La boca del lobo" como en "Dios tarda pero no olvida" nos encontramos con situaciones, espacios, personajes, etc., que terminan siendo atemorizantes cuando no deberían serlo, debido a un circuito de proyecciones masivas que se instala, donde puede llegar a confundirse lo que es fantaseado con lo que es real. En el caso de los personajes que devienen

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

ominosos, se aprecia que estos deberían cumplir una función particular y debido a su incapacidad en esta labor terminan siendo sobrepasados por los hechos que venían ocurriendo, no siendo capaces de mantener el control y realizando una serie de actuaciones que contribuyen con un estado de paranoia generalizada. Esto se observa particularmente en lo que respecta a algunas de las figuras paternas analizadas en el acápite anterior.

Ahora, si bien por lo general se hace referencia en cuanto a lo ominoso como el retorno de una antigua angustia infantil en la relación con la una figura materna arcaica, no debería perderse de vista que, como recoge Perelberg (2009), en la construcción del aparato psíquico hay un primer momento donde la figura paterna es vivida como un personaje tiránico; y sería en el regreso de esta figura que puede observarse la emergencia de lo ominoso en momentos tanto de "La boca del lobo" como "Dios tarda pero no olvida". De este modo, tenemos al teniente Roca y al tío de Cirilo, quienes aparecen como representantes de la autoridad e ingresan a la vida de los protagonistas para cumplir una supuesta función de protección y cuidado. Sin embargo, una vez instalados, desde la intimidad cotidiana de las situaciones de convivencia (en el destacamento militar o en el núcleo familiar adoptivo, respectivamente), lo que ocasionan las acciones que llevan a cabo estos personajes es promover la desconfianza, el clima de miedo y llegan a ser terroríficas para los protagonistas. Frases como "¡Grandísimo mocoso del demonio, no has vendido nada! ¡Te voy a sacar tu mierda!... Mañana es domingo, vas a ir a vender. Si no traes plata, te mato mierda... ¡Responde mierda!", o "¡Esta es mi casa, no tienen derecho!", darían cuenta del encuentro con lo ominoso desde las figuras de autoridad. Así, las figuras paternas antes mencionadas surgirían en ambos filmes como representantes de las imagos paternas agresivas y castrantes a las que hace referencia Herrera (2009), dejando a los protagonistas como única opción el tomar distancia.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Sin embargo, no únicamente en estos personajes se podría hablar de la irrupción de lo ominoso en las películas analizadas. Si uno observa con detenimiento, tanto en "La boca del lobo" ("están aquí mismo, en la plaza") como en "Dios tarda pero no olvida" ("mil ojos, mil oídos tiene") se hace referencia a la presencia (visible o invisible) de la subversión encubierta en la población, lo cual estaría representando lo ominoso. En el caso de "Dios tarda pero no olvida", se muestra como la disrupción de una vida cotidiana apacible y feliz, debida a la presencia primero a través de indicios (una señal hecha con un espejo, una fogata reciente), luego directamente, de los "compañeros". En el caso de "La boca del lobo", la presencia del terror siempre se manifiesta por indicios o huellas: una bandera izada sobre la comisaría, pintas en las paredes. Si están en persona, están confundidos con la población, de modo que es imposible identificarlos, lo que incrementa la paranoia. Ellos saben quiénes son los militares, pero no a la inversa, lo que termina llevando, en última instancia, a querer identificarlos a la fuerza mediante la tortura o a aniquilar a la población entre la cual se esconden. El desconocimiento de los elementos subversivos facilitaría una serie de proyecciones y esto promovería fantasías paranoides y generaría terror. Así, el espacio mental queda contaminado por la presencia (real y/o fantaseada) de un elemento terrorífico donde el miedo se instala como una constante. De modo similar ocurriría en las mentes de los pobladores con respecto de los militares, generándose así un escalamiento en ambos grupos.

De este modo, la emergencia de lo ominoso en ambas representaciones del conflicto armado interno sucede producto de un proceso dinámico, que por un lado es facilitado por las características particulares de personajes y hechos, pero que también remite a la proyección de elementos terroríficos primitivos desde la mente de los protagonistas, los mismos que no pueden ser manejados.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Así, ambas películas nos colocan en la situación de pensar (o repensar) acerca de lo que ocurrió en el Perú durante esos años. Se trató de un periodo de desconfianza, de miedo, donde se vivía bajo el supuesto de que en cualquier momento podría haber una irrupción terrorífica sin importar la familiaridad del lugar donde uno se encontrara (en casa, centro de estudios, trabajo, desde las autoridades, o desde la ciudadanía), y las ansiedades paranoides eran cosa de todos los días. Así, el desconcierto y desconocimiento acerca del lugar desde donde podría surgir un atentado, facilitaría que la población proyectara aspectos arcaicos y atemorizantes de su propia mente, ocasionando que los espacios familiares, invadidos de lo ominoso, dejaran de ofrecer seguridad. Las películas, de esta forma, llevarían a los espectadores a acercarse a esas vivencias, a experimentar esos terrores, esa indefensión y esa ausencia de protección. La amenaza de lo ominoso llevaría también a la población (y a los personajes representados en ambas películas) a un modo de funcionamiento particular como grupo, el mismo que se desarrolla a continuación.

Los movimientos grupales: la ansiedad llevada a la acción

¡Desde hoy esta comunidad es base de apoyo de nuestra lucha porque nosotros estamos luchando contra el abuso imperialista, contra los terratenientes! Por eso hemos escogido este pueblo, para que todos nos den su apoyo.

¡Todos ustedes, mujeres, grandes, chicos, viejos, vamos a luchar! Por eso estamos aquí, sin comer, sufriendo por todos. ¡Todos para comer tenemos que luchar! ¡Unidos!

¡Unidos, fuerza! ¡Somos el pueblo y el pueblo tiene fuerza!

- Dios tarda pero no olvida, 1996

En toda situación grupal emergen diferentes tipos de ansiedades que orientarán al grupo a funcionar de un modo determinado. El manejo adecuado o inadecuado de estas ansiedades, el

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

que sean llevadas a la acción, reorientadas, o contenidas, dependerá de las características particulares de cada grupo, el cual, según afirmara Bion (1963/2006) es homologable al funcionamiento psíquico de un individuo. Freud (1921/1994h) afirma que por el mero hecho de pertenecer a una masa organizada el ser humano desciende varios escalones en la escala de la civilización, llegando a actuar de manera barbárica, violenta y salvaje, donde los procesos psíquicos que subyacen al grupo llegan a formar lo que llama una masa psicológica. Bion (1963/2006), por su parte, hace referencia a determinados momentos en todo grupo donde predomina un tipo de ansiedad particular, y cataloga a los grupos mientras transitan estos periodos como grupos de supuesto básico (Bion, 1963/2006). Así, afirma que hay un supuesto básico de ataque-huida que consiste en la fantasía predominante en el grupo de la existencia de un enemigo dentro o fuera de él que debe ser destruido o evitado, por lo que el grupo se aboca a realizar acciones orientadas a esto. A esto se puede agregar el planteamiento de Freud (1921/1994h) sobre las aversiones y repulsas a extraños que responden a un deseo de autoconservación (es decir, que pueden tomarse como una expresión de un amor a uno mismo). Por otro lado, Bion (1963/2006) hace referencia al supuesto básico de dependencia, que supone la convicción de que hay alguien en el grupo que debe hacerse cargo de las situaciones que se viven, por lo que el grupo se paraliza y asume una actitud pasiva frente a lo que ocurre. Finalmente, afirma Bion (1963/2006), hay funcionamientos grupales que consisten en una actitud de esperanza, donde se cree en la futura llegada de una suerte de salvador que tomará al grupo bajo su protección y se hará cargo de cualquier adversidad que se presente. A este movimiento grupal, Bion (1963/2006) lo llama supuesto básico de apareamiento. Frente a esto es importante recalcar que desde la perspectiva teórica de este autor, estos modos de funcionamiento no hacen referencia a situaciones en las que exista necesariamente la presencia

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

de un enemigo o amenaza real, sino que se maneja a un nivel más fantaseado. De este modo, se puede considerar pertinente aplicar estas teorías a aquellos momentos en que surge un evento en la realidad, que haría las veces de disparador o promotor de un funcionamiento particular, como habría ocurrido durante los años del conflicto armado interno peruano.

El ataque al lobo o la huida frente a éste.

Si hablamos de funcionamiento grupal, particularmente de las fuerzas armadas en "La boca del lobo", es pertinente remitirnos a las propuestas de Bion (1963/2006) respecto de la función que estos elementos deben cumplir. Este autor se refiere a las fuerzas armadas como un grupo especializado de trabajo, necesario para manejar el supuesto básico de ataque-huida, producto de fuertes ansiedades paranoides que configuran el predominio de objetos parciales, de ansiedades psicóticas y defensas primitivas (Grinberg, Sor, y Tabak de Bianchedi, 1991). Del mismo modo, Bion (1963/2006) afirma también que los supuestos básicos pueden tornarse peligrosos en la medida en que se intente traducirlos en acción, pudiendo llevar al grupo a actuaciones contraproducentes para el mismo. El ejército debería ahorrar a la sociedad la labor de contener este supuesto básico. Freud (1921/1994h), habría referido ya a la tendencia natural al surgimiento de sentimientos de hostilidad entre los individuos de un grupo, una cierta predisposición al odio y a la agresividad. Esto remite también a Hobbes (1651/2007) quien en su obra *Leviatán* afirma que el estado natural del hombre es el de la guerra de todos contra todos, donde se hace necesario un "Leviatán" a quien se teme y a quien se le confiere poder sobre la vida y la muerte, una entidad que se encargue de monopolizar la violencia del hombre y que evite que los hombres se destruyan unos a otros. Entonces, la tarea del hombre sería también evitar la guerra de todos contra todos.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Sin embargo, en "La boca del lobo" las fuerzas armadas se erigen como un grupo que no es capaz de lidiar con las proyecciones masivas de la población, con la tarea social que les ha sido asignada, sino que terminan siendo sobrepasados por esto, y llevan a la acción el supuesto básico de ataque-huida, resultando en violentas intervenciones sobre la población ("Vamos a pedir un cupo para la lucha anti subversiva, total, a nosotros no nos pueden decir nada"), que a su vez ve reforzado su funcionamiento de supuesto básico. La presencia terrorista en el film se encuentra camuflada en el pueblo de Chuspi y se evidencia sólo por las huellas que va dejando: pintas, banderas, cadáveres. Es imposible identificar a los terroristas, tanto para el espectador como para los personajes miembros de las fuerzas armadas. Este hecho promovería el clima de paranoia en la mayoría de los personajes. Así, la amenaza constante de la subversión que viven los personajes de la película, impide pensar y metabolizar las ansiedades paranoides que predominan a lo largo del film, motivo por el cual las supuestas fuerzas del orden terminan actuando estas ansiedades (y proyectándolas seguramente también hacia la población) e instaurándose como un grupo amenazante. La población, por su parte, se ve atrapada en una situación paradójica, amedrentada y amenazada, tanto por las fuerzas militares (que aparecen explícitamente en el film), como por los senderistas (suya presencia se evidencia a través de los cadáveres de pobladores asesinados a quienes se ha colocado un cartel que los consigna como "soplones"). De este modo, se llega a una suerte de entrapamiento proyectivo en el grupo de habitantes (militares incluidos) de Chuspi. Por un lado, pobladores viven amenazados no sólo por los elementos terroristas que podrían atacar en cualquier momento, sino también por las fuerzas armadas, quienes tendrían originalmente la labor de cuidarlos y restituir el orden. Esta afirmación, sin embargo, no pretende pasar por alto la violencia que surge también desde la población. Theidon (2004), resalta el nivel de participación civil en los hechos cometidos durante

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

el conflicto armado interno. Por otro lado, los militares viven también en un estado de amenaza contante, donde no pueden confiar ni siquiera en las personas a quienes se supone están cuidando. Es por esto que se puede afirmar que "La boca del lobo" se trata de una representación del conflicto armado interno en donde lo predominante a nivel de funcionamiento grupal ha sido el supuesto básico de ataque-huida, el mismo que habría sido imposible de contener, que habría generalizado un clima de desconfianza y habría llevado a la comisión de actos violentos.

Sin embargo, como se ha hecho anteriormente, si tomamos al protagonista de la película como representante de un sector de la población (recordemos que ha sido propuesto que el funcionamiento mental grupal es homologable al funcionamiento mental individual), algunas reflexiones de los movimientos grupales podrían destacarse. En el caso de Vitín Luna, podemos observar un funcionamiento que, pese a sus intentos, es tomado también por las ansiedades predominantes en el grupo al que pertenece. Vitín no aprueba el manejo del teniente Roca, no se colude con su propuesta ni con el actuar de sus compañeros. Es por esto que al final del film resulta tomando la opción de huir frente a la amenaza de un funcionamiento grupal como el que venía ocurriendo (siendo ésta también una de las alternativas cuando predomina el supuesto básico de ataque-huida).

Esperando que Dios no tarde.

En el caso de "Dios tarda pero no olvida", se puede hablar de funcionamiento grupal observado en la narrativa del film específicamente en una escena, en el momento de la aparición de los terroristas en el pueblo donde vive Cirilo con sus padres. Ahí reúnen a los pobladores en la plaza, amenazan y piden dinero para colaborar con la causa subversiva. Algunos se muestran encapuchados y otros no, sin embargo da la impresión que estos personajes llegan con este discurso a irrumpir y perturbar un estilo de vida en la población que, aunque pobre, era feliz. No

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

empatizan con los pobladores, sino que intentan forzarlos a colaborar a través del miedo, y terminan siendo los causantes de la muerte de los padres de Cirilo. En algún momento también se hace referencia a intereses implícitos en el actuar de los subversivos que son diferentes a su ideología política (intereses económicos, por ejemplo). Si observamos a los pobladores en esa escena, resalta el estado de parálisis en el que se encuentran frente a la amenaza subversiva, donde parecen haber regresionado a un estado de total sumisión. Sin embargo, tampoco podemos dejar de tomar en cuenta la referencia a la violencia que surge desde la misma población, como cuando el personaje del sacerdote al final se remite a la "cultura de muerte" que surge desde la familia, la misma que apoya las hipótesis de Theidon (2004).

Si se toma el caso de Cirilo, por otro lado, y pensamos a éste como representante de un sector poblacional, parece que el funcionamiento es diferente. A lo largo del film, Cirilo evidencia un estado de dependencia (que va de acuerdo con su edad) a partir del cual no puede hacerse cargo de sí mismo cuando lo intenta (vive constantes fallas y frustraciones: es amedrentado por otros niños en el parque, no consigue trabajo, no cuenta con los recursos para viajar a Lima, rompe su caja de caramelos por distraído, etc.). Podría suponerse entonces que la actitud de Cirilo daría cuenta de una necesidad de que alguien se encargue de su situación, que lo tome a su cargo y lo cuide; y si a esto sumamos el título mismo del film ("Dios tarda pero no olvida"), no es difícil pensar en una actitud de esperanza donde los problemas eventualmente se solucionarán mediante la intervención de alguna fuerza (paterna) superior. Si observamos particularmente la relación que se muestra con las fuerzas armadas en la película, se puede apreciar que cuando Cirilo está siendo golpeado por su tío, llegan unos militares a la casa para intervenir en la situación. Se presentan como personajes "salvadores", deteniendo el maltrato que venía ocurriendo, llevándose detenido al tío de Cirilo. En un par de ocasiones más se hace

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

referencia indirectamente a las fuerzas armadas, en la forma de un helicóptero que vuela sobre Huamanga. Siempre que esto ocurre, Cirilo se queda mirando el helicóptero con un gesto que parece de esperanza o ilusión. Así, en este film, parece que las fuerzas armadas son representadas como posibilidad de salvación.

Entre el lobo y Dios: el miedo y la esperanza.

De este modo, tomando en consideración ambas representaciones del conflicto armado interno peruano, puede apreciarse diferentes modos de funcionamiento grupal que se dieron en distintos sectores de la población durante los años que duró el conflicto. Por un lado, un sector de la población se habría encontrado en un estado de miedo constante, donde las únicas posibilidades de lidiar con la situación eran atacando o huyendo, considerando que incluso las mismas fuerzas armadas eran incapaces de cuidar y poner orden. Por otro lado, habría coexistido también la necesidad de mantener una visión más esperanzadora frente al conflicto armado, suponiendo que en algún momento la situación mejorará, que alguien llegará a hacerse cargo de la situación y podrá cuidar a la población. Estos modos de funcionamiento deben ser entendidos como intentos de supervivencia y organización grupal que habrían sido ocasionados por el predominio de una ansiedad imposible de contener ocasionada por una realidad que amenaza la supervivencia misma. Así, tanto una representación como la otra, darían cuenta de que en los años que duró el conflicto armado interno habría habido un fuerte predominio de los funcionamientos grupales de supuesto básico. Ambas películas muestran que en situaciones límite donde la vida misma está amenazada es imposible trascender a modos de funcionamiento grupal considerados más saludables.

De la representación a la reparación: dificultades y posibilidades

¡Putá madre! ¿Y ahora qué va a pasar? ¿Quién va a explicar semejante salvajada?

- La boca del lobo, 1988

Como fue mencionado en la introducción en la cinematografía nacional es posible encontrar más de cuarenta producciones cinematográficas entre ficciones y documentales que tratan, directa o indirectamente, el problema del conflicto armado interno en el Perú. Este hecho permite suponer la existencia de una gran necesidad de tramitar lo que se vivió durante esos años de trauma y terror. Las dos películas que son objeto de la presente investigación: limeña una, provinciana la otra, fueron realizadas en el transcurso del conflicto armado, aunque con una distancia de ocho años entre las dos. Al observar ambas producciones, sin dejar de tomar en cuenta los contextos particulares en que cada una ha surgido, se pueden apreciar una serie de diferencias entre lo que una y otra representación evidencia. Estas diferencias, a su vez, pueden ofrecer luces para pensar acerca del modo en que la población habría estado representando en su mente el conflicto armado interno. De igual manera, es necesario entender la relación entre la producción cinematográfica y la población como un proceso dinámico, donde una y otra se influyen mutuamente, poniendo en evidencia procesos psíquicos particulares y a la vez facilitando los mismos, motivo por el cual también puede hablarse de la manera como la gran representación del conflicto armado interno que es la película puede operar sobre la mente de los espectadores.

En primer lugar, es pertinente resaltar la presencia de ciertas escisiones tanto al interior de cada película, como comparando una película con la otra, lo cual podría llevar a suponer una representación del conflicto armado interno en la población del Perú apoyada en una serie de

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

escisiones ("Se acabaron las medias tintas, o están conmigo o están contra mí"). Así, a un nivel al interior de cada película, en los personajes de ambas producciones se puede apreciar una marcada dicotomía entre lo bueno y lo malo, o el "héroe" y el "anti héroe", donde la idealización y la denigración actuarían como mecanismos principales. La contraposición entre Vitín Luna (con valores claros, capaz de diferenciar lo bueno y lo malo, empático, abierto al diálogo), y el teniente Roca (autoritario, abusivo, desconfiado), o el soldado Gallardo (impulsivo, racista, maltratador) en "La boca del lobo"; y entre el papá de Cirilo (amoroso, generoso), los militares (protectores, salvadores) frente al tío de Cirilo (vicioso, explotador) en "Dios tarda pero no olvida", serían algunos ejemplos claros de esto. Esta dicotomía se aprecia con más claridad en este último film, donde todas las experiencias que observamos vive Cirilo, así como casi todos los personajes con los que se encuentra a lo largo de la película cuentan con características de mucha generosidad, bondad y cuidado o; en oposición, con cualidades violentas, desagradables, y peligrosas. Esto remite, como se ha mencionado, a un funcionamiento mental donde predomina la dualidad bueno-malo, donde en muchas ocasiones Cirilo queda como el que tolera las desventuras que vive, frente a un mundo muchas veces adverso, donde los demás son los "malos", y frente a los cuales Cirilo debe hacer un esfuerzo por mantenerse "bueno". Como se ha mencionado, esto es en la mayoría de situaciones, sin embargo se observan también algunos momentos en los que Cirilo no puede tolerar más las situaciones que viene viviendo, como por ejemplo cuando le tira una piedra a los chicos que no querían dejarlo vender en el parque, o cuando roba para comer. En este mismo sentido se puede subrayar la presencia de los elementos militares, quienes se ofrecen como personajes salvadores para Cirilo, dando cuenta de una representación idealizada de los mismos, siendo capaces de restablecer el orden y proteger; que

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

aunque siendo esa es su tarea original, en lo que duró el conflicto armado interno (como ha sido expuesto) no se cumplió en su totalidad.

A esta división entre un tipo de personajes y otros, habría que sumarle algo que ocurre con los espectadores frente a la mayoría de films, esto es, la tendencia a identificarse con uno o varios personajes de los mismos. Esto se debe en alguna medida a que, como se ha mencionado en la introducción, la pantalla cinematográfica actúa frente a los individuos como un fácil depositario de proyecciones (Gabbard, 2001), donde uno puede colocar aspectos propios (tanto agradables como desagradables), facilitando la identificación con algunos personajes, así como el rechazo y distanciamiento de otros. Sin embargo, el mismo lenguaje cinematográfico, la construcción de los personajes, la representación escénica, etc., se comportan como elementos que colaboran también con este proceso de identificación. Si consideramos ambas películas analizadas, no es muy difícil suponer que los personajes de identificación son los evidentes protagonistas de ambas películas. En "La boca del lobo", Vitín Luna se ofrece desde el inicio como personaje de identificación. El hecho de escuchar sus pensamientos a través de una voz en off, permite al espectador tener acceso a sus reflexiones. Esto sumado a que el primer diálogo que se escucha en el film es suyo, marcará una pauta en la que los hechos y conflictos que se presentan en la película serán observados por el espectador a través de los ojos de este personaje (incluso quizás el nombre "Luna" puede ser asociado a una luna a través de la cual se observa). En el caso de "Dios tarda pero no olvida", el personaje con quien el espectador se identificará fácilmente es Cirilo. Si bien no es el primero en hablar en la película, ni podemos "escuchar" lo que piensa, desde el inicio del film los hechos que ocurren giran en torno a él. Del mismo modo, el espectador tiene acceso a la mente de Cirilo de manera visual, en la forma de imágenes que se muestran como recuerdos que aparecen en determinados momentos. Son pocos los momentos en

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

que Cirilo no aparece en escena, motivo por el cual el espectador se encuentra a sí mismo acompañando a este personaje a lo largo de todo el film.

De manera similar ocurriría en ambas producciones con respecto a aquellos personajes de los cuales el espectador toma distancia, llegando a rechazarlos y en ocasiones a repudiarlos. En el caso de las películas analizadas puede suponerse que el espectador rechazará finalmente a los personajes que se muestran como abusadores, que cometen injusticias contra otros personajes y que pretenden imponer sus intereses y deseos sobre los del resto. El teniente Roca y el tío de Cirilo son claros ejemplos de esto, quienes con ciertas actitudes y comportamientos harían las veces de personajes sobre los cuales el espectador proyectará aspectos que rechaza. El primero, autoritario y duro (una vez más, el nombre "Roca" puede también remitir al espectador a un modo particular de funcionamiento), si bien en un inicio se muestra como una figura de apoyo para los militares apostados en el pueblo de Chuspi, termina perdiendo los papeles, cometiendo abusos, asesinando y ordenando el asesinato de varios pobladores. Por su parte, el tío de Cirilo, se muestra como un personaje de una ética particular, muy lejana a lo socialmente aceptado. Alcohólico, violento, sin un trabajo fijo y ladrón, son algunas de las características que este personaje evidencia y que permiten que el espectador se aleje de él. Cabe aquí también mencionar, de "La boca del lobo" al soldado Gallardo ("Tú eres el que me mira como si fuera una basura"), quien se muestra como una suerte de anti-héroe, preocupado sólo por su propio beneficio, incapaz de reconocer en los pobladores a semejantes y siendo capaz de mentir, herir y hasta cometer una violación para satisfacer sus deseos.

Por otro lado, comparando uno y otro film también se observaría cierta escisión. Mientras que una representación ("La boca del lobo") muestra una suerte de visión más desesperanzada de lo que venía ocurriendo en el Perú, donde aparentemente a todo nivel llegará la corrupción, la

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

violencia, la injusticia, y hay poca o ninguna posibilidad de restablecer el orden ("¡Imposible abandonar territorio. Tienen que quedarse!"); la otra ("Dios tarda pero no olvida") implicaría una propuesta más esperanzadora y con la posibilidad de que la situación mejore y sea superada. Así también, ambas producciones remiten a la posibilidad de supervivencia desde dos lugares distintos. Mientras que en "La boca del lobo" la supervivencia se logra a partir de la desconfianza, en "Dios tarda pero no olvida" ésta será alcanzada a partir de la perseverancia y la protección de un tercero. Estas diferentes cualidades en una y otra representación no dejan de llamar la atención en tanto la visión más esperanzadora se observaría en la producción ayacuchana, que fue la región geográfica más afectada durante los años del conflicto armado interno, y donde uno podría esperar una serie de representaciones más violentas, fatalistas, y desilusionadas.

Para pensar acerca de esto, quizás es necesario remitirnos al momento histórico en que cada representación surgió. "La boca del lobo" fue estrenada en 1988. Para entonces, el conflicto armado llevaba durando ya ocho años. Habiendo comenzado en la sierra ayacuchana, se había extendido hacia otras zonas, incluyendo la capital y sus alrededores, donde se vivía un estado de conmoción y zozobra debido a los apagones, los asesinatos selectivos y los atentados con coches bomba. La respuesta del Estado, a través de las fuerzas armadas, adquiriría también características cada vez más violentas, especialmente en las zonas andinas en las que se desarrollaba la lucha. Matanzas atribuidas ora a los terroristas, ora a los militares, llegaban como noticias confusas y distantes a Lima. El año del estreno de "La boca del lobo", estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos habían tomado esa casa de estudios, cubriéndola de pintas y banderas subversivas. Poco después, ese mismo año, el líder senderista Osmán Morote sería capturado.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Más adelante, en 1991, el presidente obtuvo poderes especiales para las Fuerzas Armadas y se formaron agrupaciones paramilitares. Como se sabe, las violaciones a los derechos humanos por parte de las mismas fueron cada vez mayores. Las matanzas de Barrios Altos y La Cantuta fueron dos ejemplos de estos hechos. Los atentados terroristas no disminuyeron e incluso se intensificaron en la ciudad de Lima. Hechos como el asesinato de la líder vecinal de Villa El Salvador y abanderada de la paz María Elena Moyano, y el atentado de la calle Tarata, daban cuenta de una guerra que no cesaba y mantenía a la población aterrorizada. Sin embargo, la eficiencia del trabajo de inteligencia logró en el año 1992 la captura del líder máximo de Sendero Luminoso Abimael Guzmán, golpe para este grupo subversivo del cual no podría reponerse y que marcó el inicio del fin del conflicto.

A diferencia de "La boca del lobo", que fue rodada en medio de la época más álgida del conflicto, "Dios tarda pero no olvida" fue hecha cuando éste ya se encontraba en su fase de resolución. Para el año del estreno (1996), por ejemplo, ya se había iniciado el proceso de indultos para liberar a todas aquellas personas que habían sido injustamente encarceladas en los años anteriores.

Tomando en cuenta ambos momentos, uno puede inferir algunas cosas acerca de la influencia de los mismos en ambas producciones. En tanto es estrenada en 1988, "La boca del lobo" puede ser considerada un film más arriesgado, dado que fue producida en pleno conflicto armado interno, y mientras se vivía uno de los momentos más críticos del mismo. Al mismo tiempo, debe notarse que para ese entonces la subversión ya se había manifestado en la capital, motivo por lo cual la población limeña no se mantenía indiferente frente a lo que venía ocurriendo. Así también, en la película se observa de forma clara una denuncia a los abusos que también podían cometer los miembros de las fuerzas armadas, quizás, como un intento de acercar

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

a la población limeña a una realidad que le era lejana y difusa. La representación de hechos como éstos se debería quizás a que para ese año ya se estaba reconociendo la responsabilidad compartida en la crisis que se vivía, así como que irrupciones de violencia y asesinatos ya se habían dado a diferentes niveles: subversivos, militares, e incluso población civil.

En cuanto a la fecha de realización de "Dios tarda pero no olvida", se comprende que la producción de un film en un lugar como Ayacucho en la misma época hubiera sido casi imposible, ya que era la zona de emergencia más peligrosa. Varios años tuvieron que pasar para que pudiera hacerse una película como ésta allí. Si bien el conflicto armado continuaba, ya la captura del máximo líder del Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso cuatro años antes, había sido un hecho definitorio. Es interesante que "Dios tarda pero no olvida" fuera estrenada en 1996, año en que se iniciaba el proceso de liberar a aquéllos arrestados injustamente. Más allá de la manera en que el proceso de indultos se estuviera realizando, se manifestaba una necesidad de reparación de las injusticias cometidas. A su vez, desde el título de la película hasta la escena final en que el sacerdote recibe a Cirilo en su iglesia, es inevitable captar un mensaje esperanzador y promotor de perseverancia en el film, donde se asume que después de las desgracias que se vivan, un futuro prometedor llegará bajo la lógica de "no hay mal que dure cien años".

Por otro lado, una de las características que llama más la atención en "La boca del lobo", es la "no-presencia" de los guerrilleros terroristas. De esta manera, los "terrucos" son una suerte de presencia invisible que amenaza constantemente la tranquilidad y el orden del pueblo. Esto ya daría una pista acerca de la existencia de algo que no puede ser representado en la mente de los personajes de la película (ni en la del espectador, quien se identifica rápidamente con el soldado

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Luna desde el inicio). En un intento por nombrarlos, por construirles un sentido, esta fuerza que amenaza desde fuera de lo perceptible es denominada “terrucos” por los personajes que observamos. Se erigen así las fuerzas subversivas como representantes de elementos que van más allá del sistema de representación, que uno intenta constantemente nombrar y analizar, pero que se mantienen como aspectos de la realidad que son irrepresentables, o muy difíciles de representar. Es inevitable respecto de esto tomar en cuenta algunas otras cosas. En el cine peruano no hay mucho interés por representar de manera más humana a los subversivos. Cabría en este caso dos posibilidades respecto de la intención del director. Una primera opción, sería la de no mostrar a los elementos subversivos para marcar una distancia cultural entre una parte de la ciudadanía y el sector desde donde surgieron los guerrilleros subversivos, quedando entonces instalados en la película como una suerte de fantasma antagónico, del cual el espectador toma distancia con facilidad y asume como ajeno (ya que el aspecto más humano de los elementos subversivos queda fuera del sistema representacional). Por otro lado, podría suponerse la intención de evidenciar la imposibilidad de discriminar a los elementos subversivos del resto de la población, siendo posible atribuir la pertenencia a Sendero Luminoso a cualquier individuo. Este hecho, en alguna medida, daría cuenta en el film de los interrogatorios a cualquiera y las ansiedades paranoides que acompañan en casi todo momento a los personajes de las fuerzas armadas.

Todo esto dificulta que el espectador que intenta mirar lo ocurrido a través de esta producción cinematográfica tenga una aproximación más completa a los hechos sucedidos en los años que el conflicto armado interno duró y contribuiría con la hipótesis de la escisión operante en la percepción del conflicto armado en tanto los objetos son representados parcialmente. Sin embargo, es necesario también tener presente que todo intento de representación, en tanto lectura

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

e interpretación particular de los hechos ocurridos, dejará elementos fuera, ya que la aprehensión total de un objeto es imposible, donde incluso en lo conocido se mantienen áreas desconocidas. A lo largo de la película se aprecian diferentes momentos donde este fenómeno es ejemplificado con claridad. Frases como “Usted no sabe lo que fue esto, usted no estuvo aquí”, y “Lo que ustedes han hecho no tiene nombre”; darían pistas acerca de la existencia de elementos de la realidad que no pueden conocerse, nombrarse, representarse.

Por otro lado, la amenaza de este fantasma presente-ausente (“terrucos”) genera una sensación de terror constante en los personajes, quienes se ven confrontados (al igual que el espectador) con la impotencia que genera la imposibilidad de representar algunos aspectos de la realidad. Este estado de amenaza podría dar cuenta en alguna medida de las reacciones de muchos de los soldados (actuando de manera violenta), ofreciendo una explicación a los actos cometidos por éstos. Sin embargo, quizás por las características particulares de la personalidad de algunos de los personajes, es improbable que el espectador se identifique con este modo de funcionamiento, y por lo tanto no pueda justificar lo ocurrido. Frases como “No estoy muy convencido de que esta sea la solución” o “Esto se va a saber, algún día tendrá que saberse, y entonces no habrá manera de justificar esta barbaridad”, llevan frente a esta denuncia al espectador a rechazar los métodos utilizados por las fuerzas armadas en la lucha anti subversiva. Ocurriría así un proceso particular en la mente del espectador: por un lado empatiza con aquellos personajes con quienes es capaz de identificarse; por el otro, proyecta algunas de sus características en aquéllos de los cuales toma distancia. En esta línea, observando al soldado Luna, uno puede apreciar cómo en un primer momento intenta aproximarse a la propuesta del teniente Roca, quien sería una figura de identificación para él mismo, pero con el cual hay un quiebre conforme la película va avanzando. Este distanciamiento llega a un momento culminante

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

cuando el soldado Luna decide abiertamente desobedecer las órdenes del teniente Roca, diciendo “¡No quiero! ¡No voy a disparar! ¡No quiero!”. En tanto el soldado Luna es el personaje con quien el espectador se identifica desde el inicio de la película, el espectador se ve llevado también a tomar distancia de las órdenes y los actos cometidos por el teniente Roca. La posibilidad de tomar distancia de la violencia que surge (por parte de Luna y de los espectadores) produciría una sensación de alivio, en tanto ofrece a los espectadores la posibilidad de proyectar aspectos propios en los elementos de las fuerzas armadas, quienes habrían recibido un encargo social por parte de la población.

De esta manera, el espectador de la película puede encontrarse frente a diferentes niveles de interpretación. A un nivel más descriptivo, “La boca del lobo” efectivamente denuncia lo ocurrido (los abusos cometidos por parte de las fuerzas armadas en el manejo contrasubversivo) y se presenta como un retrato de los hechos. En un segundo nivel (más explicativo), también propone al terror reinante en la mente de los elementos militares como generador de los actos violentos cometidos por los mismos. Un tercer nivel, más “tolerante” o abierto, y que va de acuerdo con la propuesta de lo que la mirada ética de la memoria implica para LaCapra (2008), la película tolera la existencia de algo imposible de representar, algo que amenaza constantemente con irrumpir y poner en crisis el sistema de representación, así como los intentos constantes por restituir el mismo, tratando de darle un sentido. Vemos entonces que existe la posibilidad de diferentes lecturas de la misma, y la película podría tomarse con un objeto polisémico.

Así, a partir del análisis de algunos contenidos en “La boca del lobo” es posible suponer que este film genera en el público espectador una serie de reflexiones sobre lo que ocurrió durante la época del conflicto armado interno en el Perú. En primer lugar, buscaría generar una

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

cercanía con los sucesos que ocurrían lejos de la capital. También pretendería generar un pensamiento crítico, denunciando los hechos sucedidos en ese periodo de la historia peruana, promoviendo una actitud de observación atenta. Así también, ofrece una posible explicación a muchos de los eventos transcurridos, por lo cual, sin intención de justificar, permite en alguna medida comprender los actos cometidos. Del mismo modo, las características del protagonista, llevarían consigo un mensaje acerca de la importancia de ser consecuente con lo que uno cree, con el respeto de los valores, derechos e ideales. Finalmente, se puede afirmar que el film ofrece diferentes modelos de padre, donde ninguno se mantiene indemne y llevándonos a cuestionar acerca de lo que es "correcto" o adecuado, frente a lo "incorrecto" o inadecuado en una situación como la descrita en esta producción.

Por su parte, en "Dios tarda pero no olvida", una de las características que más llama la atención es la presencia de un único protagonista: Cirilo, representando las desventuras y tribulaciones que vive este personaje a raíz del asesinato de sus padres. A diferencia de "La boca del lobo", "Dios tarda pero no olvida" propone inicialmente una situación idílica, donde antes de la aparición de los subversivos, aunque los recursos fueran reducidos, es posible llevar una vida pacífica y feliz en el campo. Del mismo modo, al igual que en "La boca del lobo", en las primeras escenas del film se observan algunos referentes a la subversión, pero los guerrilleros no aparecen (por ejemplo en los restos de la fogata y la bala tirada que Cirilo encuentra cerca a su casa). No sería hasta momentos más adelante que los guerrilleros hacen su aparición en el pueblo, amenazando a los pobladores y solicitando de ellos el pago de un cupo para subvencionar la guerrilla ("¿Con qué vas a colaborar al partido?"). Indicadores como éstos ya pueden llevar a pensar de alguna forma en la aparición de la subversión como una suerte de ideología extraña, que no surgiría del descontento producto de la pobreza (ya que uno puede

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

carecer de recursos y ser feliz), sino que sería algo impuesto a la población desde afuera y que llega a generar desconcierto. Los gestos de extrañeza dan cuenta de una dificultad para representar y entender la propuesta senderista. Del mismo modo, en un intento por dar un sentido al asesinato del padre de Cirilo (en tanto da miedo y no se entiende), se hace referencia luego a intereses económicos tras el hecho, lo que daría cuenta también de un intento de representación a lo que venía ocurriendo, y frente a lo cual aparentemente no hay otra salvación más que escapar. Después que Cirilo abandona su pueblo, dejando a su madre atrás, no vuelven a aparecer subversivos propiamente, sino que habría referentes a ellos como parte del escenario. Así, si uno observa con detenimiento la fotografía del film, se pueden apreciar en diferentes momentos la presencia de pintas terroristas en varios de los muros por donde transitan los personajes. Esto pareciera remitir al problema de la subversión como algo que, después de generar un inicial impacto terrorífico y directo, podría pasar en segundo momento a camuflarse, y pasaría a formar en alguna medida parte de la cotidianidad, sin dejar de estar presente en la vida de los pobladores. Esta presencia recurrente en la película, puede también llamar la atención acerca de la subversión como algo que estaría como una suerte telón de fondo (y como trasfondo de una serie de problemáticas que la película también plantea). De este modo, uno puede observar a lo largo de la película que ésta realiza una serie de denuncias y promovería cierto espíritu crítico en el espectador, sin embargo, parecería por momentos una producción con una visión maniquea o polarizada de las cosas y de las personas (como Cirilo). La referencia al maltrato infantil ("Si no vendes bien te sacó la mierda y te vas de la casa"), el problema de la migración ("Ya no volvemos, de repente vienen los compañeros y nos matan a todos"), la delincuencia ("¿Así no quieren que haya delincuentes?"), los prejuicios ("Ayer hubieras venido, ya está tomado, además tienes cara de ratero"), etc., son claros ejemplos de algunas de las temáticas que la película toca y

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

pretende llevar al espectador a reflexionar. Sin embargo, es necesario subrayar, en oposición a la opinión anterior, una de las escenas finales del film. Cuando el sacerdote (presentado aparentemente como un personaje que ve las cosas con mayor claridad), se encuentra dando su sermón, hace referencia constante a lo que él llama la cultura de muerte. De esta forma, denuncia una problemática muy actual, al afirmar que se viven "tiempos de sufrimiento y de dolor, donde la vida propiamente mengua, se destruye, se destroza a sí misma...", sin embargo no deja de hacer hincapié en la manera como esto es algo que viene ocurriendo con la humanidad desde hace mucho tiempo, casi enunciando que es parte de la naturaleza del ser humano (haciendo referencia a todo lo que ocurre en la historia de la salvación, y lo que ocurre después del "pecado del hombre"). El discurso final del sacerdote tiene la propiedad de generar una reflexión sobre una serie de eventos que han sido presentados pero de los que no habido una reflexión, arrojando posibles luces al respecto ("En la familia encontramos una historia de vida y de muerte, en la sociedad una cultura de vida y de muerte"); conmoviendo a Cirilo, buscando quizás también un efecto similar en el espectador. De este modo, a través de una reflexión como ésta, es posible dar una mirada diferente a todos los contenidos representados anteriormente en el film.

Puede verse así, que el contenido de una película como "Dios tarda pero no olvida", viene cargado de una serie de mensajes que pretenden generar un impacto en el espectador. El problema del terrorismo durante el conflicto, la dificultad para entender y representar el mismo, la idealización y esperanza por un futuro mejor, diferentes modelos de padre, el maltrato infantil, la violencia social, la migración, la delincuencia, etc., son algunos de los aspectos más notables que este film transmite.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Respecto de los espectadores, observando el lenguaje utilizado, la forma de comunicar los hechos y la manera de presentar a los personajes, pareciera que ambas películas se dirigen a un público general. Sin embargo, hay características particulares en cada una de ellas que dan espacio a suponer algunas cosas sobre el espectador de las mismas. “La boca del lobo”, en tanto se trata de una producción limeña, parece dirigirse a un público más urbano. Si uno toma en consideración que el conflicto armado interno ya había llegado a la capital peruana, sin embargo el impacto en la ciudad había sido menor al que había alcanzado al interior del país, pareciera que este film pretende retratar para este sector de la población lo que venía ocurriendo en provincias. De este modo, el clima de miedo, violencia y emergencia representado en esta película buscaría quizás llamar la atención de un sector de la población que quizás se mantenía (o prefería mantenerse) desinformado.

Por su parte, “Dios tarda pero no olvida”, en tanto una producción provinciana en un país centralizado como el nuestro, no tendría tanta difusión en el público (nacional e internacional). Es posible así, especular que este film va dirigido a un espectador más rural. Del mismo modo, el hecho que esta producción sea denominada como perteneciente al género “cine artesanal”, lleva a pensar en un producto considerado de menor calidad artística, que se dirige a un público con un menor interés en lo artístico, o con menos conocimiento del arte.

De esta manera, se aprecia cómo el análisis de las representaciones del conflicto armado interno en el cine peruano ponen en evidencia una serie de problemáticas, con alcances y limitaciones, que pueden colaborar con la comprensión del impacto que los años del conflicto armado interno habría tenido en la población peruana. Conflicto con la autoridad, sensación de inseguridad devenida en terror, actuación de ansiedades y regresiones masivas a estados

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

primitivos son algunas de las dificultades subyacentes al periodo de guerra interna. Todo esto habría implicado una serie de problemas a diferentes niveles, y cuya representación adecuada se habría visto dificultada, no únicamente por la presencia de aspectos irrepresentables, sino por escisiones operantes frente a la percepción de lo que ocurría en el país. Sin embargo, todo intento de representación, como lo son ambas producciones cinematográficas, deben considerarse valiosos objetos que dan cuenta también de recursos de simbolización y elaboración de las experiencias traumáticas de esos años.

Surge entonces la pregunta de si pueden considerarse los filmes analizados como intentos de reparación frente a los hechos sucedidos durante el conflicto armado interno, así como la eficacia de éstos. En esta misma línea, Vich (2008) se pregunta dónde se encuentran las reparaciones, la memoria y el esfuerzo por prevenir que el terror vivido se repita. Frente a una situación donde predomina la incapacidad nacional para lidiar con el trauma y la verdad, afirma Vich (2008), las manifestaciones artísticas que se esfuerzan por representar lo ocurrido pretenden invitar a que el público se comprometa con el debate sobre el pasado y continúe pensando al respecto.

Melanie Klein (1929/1990a), ya habría hecho referencia a la reparación como impulsor de la creatividad, y se debe tener presente que en las creaciones artísticas siempre hay un componente de recreación, o representación (Hinshelwood, 2008). De manera similar, Freud (1910/1994i) designa a la rememoración como una condición central para la creatividad en el arte. Así, pueden entenderse las manifestaciones artísticas como intentos de solución creativa de dilemas psíquicos no resueltos, por lo cual se puede afirmar que en todo proceso artístico siempre hay, en mayor o menor medida, un intento de reparación (Ahumada, 2003).

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

En tanto la creación artística implica recreación, rememoración, representación; ésta puede verse como cercana al concepto de reelaboración, el mismo que hace referencia a un proceso psíquico orientado a la cura que implica una repetición con una profundidad reconocida y que impacta afectivamente sobre el individuo, relacionando representación y afecto (Peran, 2008). En ese sentido, tomando en cuenta el impacto afectivo de las producciones cinematográficas analizadas, éstas pueden entenderse también como una posibilidad de reelaboración, en tanto recrean una situación de acción patógena excesiva para el aparato psíquico (Brette, 2008); y, como fue mencionado, la cantidad de filmes que tratan el tema del conflicto armado interno, la persistencia y repetición de esta temática, daría cuenta del impacto del periodo (y de los filmes mismos) en la población. Milton (2007), afirma también que la cantidad de manifestaciones artísticas que retratan el periodo del conflicto armado interno (incluyendo las producciones cinematográficas) deja clara evidencia del impacto y del interés de la población por registrar sus experiencias y contribuir en el proceso de historización.

En esa línea, Pagán Teitelbaum (2005) afirma que las producciones nacionales que retratan la violencia consisten en intentos de simbolizarla con el fin de expresar y pensar realidades que pueden ser consideradas incomprensibles desde otros ámbitos. Particularmente, sobre "La boca del lobo", León Frías (2012) afirma que no deja de representar dos formas de violencia que campearon en esa época en el Perú: la violencia subversiva y la violencia represiva.

De este modo, las producciones cinematográficas pueden considerarse, efectivamente, intentos de reparación. Por un lado, en tanto se erigen como intentos de resolver un dilema y se trata de representaciones que generaron un impacto afectivo en la población. Por el otro, en tanto estas representaciones implican recreación, rememoración, impulso creador y no se trata

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

únicamente de objetos superficiales sino que tienen cierta profundidad en su invitación a pensar y reflexionar. Sin embargo, es necesario reconocer que, como afirma Ahumada (2003), la reparación nunca se llega a lograr en su plenitud. En sus palabras "ninguna obra de arte traerá a la vida a los muertos, ni podrá tampoco calmar el dolor de los deudos" (Ahumada, 2003, p. 751).

Sería importante, antes de finalizar, resaltar que todos los fenómenos y procesos extraídos del análisis de ambas películas remiten a aspectos que no son ajenos a la mente de cualquier ser humano. Las actitudes, comportamientos, afectos, funcionamientos que han sido observados, (tanto en las representaciones del conflicto armado interno en el cine como en los hechos que ocurrieron en los años que el conflicto duró), serían contenidos inherentes a todos los individuos. Esta postura se encontraría apoyada por las conclusiones de diversos autores. Melanie Klein (1927/1990b) y Anna Freud (1965/1989) estuvieron de acuerdo, a partir de sus trabajos realizados con niños, y harían referencia a la presencia de impulsos homicidas en cualquier individuo. Sigmund Freud, por su parte, en diferentes momentos de su obra explicaría la presencia y el manejo de la agresión intensa inherente al ser humano. Así, afirma, es parte de la naturaleza humana proyectar la agresión hacia el exterior (Freud, 1915/1994e), donde en una situación de guerra los actos de crueldad cometidos por los hombres encuentran una justificación (Freud, 1915/1994a), la exteriorización de la agresión puede entenderse como una manifestación de la pulsión de muerte (Freud, 1923/1994j) y podrían llevarse a la acción una serie de rasgos y actitudes que uno considera por lo general inviable (Freud, 1914/1994k). Respecto de la proyección de la agresión al exterior, sería pertinente mencionar a Bolognini (2009), quien afirmara también que muchos de los personajes en la vida del ser humano terminan siendo proyectivamente representantes de uno mismo. Todo esto lleva a evocar a un momento particular de la obra "El señor de las moscas" de William Golding (1972), en el cual un grupo de niños

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

están muy asustados por la supuesta presencia de un monstruo, y donde uno de ellos recalca que no se trata de ningún monstruo, sino que se trata de ellos mismos.

La importancia del reconocer todo lo expuesto anteriormente, de tomar en cuenta representaciones como las presentadas en ambas producciones cinematográficas, descansaría sobre la propuesta de diversos autores psicoanalíticos. Kristeva (1993a), ya habría advertido sobre cómo en la época actual el ser humano sufre una serie de dificultades para representar su experiencia. Por su parte, Viñar (2002) nos remite a la importancia del reconocimiento de las situaciones traumáticas, en tanto la narrativización de las mismas facilita su elaboración. Por su parte, Freud (1914/1994k) hace hincapié en la manera como una reconciliación se inicia atendiendo a los llamados lados enfermos, los mismos con los que no se puede lidiar si no son reconocidos.

De este modo queda más clara la pertinencia en la actualidad de una investigación como la presente. En una época donde se aprecian dificultades para representar eventos dolorosos, las manifestaciones artísticas como las producciones cinematográficas pueden ser tomadas como emergentes privilegiados que darán cuenta de intentos de representación, que facilitarán la elaboración de hechos traumáticos, que promoverán el pensar acerca de lo ocurrido. Así como Freud (1921/1994h), planteara las creaciones de pensadores y literatos como la consumación de un trabajo anímico realizado por la masa, el análisis de los filmes trabajados ofrecería una mirada comprensiva a los procesos mentales de la población y podrían facilitar el inicio de un proceso de reconciliación con la historia vivida. Es necesario también, para finalizar, tomar en cuenta que el trabajo realizado en esta investigación se trata de una construcción, término denominado por Freud (1937/1994l) como más adecuado, aunque suele usarse por lo general el término

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

interpretación, y para el mismo (como propusiera también Freud, 1937/19941) no se reclama ninguna autoridad, sino que pretende invitar a la reflexión y al pensamiento.



Conclusiones

- La cantidad de producciones cinematográficas (entre ficciones y documentales) que se encuentran en el Perú tratando la temática del conflicto armado interno dan cuenta de un intento de elaboración de las dimensiones traumáticas que significó para el país, retratando y simbolizando cada una de un modo particular ciertos aspectos de lo que se vivió en el país durante los años que duró el conflicto. Podría suponerse también, que estas representaciones tienen el propósito (consciente o inconsciente) de recordar y elaborar esos traumas para evitar que se repitan en la vida real.
- Cada producción cinematográfica de las mencionadas, en tanto pueden entenderse como emergentes culturales de una sociedad y una época estarían representando modos generales o particulares, grupales o individuales en los que el conflicto fue vivido por la población, desde los distintos lugares que le tocó ocupar en él. Más allá de la recreación de una época histórica, las películas muestran procesos psíquicos puestos en movimiento a partir de la disrupción producida en la vida de las personas, las comunidades y el país debido a la violencia terrorista. El psicoanálisis, en su triple faceta de teoría del funcionamiento mental, instrumento de análisis y aplicación a fenómenos sociales y culturales, nos permite una visión de dichos procesos, a partir de su representación cinematográfica.
- Una de las características inferidas a raíz del análisis de ambas representaciones remite a la crisis de la figura paterna que fracasa en sus roles de protectora, dadora de sentido y portadora de la ley. Esto es presentado en diferentes niveles, desde el padre real, pasando por las autoridades y llegando al Estado. De este modo, se puede pensar que parte de la pérdida de confianza en la autoridad del Estado en aquellos años se vivió como una crisis de las funciones paternas de protección, interdicción, dar sentido a la realidad y promover la simbolización.

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

Permanece, sin embargo, la pregunta de si el conflicto con la figura paterna es algo que venía sucediendo desde antes (y que el conflicto armado interno exacerbó y puso en evidencia), o fue generado por los hechos ocurridos durante el conflicto armado interno (los mismos que las autoridades habrían sido incapaces de contener y manejar).

- Las representaciones del conflicto armado interno en el cine peruano evidencian, a su vez, un encuentro con lo ominoso, donde los límites entre la realidad y la fantasía fueron desdibujados, ocasionando que en la cotidianidad diferentes espacios y personajes devinieran terroríficos, llevando a la población a un clima generalizado de miedo.
- Las películas analizadas dan cuenta también de fenómenos grupales puestos en acción en el contexto de situaciones límite como la guerra interna, en particular el funcionamiento donde predominaron los llamados supuestos básicos, donde las alternativas para sobrevivir habrían sido por un lado atacar o huir, o mantener la esperanza en la llegada de un futuro mejor o figura protectora que se haría cargo de la situación que se vivía.
- Las características comunes en las películas que tratan el conflicto armado interno habrían puesto en evidencia una serie de dificultades frente a la tarea de representación de lo que estaba ocurriendo durante esos años. Si bien se reconoce la imposibilidad de una representación total que sea capaz de aprehender completamente los eventos de los años del conflicto armado interno, la posibilidad de representar la experiencia de la población fue dificultada por la naturaleza misma de los hechos ocurridos, y ofrecen más bien una posibilidad a posteriori de elaboración.
- La marcada dicotomía, tanto al interior de cada película como entre ellas, al momento de representar personajes y hechos, pueden llevar a pensar en la importancia del contexto histórico y geográfico desde los cuales habría surgido cada film, así como también suponer un

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

modo de representación de las experiencias vividas bajo la influencia de una serie de escisiones.

- Llama la atención encontrar una visión más esperanzadora en la producción ayacuchana, que fue la región geográfica más afectada durante los años del conflicto armado interno, mientras que en la producción limeña uno se encuentra con una representación más violenta, fatalista, y desilusionada.
- Del mismo modo, el análisis de las representaciones en ambos filmes invita a pensar en la dificultad de apelar a funcionamientos considerados más saludables frente a circunstancias como las recreadas, y ofrece la posibilidad de imaginar respuestas alternativas.
- Por otro lado, el mismo hecho de encontrarse con representaciones como las analizadas en la presente investigación, a pesar de tener una serie de limitaciones, dan cuenta de un recurso, y permiten suponer la posibilidad de una reparación desde lo simbólico frente a las crisis desatadas o exacerbadas por los hechos sucedidos durante el conflicto armado interno.
- Aquellos hechos y modos de funcionamiento representados en ambas producciones cinematográficas no son ajenos a lo que ocurre en la mente de cualquier individuo, sino que se trataría de aspectos de la naturaleza humana. Así, tanto los eventos representados como los ocurridos realmente, habrían sido depositarios de proyecciones por parte de la población, ocasionando que algunos sectores de la misma tomen distancia de éstos, llegando a rechazarlos y viéndolos como ajenos.
- En un momento como el actual, donde habría una serie de dificultades para representar las experiencias, donde quizás el trauma de lo ocurrido tras la experiencia de un conflicto armado interno como el que se vivió aún se mantiene, la reflexión psicoanalítica sobre emergentes culturales como los analizados en la presente investigación abre algunas puertas para pensar y

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

entender la influencia que esos años tuvieron sobre algunas manifestaciones artísticas, así como el funcionamiento psíquico de la población desde la cual surgieron estas manifestaciones.



Referencias

- Abraham, K. (1922). Rescue and Murder of the Father in Neurotic Phantasies. *International Journal of Psychoanalysis* 3, 467-474
- Ahumada, J. (2003). Transgresión y reparación: dos vertientes del arte y de la vida cotidiana. *Revista de Psicoanálisis*. LX. 3, 741-753
- Bedoya, R. (2005). Una mirada al cine peruano de hoy: panorama desde el fondo. *Tren de sombras: revista de cine*, No. 4, 18-23
- Bergstrom, J. (1999). Introduction: Parallel Lines. En: J. Bergstrom, (Ed.), *Endless night: cinema and psychoanalysis: Parallel histories*. (pp. 1-23). Berkeley: University of California Press
- Bion, W. (2006). *Experiencias en grupos*. Buenos Aires: Paidós (Texto original publicado en 1963)
- Blum, H.P. (2008). Simbolismo. En: A. de Mijolla, (Ed.), *Diccionario internacional de psicoanálisis* (pp. 1223-1224). Buenos Aires: Akal ediciones
- Bolgnini, S. (2009). El rol del padre en la construcción de las identidades masculinas y femeninas. *Revista Psicoanálisis*, N°7,13-26
- Bouyer, P. & Bouyer, S. (2008). Cine y psicoanálisis. En: A. de Mijolla, (Ed.), *Diccionario internacional de psicoanálisis* (pp. 257-260). Buenos Aires: Akal ediciones.
- Braun, V. & Clarke, V. (2006) Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3 (2), 77-101
- Brette, F. (2008). Trauma. En: A. de Mijolla, (Ed.), *Diccionario internacional de psicoanálisis* (pp. 1359-1360). Buenos Aires: Akal ediciones

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

- Campbell, L.G. & Cortés, C.E. (1979). Film as a revolutionary weapon: a Jorge Sanjinés retrospective. *The history teacher* 12, 3 (1979), 383-402
- Cavell, S. (1981). *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*. Cambridge: Harvard University Press
- Clarke, G. (1994). Notes towards an object-relations approach to cinema. *Free Associations*, 4, 369-390
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), (2003). *Informe final*. (1era Ed., Vols. 1-9). Lima: Degregori, C.I. & Reátegui, F. (Eds.).
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), (2008). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Guerra, E. (Ed.).
- Delaisi de Parseval, G. (2008). Parentalidad. En: A. de Mijolla, (Ed.), *Diccionario internacional de psicoanálisis* (pp. 953-954). Buenos Aires: Akal ediciones.
- Dettleff, J. (2005). Desde la Sierra, ¿un cine alternativo?. *Tren de sombras: revista de cine*, N° 4, 24-25
- Escribens, A. (2009). Lo dejé llorando, lo dejé. Ensayo sobre el Reverie Paterno. *Revista Psicoanálisis* N°7, 29-36
- Freud, A. (1989). *Normality and pathology in childhood: assessments of development*. Londres: Karnac Books (Texto original publicado en 1965)
- Freud, S. (1994a). De guerra y muerte. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XIV, pp. 273-304). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1915)
- Freud, S. (1994b). El interés por el psicoanálisis. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XIII, pp. 165-192). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1913)

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

- Freud, S. (1994c). El malestar en la cultura. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XXI, pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1930 [1929])
- Freud, S. (1994d). La herencia y la etiología de las neurosis. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. III, pp. 139-156). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1896)
- Freud, S. (1994e). Lo inconsciente. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XIV, pp. 153-214). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1915)
- Freud, S. (1994f). Esquema del psicoanálisis. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XXIII, pp. 133-209). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1940 [1938])
- Freud, S. (1994g). Lo ominoso. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XVII, pp. 215-252). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1919)
- Freud, S. (1994h). Psicología de las masas y análisis del yo. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XVIII, pp. 63-136). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1921)
- Freud, S. (1994i). Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XI, pp. 53-128). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1910)
- Freud, S. (1994j). El yo y el ello. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XIX, pp. 1-66). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1923)
- Freud, S. (1994k). Recordar, repetir, reelaborar. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XII, pp. 145-157). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1914)
- Freud, S. (1994l). Construcciones en el análisis. En: J.L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XXIII, pp. 255-270). Buenos Aires: Amorrortu (Texto original publicado en 1937)

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

- Fuery, P. (2004). *Madness and cinema: psychoanalysis, spectatorship and culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan
- Gabbard, Glen (1999). *Psychiatry and the cinema*. Washington DC: American Psychiatric Press, Inc
- Gabbard, Glen (2001). *Psychoanalysis & film*. Londres: Karnac
- Grinberg, L.; Sor, D; y Tabak de Bianchedi, E. (1991). *Nueva introducción a las ideas de Bion*. Madrid: Julian Yebenes S.A. Editores
- Golding, William (1972). *El señor de las moscas*. Madrid: Alianza Editorial.
- González Rey, F. (2007). *Investigación cualitativa y subjetividad: los procesos de construcción de la información*. México D.F.: McGraw Hill Interamericana editores S.A.
- Heath, S. (1999). Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories. En: J. Bergstrom, (Ed.), *Endless night: cinema and psychoanalysis: Parallel histories*. (pp. 25-56). Berkeley: University of California Press
- Herrera, L. (2009). Las fisuras de lo imaginario: de la interdicción paterna a la creación literaria. *Revista Psicoanálisis*, N°7, 85-92
- Hinshelwood, R. (2008). Reparación. En: A. de Mijolla, (Ed.), *Diccionario internacional de psicoanálisis* (pp. 1126-1127). Buenos Aires: Akal ediciones
- Hobbes, T. (2007). *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (texto original de 1651)
- Kaplan, E.A. (1990). Introduction: From Plato's Cave to Freud's Screen. En: E. A, Kaplan, (Ed.), *Psychoanalysis & cinema*. (pp. 1-23). Nueva York: Routledge
- Kardiner, A. (1939). *The Individual and His Society: The Psychodynamics of Primitive Social Organization*. Nueva York: Columbia University Press

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

- Klein, M. (1990a). Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador. En: H. Friedenthal (Trad.), *Obras completas* (Vol. 1, pp. 216-223). Buenos Aires: Paidós (Texto original publicado en 1929)
- Klein, M. (1990b). Tendencias criminales en niños normales. En: H. Friedenthal (Trad.), *Obras completas* (Vol. 1, pp. 178-192). Buenos Aires: Paidós (Texto original publicado en 1927)
- Knee, A. (1996). The American science fiction film and fifties culture. Ph.D diss., New York University
- Kristeva, J. (1993a). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Kristeva, J. (1993b). Acerca de un destino luminoso de la paternidad: el padre imaginario. *Revista Psicoanálisis*. APdeBA. Vol. XV, N°1, 97-124
- LaCapra, D. (2008) *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- León Frías, I. (2012). *Imitación de la vida: crónicas de cine*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima
- Llanos, R. (2006). La violencia y el cine peruano. *Puente: ingeniería, sociedad, cultura* - Año 1, no. 1 (May. 2006), 56-61
- Lombardi, F. (Director). (1988). *La boca del lobo* [Película]. Perú: Producciones Inca Films S.A.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Bloomington: Indiana University Press
- Mijolla-Mellor, S. de (2008). Psicoanálisis aplicado. En: A. de Mijolla, (Ed.), *Diccionario internacional de psicoanálisis* (pp. 1021-1024). Buenos Aires: Akal ediciones

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

- Milton, C. (2007). At the Edge of the Peruvian Truth Commission: Alternative Paths to Recounting the Past. *Radical History Review*, 98 (Spring 2007), 3-33
- Ortega, P. (Director). (1996). *Dios tarda pero no olvida* [Película]. Perú: Producciones Visión y Tactel.
- Pagán Teitelbaum, I. (2005). La ciudad indese(ch)able: relectura de la violencia urbana en la narrativa y el cine peruanos. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, No. 32
- Peran, R. (2008). Reelaboración. En: A. de Mijolla, (Ed.), *Diccionario internacional de psicoanálisis* (pp. 1109-1110). Buenos Aires: Akal ediciones
- Perelberg, R. (2009). Murdered father, dead father: Revisiting the Oedipus complex. *International Journal of Psychoanalysis*, 90, 713-732
- Perron, R. (2008). Representación. En: A. de Mijolla, (Ed.), *Diccionario internacional de psicoanálisis* (pp. 1131-1133). Buenos Aires: Akal ediciones
- Ramos, M. (2005). La sombra de lo siniestro cae sobre el vínculo. *Revista Psicoanálisis*, N°4, 49-55
- Sabbadini, A. (2003). Introduction. En: A. Sabbadini (Ed.) *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*. Londres: The New Library of Psychoanalysis
- Schøllhammer, K.E. (2000). Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. En: C. A. Messeder Pereria, E. Rondelli, K. E. Schøllhammer & M. Herschmann (Eds.), *Liguagens da violência*. Río de Janeiro: Rocco
- Silva, M. (2011). Muerte, seducción y ausencia: El lugar enigmático del padre en la actualidad. *Revista Psicoanálisis*, N°9, 95-106

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP Ediciones
- Van Leeuwen, T. & Jewit, C. (Ed.) (2001), *Handbook of visual analysis*. Londres: Sage Publications Ltd.
- Vich, V. (2008). The symbolic as strategy: after the violence. Revista: *Harvard review of Latin America*, (Win. 2008), 56-59
- Viñar, M. (2002). *Psicoanalizar hoy*. Montevideo: Ediciones Trilce
- Volkan, V. (1999). *Traumatized societies and psychological care: expanding the concept of preventive medicine*. New York: United Nations
- Wood, R. (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Nueva York: Columbia University Press
- Zizek, S. (Escritor), & Fiennes, S. (Director). (2006). *The pervert's guide to cinema* [Documental]. Estados Unidos: Mischief Films & Ameba Film

Anexo

Películas peruanas que tratan (directa o indirectamente) el conflicto armado interno

	Año	Título	Director(es)
1	1984	Ayacucho: rincón de los muertos	Álvaro y Gonzalo Villarán, Mario Pozzi
2	1987	Shaloom	Nelson Núñez Vergara, Hazel Rosas
3	1988	La boca el lobo	Francisco Lombardi
4	1990	Ni con Dios ni con el diablo	Nilo Pereira Del Mar
5	1990	Caídos del cielo	Francisco Lombardi
6	1991	Alias 'La Gringa'	Alberto Durand
7	1992	Una pequeña mirada	Danny Gavidia
8	1992	María Elena: Semilla de paz	Carlos Marín
9	1993	La vida es una sola	Marianne Eyde
10	1994	Gloria evaporada	Eduardo Villanes
11	1994	Sin compasión	Francisco Lombardi
12	1995	Anda, corre, vuela	Augusto Tamayo
13	1995	Vergüenza	José Antonio Portugal
14	1995	Los hijos del orden: jóvenes en tiempos de violencia	José Antonio Portugal
15	1996	Dios tarda pero no olvida	Palito Ortega
16	1996	Perú: presos inocentes	Javier Corcuera
17	1996	Kentishani y Kaavaja	Aldo Salvini
18	1996	Fieles en la memoria	Marco Condori Oymas
19	1996	Más que un sentimiento	Ramón Zollá
20	1996	Bajo la piel	Francisco Lombardi

REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE

21	1998	Coraje	Alberto Durand
22	1998	Hijas de la violencia	María Barea
23	1998	En marcha	Sergio García, Paola Herrera, Roberto Ortigas, Susana Uscamayta
24	1999	No video	Angie Bonino
25	2000	La matanza de Barrios Altos	Bruno de Olazábal
26	2000	Identity transfer	Eduardo Villanes
27	2000	La imagen	Angie Bonino
28	2002	Mallki	Christian Wiener Fresco
29	2003	Paloma de papel	Fabrizio Aguilar
30	2003	Para que no se repita...	Bruno de Olazábal
31	2003	NN	Javier Univazo Marquina
32	2003	Desplazamiento forzado y violencia política	Marco Condori Oymas
33	2003	Llusita: No es sólo mi problema, es de todo mi pueblo	Carlos Cárdenas Tovar
34	2003	Huanta - 1984: La tragedia de un pueblo	Carlos Cárdenas Tovar
35	2003	Ojos que no ven	Francisco Lombardi
36	2004	Días de Santiago	Josué Méndez
37	2006	Mariposa negra	Francisco Lombardi
38	2008	Vidas paralelas	Rocío Llandó
39	2009	La teta asustada	Claudia Llosa
40	2009	Tarata	Fabrizio Aguilar
41	2009	Paraíso	Héctor Gálvez
42	2010	1509 Operación victoria	Judith Vélez