

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN AGUSTÍN DE AREQUIPA
ESCUELA DE POSGRADO
UNIDAD DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y HUMANIDADES



**“VOCES QUE [NO] HABLAN, CUERPOS QUE [NO]
IMPORTAN: CULTURA, POLÍTICA E IMAGINARIOS SO-
BRE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN EL PERÚ (1980-1992) A
TRAVÉS DEL CINE PERUANO”**

Tesis presentada por el Bachiller:

ALEIXANDRE BRIAN DUCHE PÉREZ

**Para optar el Grado Académico de Maestro
en Artes**

Asesor:

Dr. Ygnacio Salvador Tomaylla Quispe

AREQUIPA-PERÚ

2019

“el gobierno desarrolló una intensa lucha por la memoria que tenía por objetivos, por un lado, construir al Estado como la víctima fundamental de la violencia terrorista; por otro, construir una memoria en la cual el país era salvado por dos actores principales —el presidente Fujimori y su asesor Montesinos— con las Fuerzas Armadas y Policiales como actores secundarios. Del resto de peruanos, algunos figuraban como ‘extras’ mientras la casi totalidad del país era reducida a la condición de espectadora pasiva, necesariamente agradecida a la pareja de superhéroes”.

Carlos Iván DEGREGORI. “Discurso y violencia política en sendero luminoso”. *Bull. Inst. fr. études andines*. Lima, 2000, volumen 29, número 3, p. 512.

RESUMEN

La presente investigación pretende explorar y buscar nuevas pistas para entender cómo el cine peruano sobre el conflicto armado interno (1980-1992) ha construido una narrativa específica sobre la historia nacional, imaginando el rol y papel de los individuos basados en criterios éticos de lo bueno y lo malo desde una perspectiva política, moral y cultural de lo que debería ser cada actor participe del conflicto: campesinos, terroristas, fuerzas armadas, clases medias, políticos, niños y jóvenes. Mediante el análisis de 06 películas sobre la violencia política en el Perú se identificó que estos muestran una versión particular del conflicto, con discursos, narrativas y performances orientadas a mostrar el periodo de violencia como un tiempo de convulsión social donde se presenta a los terroristas como seres grotescos y violentos, a los campesinos como individuos puros e inocentes, a las fuerzas militares como héroes y salvadores (donde la violencia es justificada), y a los demás peruanos, especialmente a los que viven en ciudades urbanas como Lima, como seres emocionalmente distantes ante la violencia y ajenos al conflicto.

Palabras clave: violencia política / Perú / conflicto armado interno 1980-1992 / terrorismo / campesinos / cine.

ABSTRACT

The Peruvian cinema contains data on the Peruvian society that saw the traumatic period of the internal armed conflict. Although cinema as an industrial and cultural phenomenon seems to us one of the most complex and valuable, it is not, therefore, more important than the others. The present investigation intends to explore and search for new clues to understand how national cinema has constructed a national history, imagining the role and role of individuals lowered in ethical criteria of good and bad from a political, moral and cultural perspective. what each individual should be involved in the conflict: peasants, terrorists, armed forces, middle classes, politicians, children and youth. Through the analysis of films about political violence in Peru, it was concluded that the films show a particular version of the conflict, with speeches, narratives and performances oriented to show the period of violence as a time of social upheaval where people are shown terrorists as grotesque and violent beings, to the peasants as pure and innocent individuals, to the military forces as saviors where violence is justified, and to the other Peruvians, especially those who live in urban cities like Lima, as emotionally distant beings in the face of violence and alien to the conflict.

Keywords: political violence / Peru / internal armed conflict 1980-1992 / terrorism / peasants / cinema.

ÍNDICE

RESUMEN	3
ABSTRACT.....	4
INTRODUCCION	7
CAPÍTULO I. MARCO METODOLÓGICO	
1.1. El problema de investigación.....	21
1.2. Fundamentación y justificación	24
1.3. Los objetivos de la investigación.....	24
1.4. Los métodos de investigación.....	25
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO	
2.1. El cine como industria y producto cultural	27
2.2. La narración en el cine.....	30
2.3. El cine como un arte de masas.....	33
2.4. El concepto de lo imaginario	35
2.5. Hacia un concepto de lo político.....	39
CAPÍTULO III. IMAGINARIOS Y NARRATIVAS DE LOS SUJETOS EN CONFLICTO DESDE EL CINE SOBRE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN EL PERÚ (1980-1992)	
3.1. Los campesinos son campesinos porque no tienen educación.....	46
3.2. La mujer andina	49
3.3. Los militares son siempre hombres	51
3.4. Los limeños del cine	53

CAPITULO IV. LOS DISCURSOS DE LA VIOLENCIA Y SUS REPRESENTACIONES DESDE EL CINE SOBRE VIOLENCIA POLÍTICA EN EL PERÚ, 1980-1992

4.1. El discurso colonial del cine nacional: andinismo, colonialismo y la naturalización de la mirada.....	58
4.2. El marxismo según el cine	65
4.3. Lima desde el cine	68
4.4. El terrorismo llega a la ciudad con las migraciones	71
4.5. Los limeños también son andinos	73
4.6. La victoria de los militares: fiesta y carnaval	75
CONCLUSIONES	78
BIBLIOGRAFÍA	84
FILMOGRAFÍA	89

INTRODUCCION

Entre los años 1980 al 2000 el Perú sufrió uno de los más sanguinarios embates de su historia contemporánea. La guerra interna perpetrada por el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (en adelante PCP-SL) y el Estado Peruano ocasionó la muerte de cerca de 70 mil peruanos¹. La guerra interna no solamente significó una gran pérdida en términos materiales sino también una gran ruptura entre las distintas poblaciones y una violencia exacerbada contra los peruanos más débiles y proclives históricamente a los abusos y a la explotación: según cifras de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (en adelante CVR) cuatro de cada cinco víctimas del conflicto fueron peruanos quechua hablantes andinos analfabetos y campesinos: si crudeza de la violencia en el departamento de Ayacucho hubiera sido la misma en toda la población nacional entonces se hubiera llegado a los 600 mil muertos, aunque el dato palidece ante la evidencia de la crudeza de la guerra interna para con la población de la etnia asháninka, a la cual casi aniquiló². Ello nos demuestra que el conflicto armado interno que se dio en esos años no

¹ “La CVR ha estimado que el número más probable de peruanos muertos o desaparecidos en el conflicto armado interno se sitúa alrededor de las 69 mil personas (...) Con esta metodología estadística, la CVR ha estimado que 26,259 personas murieron o desaparecieron a consecuencia del conflicto armado interno en el departamento de Ayacucho entre 1980 y 2000.” (Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú: 2008: 17).

² “Si la proporción de víctimas calculadas para Ayacucho respecto de su población en 1993 hubiera sido la misma en todo el país, el conflicto armado interno habría causado cerca de 1.2 millones de víctimas fatales en todo el Perú, de las cuales aproximadamente 340 mil habrían ocurrido en la ciudad de Lima Metropolitana, el equivalente a la proyección al año 2000 de la población total de los distritos limeños de San Isidro, Miraflores, San Borja y La Molina.” (Hatun Willakuy 2008:17). “La CVR considera que de 55 mil asháninkas fallecieron alrededor de 6 mil; cerca de 10 mil fueron desplazados forzosamente en los valles del Ene, Tambo y Perené; y cerca de 5 mil fueron en algún momento cautivos del PCP-SL. Asi-

se trató simplemente de un enfrentamiento entre insurgencia y estado, sino de una violación sistemática de los derechos fundamentales de las poblaciones más sensibles y vulnerables del país.

La CVR es enfática al determinar como mayor responsable de la violencia política en los años 1980-2000 al Partido Comunista del Perú- Sendero Luminoso, quien bajo el liderazgo totalitario de Abimael Guzmán Reynoso empezó lo que llamó la guerra popular el 17 de mayo de 1980, quemando las ánforas de votación de las elecciones en Chuschi (Ayacucho), un hecho que en su momento no pasó a mayores dadas las esperanzas puestas en el país por las primeras elecciones después de doce años de gobierno militar. Un pequeño grupo radical de izquierda provinciana que no se había sumado a participar en las elecciones como sus otros pares, que nadie en su momento tomó como una seria amenaza, va a convertirse en el detonante de uno de los episodios más sangrientos de la historia republicana.

Veamos pues, cuál fue el origen y el papel que tuvo el Partido Comunista del Perú- Sendero Luminoso. El PCP-SL nació en la Universidad de Huamanga, producto de las divisiones y luchas ideológicas y de influencia de poder en la izquierda maoísta en la época. A comienzos de la década de los años sesenta, por los conflictos y desencuentros generados entre la Unión Soviética post-estalinista y la China maoísta, el Partido Comunista del Perú (fundado como socialista en 1928 por Mariátegui, rebautizado a su muerte como Comunista en 1930 por los opositores al Amauta³, perseguido en las décadas siguientes con algunos intervalos de legalidad) entró en un profundo debate entre las

mismo, durante los años del conflicto armado interno desaparecieron entre 30 y 40 comunidades asháninkas” (Hatun Willakuy 2008: 126).

³ Flores-Galindo recopila las discusiones de Mariátegui en el Komminterm (Flores-Galindo 1980).

líneas moscovitas y pekineses, dividiéndose posteriormente en PCP- Unidad (de línea pro-soviética) y PCP- Bandera Roja (de línea pro-china, liderada por Saturnino Paredes). Éste último grupo adquirió una presencia especialmente importante en los espacios provincianos, rurales y universitarios, comparando la situación de las sociedades peruana y china ambas semi-feudales y fuertemente jeraquizadas. Carlos Iván Degregori llama la atención del fuerte protagonismo de la Universidad ya que “Sendero Luminoso surgió básicamente como producto del encuentro que tuvo lugar en Ayacucho, especialmente en la Universidad de Huamanga, entre una élite intelectual provinciana mestiza y una juventud universitaria también provinciana y mestiza.” (Degregori 2010: 17).

En Huamanga se da una lucha dentro de Bandera entre Paredes (quien venía debilitado después de la escisión de Patria Roja) y un profesor arequipeño de filosofía recién llegado a la universidad llamado Abimael Guzmán Reynoso que adquirió bastante protagonismo a partir de la famosa revuelta estudiantil contra el gobierno militar por la gratuidad de la enseñanza en 1969 protagonizado por el Frente de Defensa de Huamanga, el movimiento social más importante de la década en Ayacucho.

A mediados de los 70's se hicieron visibles las abiertas discrepancias entre Paredes y Guzmán que terminaron en la separación de la fracción de éste último de Bandera Roja, autodenominándose Sendero Luminoso (por la frase de Mariátegui “El marxismoleninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución”). Como BR seguía teniendo el control de la mayor parte de organizaciones campesinas, SL se replegó en la universidad y se vio reducido como un grupo a una fuerza política regional con poquísimo apoyo en Lima (Degregori 2010: 149). El nuevo partido encontró eco en los jóvenes estudiantes humanguinos y en 1972 el Comité Central redacta un plan estratégico y decidie-

ron reemprender la suspendida movilización social (Degregori 2010: 168). Toda la década de los setenta Sendero se preparó para la lucha armada por medio de la palabra y ganando espacios en los debates huamanguinos, no sin varios inconvenientes; es el retiro del segundo gobierno militar y las elecciones a presidente de 1980 (donde no participa) el escenario que estaban esperando para dar rienda suelta al proyecto de revolución armada.

La CVR establece los siguientes períodos del desarrollo de la Guerra Interna:

- El inicio de la violencia armada (mayo de 1980 - diciembre de 1982): comprende desde el primer acto de violencia cometido por el PCP-SL en Chuschi, Canchallo, el 17 de mayo de 1980 hasta la disposición presidencial del 29 de diciembre de 1982 que estableció el ingreso de las Fuerzas Armadas en la lucha contrasubversiva en Ayacucho.
- La militarización del conflicto (enero de 1983 - junio de 1986): abarca desde la instalación, el 1 de enero de 1983 del comando político-militar de Ayacucho a cargo del general Roberto Clemente Noel Moral, hasta la matanza de los penales del 18 y 19 de junio de 1986.
- El despliegue nacional de la violencia (junio de 1986 - marzo de 1989): se desarrolla desde la mencionada matanza de los penales de junio de 1986 hasta el 27 de marzo de 1989, fecha del ataque senderista, con el apoyo de narcotraficantes, al puesto policial de Uchiza en el departamento de San Martín.
- La crisis extrema, ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (marzo de 1989 - septiembre de 1992): se inicia inmediatamente después del asalto senderista al

puesto de Uchiza y concluye el 12 de septiembre de 1992 con la captura en Lima de Abimael Guzmán Reinoso y de los principales dirigentes de su organización por parte del GEIN.

- Declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción (septiembre de 1992 - noviembre de 2000): comienza con la captura de Abimael Guzmán y la cúpula senderista, y se extiende hasta el abandono del país del ingeniero Alberto Fujimori⁴.

Analicemos estos momentos. Aunque desde el primer momento el gobierno de Fernando Belaúnde sabía desde el comienzo el potencial subversivo y desestabilizante de las acciones de SL, recién se vislumbraron respuestas importantes en diciembre de 1982 (el segundo momento) cuando se declaró el estado de emergencia en Ayacucho y el gobierno otorgó a las fuerzas armadas el control interno de la situación. Pasado el tiempo se pudo ver que esta fue una mala decisión, ya que las fuerzas armadas (y en especial las fuerzas especiales de la marina) al no conocer en gran parte la cultura y las formas de hacer política de las comunidades campesinas, no discriminaron entre terroristas y pobladores, de modo que no tardaron en hacerse esperar matanzas como la masacre de Accomarca, la de Putis o las desapariciones de Estudiantes en el centro del país. Por otro lado, las columnas senderistas si bien en un primer momento fueron vistos con expectativa de parte de la población (sobre todo por la desilusión de la reforma agraria velasquista y el ajusticiamiento público y moral de comerciantes y autoridades corruptas), al verse acorraladas por el avance del ejército radicalizaron sus acciones; entonces empezaron a hacer matanzas indiscriminadas y a abusar de los campesinos, ejemplos

⁴ Hatun Willakuy 2008: 61-62.

como Lucanamarca, Santa Carmen de Rumichaca u Oreja de Perro son claros al respecto. Por último, las acciones al margen de ambos actores (como la matanza de Uchuracay, donde campesinos mataron a seis periodistas de Lima que confundieron como senderistas) hicieron que el grupo humano que se llevó la peor parte (los campesinos quechuas) se encontraran literalmente entre dos fuegos.

Cuando se da el despliegue nacional de la violencia, a mediados de la década de los ochenta, entraron en el escenario dos nuevos actores: los comités de autodefensa campesina promocionados por el estado, que fueron fundamentales para la derrota de Sendero Luminoso en el campo y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), de Néstor Cerpa Cartolini, el cual se centró en acciones urbanas de secuestro a empresarios en particular.

Otro aspecto interesante resulta del hecho que tanto SL como las fuerzas armadas cambiaron su estrategia de combate, el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas en un primer lugar empezaron un proceso de *represión selectiva* con el cual ganaron mayor confianza con los campesinos ya que se logró diferenciar y desbaratar los comandos senderistas con muchos menores daños colaterales y, por otro lado, SL al darse cuenta del repliegue que estaba sufriendo en el ande, decidieron incursionar en la ciudad y particularmente en Lima, donde se asentaron en los pueblos jóvenes.

Hubo cierto recrudecimiento de la guerra cuando el gobierno aprista por medio de reformas fallidas en materia económica llevó al Perú a tener la inflación más grande de su historia y a una crisis económica sin precedente, a esto se le puede agregar la existencia

de comandos paralegales (como el Comando Rodrigo Franco) que fueron denunciados por excesos en la guerra y a la matanza del Penal Frontón después de un motín de los prisioneros por terrorismo.

Cuando la guerra parecía estar en un punto muerto, el órgano oficial de propaganda senderista “El Diario” publicó el 24 de julio de 1988 lo que se conocería después como *La entrevista del siglo*, en la cual Guzmán exhortaba a sus cuadros a lograr el “equilibrio estratégico”, delirante idea del líder senderista que buscaba una ofensiva general que permita el asalto final a las ciudades.

Sendero entonces intensificó su presencia en los barrios pobres de Lima y la intensidad y brutalidad de sus atentados, ejemplos de ello fueron los atentados de Tarata y el asesinato de la dirigente popular María Elena Moyano. En estas circunstancias desde el poder oficial existieron muchas dudas, ya que varios reportes no se ponían de acuerdo con la situación de la guerra, inclusive algunos declaraban que Sendero Luminoso estaba a punto de tomar la capital. A pesar de ello la estrategia contra la lucha subversiva estaba dando frutos y era evidente un repliegue de Sendero en el campo, ahora los sistemas de inteligencia, conociendo y estudiando a mayor profundidad al enemigo, creyeron que era el momento de atrapar a su dirigencia partidaria⁵.

La Dirección Nacional Contra el Terrorismo (DINCOTE) creó el grupo especial GEIN encargado especialmente de la búsqueda y detención de Abimael Guzmán y la cúpula partidaria; aunque existían varias hipótesis sobre el paradero de Guzmán, el GEIN en-

⁵ Ello no excluye casos como las matanzas de Barrios Altos o la Cantuta, en las cuales decisiones arbitrarias devienen en resultados terribles.

tonces apostó que el “Presidente Gonzalo” se encontraba en Lima escondido, de tal modo que estuvieron vigilando varios domicilios de sospechosos senderistas y en uno de ellos encontraron un video muy reciente de la celebración del Partido donde se veía a Guzmán con su cúpula más cercana, probando la hipótesis que estaba vivo y se encontraba en Lima⁶.

De tal modo que en la siguiente vivienda vigilada, el 12 de septiembre de 1992 un grupo de oficiales de la GEIN atrapó al hombre más buscado de nuestra historia republicana, acabando de este modo con la guerra más sangrienta que hayamos tenido registro. Los militantes de Sendero que quedaron se dividieron en una línea acuerdista, que llamaba a negociar con el entonces presidente Fujimori la amnistía general a cambio de la disposición de armas y en otra línea llamada Proseguir que continua la lucha de una manera muy pequeña en la selva central peruana y ha devenido en el brazo armado del narcotráfico más que en un grupo ideologizado⁷. Otro hecho importante fue la última acción del MRTA quienes en diciembre de 1996 tomaron en la embajada del Japón a varios rehenes de importancia, siete meses después un grupo de incursión de comandos de la Marina irrumpen en la embajada matando a todos los emerretistas y rescatando a los rehenes. Acabado el gobierno autoritario de Alberto Fujimori, el gobierno de transición de Valentín Paniagua conformó la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) la cual se encargó de relatar lo que verdaderamente pasó en esos veinte años de guerra interna, entregando su informe final el 28 de agosto del 2003.

⁶ Para un repaso de los hechos del terrorismo y en especial de los últimos momentos de la guerra in situ ver Gorriti, Gustavo (1990) Sendero: una historia de la guerra milenaria en el Perú. Lima. Editorial Apoyo.

⁷ Para un repaso de la captura y la subsecuente división entre acuerdistas y Proseguir, ver Marique (1995).

Más allá de los trabajos de relación de la Guerra Interna, cabe la pena reconocer los trabajos de interpretación y análisis que han tenido distintos investigadores y académicos peruanos y extranjeros sobre tal periodo. Podríamos determinar tres momentos de análisis: un primer momento relator e interpretativo con las comisiones especiales del gobierno y las columnas y artículos de opinión en diversos diarios y revistas en los años 80 como los primeros trabajos interpretativos *in situ* sobre el fenómeno del terrorismo⁸; de estos momentos son importantes el Informe de Uchuraccay mandado por el Congreso bajo la dirección del novelista Mario Vargas Llosa y conformado por varios antropólogos reconocidos como Fernando Fuenzalida y Juan Ossio.

Un segundo momento a partir de los años noventa que pretendieron relatar los orígenes de la violencia⁹, los aspectos particulares como la estrategia de guerra senderista, rondas y del estado¹⁰, o la captura en sí de Guzmán. Por último un tercer momento a partir de los años dos mil que pretende cerrar el círculo de relación de la violencia y trabajar por la memoria y los efectos de la posguerra en las poblaciones afectadas donde estaría el Informe Final de la Comisión de la Verdad, los trabajos completos de Carlos Iván Degregori y los trabajos de los “fantasmas” que dejó la guerra donde se sufrió más de ella¹¹. Sintetizando estos aportes vamos a discutir ahora los aspectos más pertinentes para nuestro trabajo.

⁸ Como El informe Vargas Llosa, el folleto Violencia y Campesinado de Flores-Galindo y Manrique (1985) o Buscando un inca... de Flores-Galindo (2011).

⁹ Siendo el más sólido el trabajo de Stern (1999), Gorriti (1990) o Degregori (2010).

¹⁰ Como el de Tapia (1997) o el de Orin Starn (en Stern 1999).

¹¹ Muchísimos trabajos entre los que sobresalen los de Vich (2002), Theidon (2006), Degregori (2011) o Portocarrero (2012).

Para el momento cuando Sendero Luminoso empezó su lucha armada tomó por sorpresa tanto al Perú como a Latinoamérica, en todo el continente las experiencias dictatoriales estaban en proceso de desaparición o de flexibilización a nivel de libertades ciudadanas, los excesos de la revolución cubana estaban a vista de todos, las experiencias de guerrillas no se habían repetido y la última (el sandinismo en Nicaragua) encontró varios inconvenientes para gobernar. Por ello resultó una sorpresa el hecho del rebrote de una experiencia de guerrilla en el Perú que inclusive, tomando en cuenta las cifras de la CVR¹², es el único grupo subversivo que ha matado más que la represión del estado.

Pero en nuestro país no sólo el estado estaba en proceso de democratización (y el hecho que la izquierda participase en elecciones es prueba de ello) sino que la extrema situación de jerarquización y arbitrariedad casi de castas que existía antes de la reforma agraria con hacendados inhumanos e indígenas en extremo sojuzgados, que supuestamente le daba la licencia social y ética a Sendero Luminoso, también estaba desapareciendo. No sólo por la tardía reforma agraria que, al margen de sus errores o aciertos, cambió el rostro del Perú para siempre; sino también porque los propios actores y movimientos sociales previos a Sendero Luminoso, los movimientos de tomas de tierras en Cerro de Pasco o en la Convención en Cusco en su máxima expresión en la década de los sesenta representaron pocas pérdidas humanas y materiales. Recordemos también que las propias revoluciones y regímenes socialistas en la época se vieron obligados a flexibilizar sus posiciones y abrir espacios para el mercado o para una mayor apertura institucional, es curioso el hecho que Sendero empezase su acción armada tres años después de la muerte de Mao y después del fracaso de la Revolución Cultural.

¹² Hace poco, Rendón (2012) abrió el debate determinando desde una posición neutral que las cifras que dio la CVR estaban infladas.

Es decir, no solamente por el hecho de ser una acción tomada a destiempo, sino también por el hecho de tener una desproporcionada violencia frente a movimientos parecidos, Sendero Luminoso es una particularidad y una excepcionalidad en la historia del Perú, Latinoamérica, el marxismo y los movimientos sociales.

¿Qué implica el hecho que un movimiento revolucionario de las características tan extremas de Sendero Luminoso haya tenido miles de militantes y casi haya alcanzado el poder absoluto? Uno de los aspectos más importantes son las características de su líder Abimael Guzmán, llamado “el Presidente Gonzalo”. Muchos analistas del fenómeno Sendero reconocen en Guzmán un líder autoritario moderno que encontró eco en la profundidad del universo simbólico andino y en las prácticas políticas. Flores-Galindo identifica en Sendero Luminoso la versión pesadillezca del mito del Inkari (Flores-Galindo 2011: 76), mientras que Carlos Iván Degregori califica el liderazgo de Guzmán como un cosmócrata (Degregori 2011: 247 y ss.), una mezcla de mesianismo religioso y despotismo político, ya que éste logró configurarse como un líder que logró interceptar los intereses y miedos de una juventud rural campesina atrapada entre las estructuras tradicionales de sus padres y la discriminación, la migración a las ciudades, la educación universitaria y el rechazo y discriminación de los grupos urbanos dominantes; lejos de ser una organización alejada de la vida privada de sus miembros, Sendero Luminoso incurrió de una forma muy intensa en el ser profundo de sus miembros, configurando desde la moral de éstos el fanatismo político que necesitaba para seguir sin titubeos las órdenes de Guzmán; Degregori no duda en considerar a Guzmán como un nuevo *misti* en el sentido que normaliza con su palabra todos los aspectos de la vida de sus indios,

teniendo estos últimos la fuente de su fe inquebrantable de su líder gracias a la redención final que éste les ofrecía. Por último, Gonzalo Portocarrero (2012) reafirma esta imagen considerando a Guzmán como un profeta del odio, llamando la atención de cómo el discurso de fanatismo extremo se manifestó en los discursos y las producciones partidarias de los militantes, no poco proclives a ser violentas con los propios campesinos que supuestamente defendían.

El quinto aniversario de la presentación del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación llegó como un recuerdo latente, un sueño de angustia que nos trae a la memoria algo postergado, negado por nuestra conciencia colectiva: la justicia no es olvido ni perdón. Sin embargo, tan traumática termina siendo la presencia “ausente” de esto que aquellos encargados de *atravesar* la fantasía (de acuerdo a esta el conflicto armado fue un problema entre dos bandos enfrentados: los buenos <ejército peruano, sociedad civil> y los malos <terroristas y campesinos, que incluso pueden ser englobados ambos en un cartel racial: cholos> el cual terminó resolviéndose con la victoria de los primeros); es decir, la cúpula de poder en cuyas manos se encontraría la decisión política de hacer frente al trauma, no tienen otro recurso que negar la existencia del problema: salen aquí los Flores-Aráoz, Giampietris y Donayres en defensa de la fantasía. Así, el Estado (cuyas raíces más castrenses que democráticas se enfatizan claramente en los enunciadores de tal negación) se tapan oídos ante el pedido de los comisionados por un *mea culpa* público, que, sin embargo, no termina siendo aquella justicia social que clama por hacerse presente.

La presente investigación explora los porqués de esta imposibilidad o, en otras palabras, hacer visible la mano que amordaza la conciencia de la industria cinematográfica nacional que no termina por sentirse libre. Esto sin duda evidenciable claramente en los films sobre el conflicto armado interno; la reivindicación de un sin razón tan claro (tomando los excesos por “excepciones”) nos muestra una necesidad doble que podría responder a dos espacios del inconsciente político presentes en la ideología de los cineastas: un imperativo que los comanda a mantener el equilibrio del ideal social que sin duda alguna quedaría roto ante la conciencia de tener un Estado (o al menos una parte de él, refiriéndose a las Fuerzas Armadas) tan sádico y obsceno como para infligir las muertes más atroces y numerosas de toda nuestra historia republicana; o un grito desde el interior de su propio inconsciente superyoico que clama por ser delatado, desenmascarado y a su vez ajusticiado. Todo esto tiene con un “*paraíso de la libertad*” o la utopía social que es reivindicado por un sujeto andino víctima del proceso de violencia política; así, este no puede ser codificado por los ejes del poder en cuya economía libidinal existe la imposibilidad de articular el significado moderno de justicia (tomando esto como lo haría Rawls¹³ en tanto que sus principales características son la *imparcialidad* y la *equidad* que implicarían la idea de un sujeto común, homogéneo, establecido como la norma desde un Estado-Nación democrático producto de la modernidad) con el sujeto andino como impugnador de dicha concepción, como productor de nuevas significaciones o sentidos acerca de la misma; negándoles un lugar de enunciación, invisibilizándolos (y por ende manteniendo intacto el binomio del “nosotros” <“modernos”, conformando la “sociedad civil”> y los “otros” <“tradicionales”, encerrados en una lógica comunal y,

¹³ Rawls, John. *Teoría de la Justicia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

por tanto, disociados de la idea de Estado moderno>), dejan de ser objetos de la justicia, se convierten en aquellos *sin-lugar*, por ende *no sujetos*.

CAPÍTULO I

MARCO METODOLÓGICO

1.1. El problema de investigación

Después de transcurridos los años de violencia política en los años 80's e inicios de los 90's, el Perú se vio envuelto en cambios estructurales que permitieran una reconstrucción nacional de la sociedad peruana. Durante los años de violencia, los diferentes procesos migratorios, los cambios en la política económica interna, las reformas políticas y educativas condicionaron a los peruanos y a las futuras generaciones bajo un modelo urbano de desarrollo basado en el consumo, la individualidad y modernidad. Un modelo de desarrollo político, educativo y cultural que no incluya la violencia y la memoria como parte de la identidad y quehacer nacional. Sin embargo, un grupo de productores, guionistas y realizadores nacionales vieron en este gran vacío la oportunidad para construir historia por medio de films que narren los aspectos más crudos del tiempo de violencia.

Cuando las fuerzas armadas del estado reprimieron a los grupos terroristas, y una etapa de reconstrucción social y económica de Ayacucho se abrió paso, el cine nacional como instrumento de desarrollo de una memoria nacional apareció como un reto. ¿Qué tipo de imagen, discurso y performances se debía plasmar en aquellos films que cuenten el conflicto político-armado?

Los primeros films centraron su atención en Ayacucho, centro y origen del conflicto interno. “La boca del lobo” (1988) de Francisco Lombardi, irrumpe el escenario nacional, mostrando cómo las comunidades campesinas ejemplificaban la constante lucha de pensamientos e ideologías sobre la acción destructora y destructiva de Sendero Luminoso. Muchos peruanos vieron en esta narrativa visual y discursiva, una primera oportunidad para delimitar los límites de lo Humano, de la Peruanidad, de la Ciudadanía, y de la Historia. Los límites éticos del “nosotros”.

Años más tarde, surge un viraje para construir la imagen del sujeto terrorista por medio del cine nacional. “Alias La Gringa” (1991) de Francisco Durant, “La vida es una sola” (1993) de Marianne Eyde, y “Paloma de papel” (2003) de Fabricio Aguilar, son propuestas cinematográficas que exploran la vida antes, durante y después de terroristas peruanos. Aunque todos ellos, bajo el anonimato de sus identidades ficticias, configuraron una imagen plasmada en sujetos portadores de violencia, de aspecto grotesco y faltos de ética que pueda convivir con los valores ciudadanos. Los límites éticos del “otro”.

El rol que han desempeñado los films sobre el conflicto interno durante más de 20 años ha jugado un papel importante en la construcción del desarrollo del imaginario sobre la violencia en nuestro país, brindando pautas y orientaciones a aquellos individuos no partícipes del conflicto. Sin embargo, ¿Hasta qué punto, el cine nacional ha configurado los imaginarios y mentalidades sobre los actores partícipes del conflicto?

El problema surge cuando se cuestiona el rol de los film que muestran sólo algunos aspectos del periodo de la violencia política de los años 80's e inicios de los 90's. Si bien las fuentes señalan que el cine cumple un rol importante en la educación de las jóvenes generaciones, el debate empieza a centrarse en el perfil ideológico de los productores y realizadores. El marxismo-leninismo-maoísmo que fue la base ideológica para un determinado sector de la población tuvo diferentes interpretaciones cinematográficas según el contexto social, cultural, económico y político de los diferentes grupos sociales nacionales.

Es sencillo suponer que los films se vieron fuertemente influenciados por una campaña contra la ideología marxista. Los cineastas optaron por elaborar estrategias visuales, narrativas y performativas para ocultar e ignorar las acciones de ciertos grupos, imaginando a unos como víctimas (la población civil y las comunidades campesinas) y a otros como victimarios (terroristas y fuerzas de defensa nacional).

La presente investigación pretende explorar y buscar nuevas pistas para entender cómo el cine nacional ha construido una historia nacional, imaginando el rol y papel de los individuos bajados en criterios éticos de lo bueno y lo malo desde una perspectiva política, moral y cultural de lo que debería ser cada individuo participe del conflicto: campesinos, terroristas, fuerzas armadas, clases medias, políticos, niños y jóvenes.

Nos proponemos establecer las bases para analizar la función de los films a través de los discursos e imaginarios que se construyeron en un periodo de violencia política de 12

años, y por el cual, aquellos que no vivieron de cerca el conflicto construyen una historia propia de dicho periodo.

1.2. Fundamentación y justificación

Se pretende dar a conocer el papel crucial que juegan los films sobre violencia política en la construcción de una identidad y ética basada en la Violencia y Memoria de un periodo de conflictos sociales, políticos y armados que vivió en Perú durante los años de 1980 a 1992.

Se busca aportar datos para una mejor comprensión de la importancia de la ética, la otredad y la interculturalidad en periodos de conflicto social, brindando pautas para analizar la importancia de los filmes en la construcción de historia y memoria.

Además, se pretende identificar cuál fue la influencia de los filmes en la construcción del imaginario individual y social de los peruanos.

1.3. Los objetivos de la investigación

La presente investigación tiene como objetivo general analizar de qué manera el cine peruano ha construido los imaginarios, los discursos, las narrativas y las representaciones de los sujetos partícipes de la violencia: campesino, autoridades, políticos, fuerzas armadas, ciudadanía civil urbana, así como identificar algunos aspectos de la sociedad peruana de las últimas dos décadas del siglo XX que se han visto plasmados en los filmes sobre el conflicto armado interno.

Para alcanzar nuestro objetivo se han propuesto dos objetivos secundarios. El primero es analizar los imaginarios y las narrativas de los sujetos en conflicto desde el cine sobre la violencia política en el Perú (1980-1992). En tanto el segundo objetivo secundario es analizar los discursos de la violencia y sus representaciones desde el cine sobre violencia política en el Perú (1980-1992).

1.4. Los métodos de investigación

El análisis de los filmes se realiza a partir de las investigaciones históricas de autores como Deleuze, Barthes, Žižek, Badiou, Jameson, los cuales han desarrollado una serie de herramientas de análisis y diferentes tipos de acercamientos al cine como fenómeno social y a la imagen fílmica como transmisora de representaciones. El concepto del cine como complejo fenómeno socio histórico y el contraanálisis social que se puede realizar a partir de él nos permite ubicarnos bajo la influencia de dichos estudios, tomando en cuenta que es necesario replantear algunos conceptos para las particularidades del cine

peruano, sobre todo en lo que se refiere a la industria cinematográfica y al concepto del público.

Para ello nos hemos centrado tanto en el proceso histórico definido como el conflicto armado interno, que comprende las principales acciones políticas, sociales y de violencia ocurridas desde el inicio de las acciones subversivas armadas por parte del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso en 1980, hasta los primeros años del gobierno de Fujimori en el año 2000; como en seis filmes seleccionados sobre el conflicto armado interno y sus contextos inmediatos: *La boca del lobo* (Francisco Lombardi, 1988), *Alias la Gringa* (Alberto Durán, 1991), *La vida es una sola* (Marianne Eyde, 1993), *Los días de Santiago* (Josué Méndez, 2004), *Paloma de papel* (Fabrizio Aguilar 2003) y *Tarata* (Fabrizio Aguilar, 2009).

Es mediante el análisis de los filmes y la comprensión tanto de la dinámica de la violencia y la crisis de esas décadas, como de la producción cinematográfica nacional y los imaginarios y estereotipos alrededor del cine peruano, que estaremos capacitados para transmitir a través de esta investigación nuevas luces sobre la historia contemporánea del Perú.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. El cine como industria y producto cultural

Adorno (1997) enfatiza que la “industria cultural” es en realidad un sistema de confección de productos dirigidos hacia (y formadores de) un público. En este sentido, el consumidor de dicho producto no se convierte en un fin en sí mismo, sino es objeto de cálculo, es el espíritu conducido por el orden mediático creado para tal fin. Es por esto por lo que Adorno se resiste en llamarla “cultura de masas”: esta da una idea de espontaneidad en su origen, lo cual es completamente ajeno al espíritu constituyente propio de la industria cultural. Partiendo de estas consideraciones, la industria cultural, tanto como arte superior como inferior, sale perdiendo, pues el primero enajena su efecto sobre el consumidor (aunque este fenómeno se ha dado desde siempre, más aún, la industria cultural llega a transformar aquel objeto en una mercancía en sí misma), el segundo pierde su aura de resistencia frente al control del primero. En esta transformación integral del objeto del cine como industria cultural en mercancía, aquella pierde su valor en sí, se convierte en una cosa que tiene que ser consumida, es por eso que el cine se mueve en *public relations*, es decir en la esfera publicitaria: no se vende el objeto fílmico, sino su carga simbólica, lo que este representa y el sentido que implanta; en este sentido, lo que se comercia es el consentimiento total, el enajenamiento del espectador.

Otro detalle que es necesario mencionar es la idea de que el cine como industria cultural sirve de simulacro de cambio, en tanto hay una apariencia de volatilidad, de continua novedad, más aún, la estructura formal de los films que dota de contenido al objeto cultural es la misma (o varía poco) a pesar de los cambios externos. Sin embargo, mantiene un aire de individualidad y de inmediatez. En sí mismo este es el proceso de comercialización de los films; el crear la ilusión de su desvanecimiento mientras este se encuentra ya cosificado y mediatizado, y en suma, este es el verdadero motivo de llamar al cine “industria”, pues hace referencia a la “estandarización de la cosa misma”, a la asimilación en la producción del objeto cultural de formas industriales de organización. Un ejemplo claro de esto puede observarse en el cine western norteamericano. La difusión del cine como producto cultural.

Para analizar este segundo punto, hemos de remitirnos a Pierre Bourdieu quien trata sobre el fenómeno comercial de difusión del producto cultural, pues esboza una pequeña clasificación y describe las características que definen a cada una de ellas. Comienza afirmando que dentro del mundo de la producción cultural (arte, pintura, literatura, cine, etc.) existen dos procesos de comercialización que oscilan entre dos polos opuestos configurados en la cercanía o lejanía de estos al mercado, pero que igualmente trae consigo ganancias económicas, estos límites pueden ser señalados como: (a) la subordinación total y cínica a la demanda, y (b) la independencia absoluta respecto al mercado y sus exigencias. Según Bourdieu, estas dos “lógicas económicas” son:

- El arte puro: En ella se da un proceso de negación de lo que se entiende por lo “económico” (proceso puramente de mercado) y donde se da preeminencia al

valor simbólico del producto, que dará beneficios económicos a largo plazo basando sus ganancias en ese valor simbólico.

- Las industrias literarias y artísticas: Aquí los bienes culturales son llevados al plano comercial común, donde se prioriza las ganancias inmediatas (por tirajes o “best seller”). Sin embargo, este éxito económico radicarán en una no aceptación total de esa lógica económica totalmente comercial, rechazando las formas más vulgares de mercado.

Partiendo de estas consideraciones, podemos manifestar que existe una forma de medir efectivamente la cercanía del cine al polo comercial y esta radica en que la industria cultural que quiere acrecentar sus ganancias bajo la lógica economicista tendrá cada vez más que reducir sus riesgos costo/beneficio en base a una cercanía cada vez mayor hacia las normas de demanda preestablecidas por el mercado. En este caso la industria del cine tiene un ciclo de producción corto cuya principal característica es la de ser efímeros pues el espacio de la demanda así lo requiere. Al otro lado se encuentra “otra” industria del cine de ciclos de producción largos, cuya postura que radica en la negación del mercado se verá envuelta en procesos productivos que tendrán como norte el futuro. Ahora, luego de evaluar la situación de ambos tipos de industria cinematográfica se puede sostener que el cine como industria cultural en estado de plenitud económica buscará afianzarse en la orientación hacia el capital simbólico acumulado, y en esta explotación se verán envueltos dos economías diferentes: (a) orientada hacia la producción e investigación cultural, y (b) orientada hacia la explotación del fondo de ganancias (cuando un film ha dado regulares dividendos los cuales son capaces de ser reinvertibles en una segunda y capaz de volver a generar buenos dividendos).

Por último, en el caso del cine que busca la erudición, propio de una búsqueda del purismo artístico, y la vanguardia que tiene más que ver con la exploración de la moda y por ende mayor relación con la demanda en el mercado. Así pues, estos films a pesar de estar separados por el grado de comercialización de un producto cultural, en si misma ambas se encuentran en un proceso economicista cuya búsqueda radica principalmente en la generación de ganancias efectivas. De esta forma, el valor simbólico agregado en los films no comerciales es en si mismo un valor capital en potencia, que al entrar en la lógica del mercado se convierte en un espacio largoplacista en una forma de inversión capital.

2.2. La narración en el cine

Partiendo de la propuesta de Benjamin (1999), la narración, y por tanto, el narrador, está desapareciendo en un mundo moderno dominado por la novela y la información. Pero ¿qué implica narrar?, Benjamin sostiene que la narración implica una comunicación vital, la facultad de intercambiar experiencias. En este sentido, señala dos narradores por excelencia: el marino, quien, conocedor de la vida al exterior del yo social, detenta un conocimiento de vida de la lejanía, de lo recóndito del saber; y el campesino sedentario (o el artesano de las primigenias ciudades medievales), quien, a su vez, es poseedor del conocimiento vital del interior de la comunidad. Ambos, sin embargo, tienen un factor en común: son portadores de conocimiento, de saberes nutridos de la experiencia, del día a día, y su conocimiento tiene una utilidad en tanto que buscan soluciones a lo

práctico de la cotidianeidad. Es el “saber consejo” propio de la experiencia transmitida, comunicada entre individuos, cuya extinción está fuertemente marcada por los procesos históricos propios de la modernidad; más aún, señala Benjamin, sería un error delatar a esto como decadente: el desplazamiento de la narración del dominio de la comunicación es tan solo la búsqueda de una nueva belleza, de la belleza en lo que se desvanece. La expansión de la novela es producto del desarrollo de la imprenta (en tanto que el vehículo de comunicación de ella es el libro), lo cual modifica sustancialmente la cadena de formación de la que se nutría la narración: el narrador era no solamente un transmisor, sino que también imprimía su experiencia en lo que transmitía, y propiciaba el apoderamiento de ella, en suma, la experiencia ajena se convierte en propia. La novela se compone como una cerrazón en esa cadena alimenticia; el novelista se encuentra apartado del resto y escribe lo que transmitirá en soledad; así también, no es pretensión de la novela dotar de un consejo, sino más bien señalar la carencia de este, mostrar el desconcierto del hombre moderno, de su falta de sentido con respecto al futuro. Benjamin hace referencia también a la información como irreconciliable con la narración: aquella, al inclinarse en la inmediatez de la vida, en su fragmentación (carácter propio de la modernidad), tiene mejor audiencia que la narración y esto guarda relación con una exigencia mayor de la verificabilidad de los hechos a informar. Esto, a su vez, continúa con la idea de hacer de lo comunicado algo necesariamente explicado, interpretado o justificado: la necesidad (moderna) de la historia bien explicada. La narración, para Benjamin, es una comunicación artesanal en tanto que su narrador no busca —a diferencia de la información— comunicar el asunto en sí, sino referirse a ello e imprimir su propia huella, “como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (Benjamin 1999:119).

Sobre estas consideraciones iniciales, entendemos que la narración en el cine es interrogativa, y es por esto por lo que su fuerza reside en la transmisión: una historia que deja de ser alimentada por sus transmisores deja a su vez de ser comunicada; la narración apunta hacia la eternidad, hacia la explicación total, hacia la respuesta siempre buscada, jamás agotada. La “historia” de los films comunicada a través de la narración “aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión” (Benjamin 1999:118). Y la memoria de lo narrado se activa en la actitud contemplativa, en el tiempo liberado (sin embargo, rodeado) de las cargas cotidianas, en suma, en el aburrimiento de la soledad. Esto es muy problemático en el cine moderno, donde el mandato simbólico lleva al espectador a llenar el tiempo que no aparece mostrado en la historia del film, a no dejarlo vacío de experiencias, muchas veces no conectas entre sí; nos invita (bajo una obligación encubierta), a no aburrirnos, a gozar cada minuto del film en una compulsión repetitiva de acciones sin más sentido que el de provocar satisfacción, llenando así la carencia moderna de sentido, de explicación total del mundo. Hay una conexión importante, es aquella que une narración y muerte en el film: esta dota de autoridad a aquella en tanto que el moribundo se encuentra en un estado liminal propicio para el nacimiento de historias vitales; el morir en el cine moderno se ha convertido en un acontecimiento oculto a la mirada de la comunidad, la separación entre la vida y la muerte está claramente marcada por una imposibilidad en la comunicación, en suma, no hay puentes entre la experiencia vertida por un actor moribundo hacia un vivo. Así pues, la narración en el cine es una explicación unívoca del mundo, más aún, este sentido explicativo se va perdiendo en tanto que la experiencia en el cine es un suceso fragmentado, inconexo, y por tanto, no se pretende encadenarlos en el curso inescrutable del film; sin embargo, esta pérdida de la unidad originaria del recuerdo es producto de un mismo proceso en la

epopeya del film, pues este adquiere un principio eternizador de los recuerdos fragmentados, o evoca una historia transitoria, que conecta eslabones (la historia de muchos acontecimientos). Sin embargo, la historia que muestran los films cuenta propone un “sentido de la vida” que no intenta totalizar, sino más bien mostrar el descentramiento del sentido, la falta del consejo (en singular), suturada en el fin de la historia. El fin del film figura como la lectura de ese sentido, la muerte (simbólica) en la historia es la que da el valor de orden, ese relato tanático es lo que acerca al espectador, pues en la amenaza del fin del sentido, el espectador espera “calentar su vida helada al fuego de una muerte de la que lee” (Benjamin 1999:127).

2.3. El cine como un arte de masas

Para Badiou (2004), el cine y la filosofía mantienen una relación caracterizada por la transformación: se producen nuevas ideas sobre filosofía (que no es más que una idea en sí) en la producción cinematográfica; ella es el campo donde se suscitan situaciones filosóficas (conexión de términos sin relación per sé). Para explicar este concepto, Badiou usa tres ejemplos: 1. La discusión entre Calicles y Sócrates: la situación filosófica es la elección (de existencia o pensamiento) en una situación confrontacional (en realidad, ambos no discuten, confrontan en tanto no buscan convencer al otro, sino imponerse); 2. La muerte de Arquímedes a manos de un soldado romano: la situación filosófica radica entonces en esclarecer la distancia entre el poder y la(s) verdad(es) en tanto que existe una incompatibilidad de códigos entre ambos términos; 3. La historia de amor en el film Chikamatsu Monogatari: en el amor de los amantes que se opone al orden social

(ambos inconmensurables) se puede observar un acontecimiento que surge como excepción, que rompe el curso de la vida. Este es un tercer sentido de la situación filosófica: pensar el acontecimiento, aquello no ordinario. En este sentido, la filosofía para Badiou se configura en la relación entre (a) elección, (b) distancia y (c) excepción; toda la historia de la filosofía es un ejemplo de fidelidad al acontecimiento, de la toma de distancia frente al poder, y el permanecer firmes en esta posición. La filosofía, por tanto, habla de una relación, de un relato de ruptura que, por tanto, deja de ser relación; la filosofía se interesa entonces en relaciones que no son relaciones, es la teoría de las relaciones paradójicas o, en palabras de Deleuze, de las síntesis disyuntivas. La filosofía existe porque existen relaciones paradójicas, esta es la materia con la cual se construye aquella.

El cine es un arte de masas en tanto que se define por una paradoja, la del “ser” y el “aparecer”: el cine (un arte ontológico) es a la vez potencia de representación de la realidad y su dimensión artificial. Para abordar este problema debemos entender al cine como un arte de masas, es decir, cuando la obra artística es admirada y amada por millones de personas en el momento mismo de su creación. Pero definir al cine como un arte de masa implica ya que dentro de esta definición hay una relación paradójica entre los dos términos que la conforman: (a) “arte” es una categoría aristocrática: refiere a la creación de acuerdo con parámetros históricos que remiten a una educación particular; es, a su vez, vanguardia, lo nuevo, la ruptura; (b) “masas” es una categoría política, democrática: un reclamo igualitario por el acceso, por los derechos. En el cine entonces encontramos una relación de términos heterogéneos: “el arte y las masas, la aristocracia y la democracia, la invención y el reconocimiento, lo nuevo y el gusto general” (Badiou 2004:30).

2.4. El concepto de lo imaginario

Los imaginarios son contruidos a partir del contacto entre psiquis individual y estados colectivos, o mejor aún, entre los fantasmas colectivos y los saberes sociales. Así, los imaginarios surgen como una estrategia para dar cuenta de procesos urbanizadores: estos en suma han desterritorializado a la ciudad; la han desprovisto de sus límites naturales todo esto gracias a las nuevas tecnologías de la información y de la telecomunicación. El estudio de los imaginarios da cuenta de las maneras de “cómo construimos, desde nuestros deseos, modos grupales de ver, de vivir, de habitar y deshabitar nuestras ciudades” (pág. 109). Así, los imaginarios “apuntan a una categoría cognitiva para referirnos a la experiencia humana de construir percepciones desde donde somos sociales, no sólo por conveniencias, sino por deseos, anhelos o frustraciones” (pág. 109). Hay dos cuestiones importantes en base a las cuales Armando Silva construirá la lógica del imaginario urbano: 1. la relación arte-ciudad; y 2. la presencia de lo urbano como un nuevo acontecimiento más allá de la ciudad:

Tanto el arte como el imaginario acerca de una ciudad son construcciones culturales, que a su vez involucra procesos políticos, estéticos y económicos. El arte, en tanto que forma inventada, es de naturaleza infinita, se recrea a sí misma siguiendo la perfección de la forma (Lionello Venturi, citado por Armando Silva), aunque esta nunca llegue a conseguirse. Así también la ciudad es una de arte, siempre inalcanzable, y por lo tanto, infinita en tanto imaginada desde diversas posiciones y reformulada bajo múltiples pro-

cesos. Así, habrá otra forma de estudiar la estética urbana: aquella donde la forma es construida por sus moradores más que por los urbanistas. “Se trata de comprender la construcción de formas imaginarias, en el alto sentido de reconocer las formas que habitan en las mentes de los ciudadanos por segmentación e interiorización de sus espacios vividos y su proyección mediante croquis grupales” (pág. 110). Las ciudades, siguiendo esta línea de análisis, se configuran como eventos estéticos sensibles, antropologizables en tanto capaces de adquirir cualidades humanas (los ejemplos sobre la sexualidad de las calles de Bogotá), así también capaces de despertar sentimientos como si se tratase de un organismo vivo, un ser concupiscente: paradigmático es ese afecto al revés que muestran algunos escritores con respecto a sus ciudades: “a través de la prensa y otros medios estos se lanzan contra sus propias ciudades para expresar cuánto la aman y cuánto desean que sea otra” (pág. 111). La ciudad entonces es constantemente imaginada, desde múltiples perspectivas: los centros de las grandes ciudades han sido fuente de construcción de imaginarios en los cuales los procesos sociales, políticos y económicos han tenido una influencia fundamental. En este sentido, es común la formación de una imagen sobre ellas como lugares “abandonados”, donde ““la gente de bien se ha marchado” y han llegado “otros” moradores” (pág. 112). Pero también, estos nuevos llegados no la perciben completamente como suya: la sensación de abandono permanece en tanto el centro es percibido como totalidad, más aun, en la fragmentación de este (en barrios, comunas, colonias) se encuentra una especie de valoración positiva, de sentimiento grupal de “barrio” que se impone sobre lo público y global del centro, tomado como un espacio de anonimato. “Así que los centros de las ciudades se desocupan de la “gente de bien”, pero tampoco los “marginales” lo toman como suyo, como sí lo hacen respecto a sus barrios o colonias” (pág. 112). Estos espacios son entonces “ganados” a

un centro vacío, desprovisto de individualidad, deshumanizado: en ellos se encuentran los reductos de una posibilidad de articular a la ciudad con lo social, de antropologizar ese espacio, dotarla de un nuevo hálito que la haga respirar y generar en ella el dinamismo de un ente vivo: así las ciudades se proyectan como un ser humano “con sexo, corazón, miembros, pero también con sentidos: huele, sabe, mira, oye y se hace oír”(pág. 114). Así, todo este proceso hace referencia a una ciudad segmentada en imágenes construidas por sus moradores, esta es la llamada “ciudad subjetiva” por Armando Silva: “ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitan y que en sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren sino la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana” (pág. 114). El morador de la ciudad, en tanto que articula un discurso sobre ella, convierte esa narrativa en algo real: cree que el fantasma, la ilusión que él mismo ha construido sobre la ciudad es el fundamento de su conocimiento acerca de su realidad social (ejemplo de esto es la percepción de los pobladores de Sao Paulo que creen que su ciudad es más grande de lo que es, pág. 114). Este argumento fantasmático está en relación con llevar a cabo un deseo: el espacio imaginario es el lugar en el cual los ciudadanos atienden y realizan sus utopías, sus deseos, sus fantasías. Estas fantasías se sitúan como constitutivas de los imaginarios en las ciudades, discurren por debajo de las diversas narrativas ciudadanas, son las piedras angulares de los procesos de formación de imágenes sobre la ciudad, en este sentido, el fantasma social “corre, como fuente primaria de un acontecimiento psíquico” (pág.116). En este sentido, desde una perspectiva psicoanalítica, Silva expone que descubrir el fundamento fantasmático de la construcción de los imaginarios urbanos esclarece aquellos fenómenos “sin sentido”, es decir, elucida o desenmascara el deseo que se encuentra oculto detrás de la fantasía social, o en palabras de Armando Silva: “he llamado fan-

tasma urbano a aquella presencia indescifrable de una marca simbólica de la ciudad, vivida como experiencia colectiva, de todos o de una parte significativa de sus habitantes, por la cual nace o se vive una referencia de mayor carácter imaginario que de comprobación empírica” (pág. 117), así, este vendría a ser un sucedáneo de lo real en tanto que actúa como si fuese tal para los ciudadanos que comparten dicha fantasía. Las ciudades entonces se componen de dichos fantasmas, y estos a su vez se transforman al son de los procesos sociales que viven las urbes; sin lugar a duda estos procesos cambian las estructuras libidinales de los ciudadanos quienes articularán nuevas formas fantasmáticas acordes a las circunstancias cambiantes dando por resultado la constante transformación de las mentalidades ciudadanas.

Nuevos ritos urbanos. Para Silva la comprensión del imaginario urbano requiere de una “metacategoría”, un concepto que pueda darle sentido en la cotidianidad; este sería el ritual (“actos tradicionales que versan sobre cosas sagradas”, a decir de Marcel Mauss), pero cuya noción tendrá que ser enriquecida por tres enfoques: 1. El ritual como narrativa teatral: gracias a los nuevos marcos teóricos provenientes de la semiótica (G. Genette y A. J. Greimas) se comienza a percibir al “hecho social” no con una existencia per sé sino como “una estrategia de narración sometida a una compleja red de construcciones virtuales y sociales” (pág. 119). Víctor Turner a su vez señala que en el ritual se encuentran graficados lugares estructurales, y que debería verse a este como un guión teatral, donde cada individuo tiene un rol que cumplir. 2. El ritual como performance: desde la teoría pragmática (Georffrey Leech) se ha visto al ritual como una concepción simbólica similar al lenguaje; en este sentido, existe dentro de un sistema de reglas, una gramática para los procesos de comunicación tanto verbales como no verbales. Esto se rela-

ciona conjuntamente a una retórica interpersonal, donde existen principios sociales tales como la cooperación, la cortesía, la claridad, etc. Así, en un ritual los ritualistas se relacionan en una lógica interpersonal en la cual tienen que actuar englobando a un todo social, tal como sucede con los vecinos de una ciudad. 3. El ritual como memoria: Freud manifiesta la relación entre el nombre buscado y el tema reprimido (esto no es explicado en detalle por Silva).

Topografía americana. Armando Silva se propone estudiar los siguientes ejemplos para enfatizar en los tres enfoques acerca del rito: 1. La teatralidad en el ritual de las madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires; 2. Fachas y performatividad ciudadana en Perú; 3. Rito de cuerpo ante memoria negada en las nuevas ciudades americanas.

2.5. Hacia un concepto de lo político

Arditi (1995) menciona la dificultad de definir lo “político” bajo criterios preestablecidos en tanto que esta se encuentra compuesta de elementos fluidos cuyo carácter es en suma voluble. Siguiendo para ello a Schmitt, señala la importancia de desligar en el mundo contemporáneo la relación político=estatal en tanto que la primera es un elemento que desborda el ámbito de la segunda.

Ahora, ¿qué es lo que configura lo político? Ardití afirma —nuevamente siguiendo a Schmitt— que podría darse una definición de ello a través de una oposición central: amigo-enemigo. Sin embargo, no hay que entender dicha relación dialéctica movida por el odio entre ambos, sino bajo el orden de la distinción en sí. Esta separación llega a su

punto más intenso en un conflicto real: a través de la tensión entre la vida y la muerte, la decisión entre quienes son los amigos y cómo distinguirlos de los enemigos debe ser tomada por la política como ultima ratio, o caso límite.

Sin embargo, cabría señalar que la guerra no es el componente formativo de lo político, sino más bien su posibilidad lo que lo configura. Según Schmitt (2000) –siguiendo en esto a Hobbes–, bajo la amenaza de la agresión del otro es donde lo político encuentra su núcleo seminal: un mundo en paz es un mundo sin política. En tal sentido, sólo la oposición política amigo-enemigo puede llegar al caso decisivo de la guerra. Sin embargo, señala Sartori (2008), no hay una razón clara para pensar que el conflicto letal no pueda ocurrir bajo otras oposiciones, sean estas de orden racial, religioso o económico. Otro problema en esta afirmación es que dicha oposición diluye el propio campo de acción de lo político en sí: en este caso, por ejemplo, científicos que se considerarían entre sí amigos o enemigos estarían dentro del ámbito de lo político, cuestión sumamente problemática.

Ante tal dificultad de formalizar lo político puede entenderse a través del concepto de “anexactitud”, esbozado por Deleuze y Guattari (1985): se dice ello de un concepto vago o nomádico, evanescente e inexacto por inmanencia más no por accidente. Esta idea puede equipararse a la noción de “textura abierta”, utilizada por Hart (2006) para describir la esencia de la ley: en tanto que ella busca definir idealmente un conjunto de prácticas normativas, su competencia puede, en algunas ocasiones, caer en el campo de la incertidumbre. Esto mismo ocurre con lo “político”, donde aquello que escapa a la argumentación racional da a caer en su ámbito, aunque también cabe señalar que esta

característica no excluye de alguna manera que en política se pueda llegar a la negociación. Sin embargo, cuando hablamos de lo político siempre hacemos referencia a un registro donde el conflicto nunca se da por suturado, o al menos de manera permanente: problemas que se creían cerrados terminan por reabrirse una y otra vez.

Sin embargo, si lo político se encuentra definido “anexáctamente” por la relación antitética y conflictiva –decimos ello en el sentido de posibilidad de enfrentamiento real– entre amigo y enemigo, aquí cabría preguntarse ¿quién es el enemigo propiamente político? Arditi (1995) señala que este siempre tiene como característica remitirse a un conjunto de individuos que caen bajo ese rótulo, no a uno solo de ellos y cuya presencia y campo de acción se da en lo público –el hostis, no el inimicus. En tal sentido, el enemigo político es el otro público que no somos nosotros, el diferente a un yo abstracto; más aún, frente al cual no existe necesariamente un odio mortal. Así pues, el enemigo político no es negatividad pura sino más bien encuentra una similitud fundamental con su par antagónico: ambos se consideran como agrupamientos humanos del mismo tipo.

En tal sentido, Arditi (1995) señala 3 conclusiones fundamentales acerca de ello: 1. Lo político designa una forma de enfrentamiento (amigo-enemigo); 2. Lo político elude a ser definido bajo un carácter específico en tanto que carece de un núcleo central y a su vez puede abarcar todos los problemas sociales; 3. La intervención en lo político de otras relaciones antitéticas (artísticas, éticas, etc.) sólo son accidentales. Por último, lo político conforma un espacio de múltiples oposiciones, más su existencia tan solo se suscita en una oposición primigenia “amigo-enemigo”: en tal sentido, hablamos no de un universo, sino de un pluriverso al respecto de lo político.

Lo político tiene la posibilidad de “politizar” todas las relaciones constitutivas de lo social en sí. Es por esta razón que algunos autores (Brenner 2011; Heywood 2010; Bobbio 2009) prefieren usar el adjetivo político que el sustantivo política, en tanto que esta traza de manera topográfica sus competencias, mientras aquel remite a un concepto regional más fluido que remite a una instancia antagónica primigenia entre dos grupos antitéticos; de esta manera se abre un campo de análisis sobre lo político en los espacios más insospechados de lo social. Es así como antagonismos religiosos, morales o de otro tipo pueden llegar a configurar relaciones antitéticas “amigos-enemigos”, lo cual otorga el carácter ubicuo al fenómeno de lo político.

Pensar en lo político como un registro capaz de abarcar la totalidad de las relaciones sociales no implica señalar –a diferencia de los teóricos del pluralismo– el abandono o el debilitamiento de la esfera estatal como la instancia medular del fenómeno en sí. Así pues, la importancia cada vez mayor de la sociedad civil no niega el carácter del Estado como lugar de construcción del “bien común”, sino reafirma su papel regulador frente a las desigualdades que surgen en ella. Justamente por esto es clave la distinción establecida por Schmitt entre la “política” como registro que tiene un espacio público institucional surgido como un “artificio” en el sentido hobbesiano del término (el Estado como instancia reguladora de los conflictos) y lo “político” como instancia que abarca cualquier espacio donde se dé la relación “amigo-enemigo”, la cual puede abarcar –y exceder obviamente– el campo institucional de la política; el conflicto, por ende, es la esencia fundamental de lo político.

Cabe señalar a su vez que el conflicto no implica inestabilidad o caos permanente: más bien, este se encuentra articulado a un orden establecido mediante la coerción que contrae su propia posibilidad (Luhmann 2007), así como también permite suspender la incertidumbre subjetiva estabilizando al grupo frente a un enemigo común (Freund:1967). Esto ocurre porque el afianzamiento de un “nosotros” frente a un “ellos” permite la formación de una “imagen” sobre lo que somos como colectividad (Anderson 1993) forjando de manera más permanente su unidad en una instancia imaginaria. Es por esto por lo que un “ellos” funciona como un suplemento que coadyuva a la formación de un “nosotros”, convirtiéndose aquel en un “afuera constitutivo” (Laclau 2008) que nos conforma en tanto amenaza latente.

Ahora, todo lo dicho hasta ahora configura a lo político como una estructura cuaternaria: la relación antitética “amigo-enemigo”; aquello que se encuentra en disputa por ambos; el contexto institucional en sí que influye en la manera de cómo se lleva a cabo lo político – es decir, el espacio de la política. Luhmann (2007) refiere a lo político más bien como una estructura binaria: los antagónicos “gobierno-oposición”, y un tercer elemento excluido del sistema binario: la masa de electores que configuran la opinión pública durante los procesos electorales.

Esto sin lugar a duda pone sobre el tapete la naturaleza de las relaciones de poder sin la mediación de un marco institucional (tal como la reinscripción de las relaciones de género en los sistemas patriarcales), así como la propia naturaleza de los principios institucionales en sí. Sin embargo, todo esto debe llegar a una instancia institucional que legitime los cambios en lo social desde lo político, así como también aquellos que susci-

tan el cambio del sistema; de esta manera, tal como señala el mencionado autor: “(...) el orden institucional de la política se entrelaza con el magma de lo político” (Arditi 1995:348). Siguiendo esto Laclau (2008) afirma que la relación establecida entre la política y lo político sería en consecuencia la de un orden establecido por la primera que tiene como finalidad terminar con el conflicto natural entre los sujetos (sedimentación), más cuya pretensión es “boicoteada” por lo segundo, impidiendo de esta manera la absolutización del orden (des-sedimentación).

Este proceso continuo de instauración del orden -subversión del mismo-instauración de un nuevo orden posee cierta similitud con la noción nietzscheana de eterno retorno, en tanto que hay un proceso circular por el que transita lo político, sin embargo habría que precisar tal analogía siguiendo el concepto de repetición de Deleuze (1985), el cual señala que lo repetido en la temporalidad política son los procesos (poder-oposición; dominación-resistencia), eternos de por sí. Un análisis teórico sobre el tema nos remite a ver en lo político un continuo de construcciones de sentidos, de significados, de su posterior caída y de la instauración de otro nuevo (Vattimo 2008). Sin embargo, la valoración positiva o negativa de estos sólo pueden ser dilucidados desde la perspectiva de aquellos involucrados en el proceso: es por esto que, para la noción de temporalidad política descrita desde la instancia teórica, tanto Gandhi como Pol Pot pertenecen al mismo orden. Esto también revela el carácter volitivo del criterio sobre lo político: solo dentro del proceso y asumiendo el riesgo de la decisión política es cuando la indeterminación que implica estar en un mundo relativizado es completamente anulada.

CAPÍTULO III

**IMAGINARIOS Y NARRATIVAS DE LOS SUJETOS EN CONFLICTO DESDE
EL CINE SOBRE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN EL PERÚ (1980-1992)**

3.1. Los campesinos son campesinos porque no tienen educación

A través de los films sobre violencia política se observa una relación conflictiva entre educación y pobreza. Se tiene como premisa la idea de que pobreza y educación son nociones construidas socialmente por grupos de interés. Esta construcción se ha debido a que es de uso normal en el cine relacionar a la educación como un eje de desarrollo, especialmente desde los medios de comunicación. El problema central desde los films sobre este tema es la forma (o formas) cómo se ha generado e interpretado las relaciones entre educación y pobreza. En este caso se toma en cuenta primeramente el concepto de pobreza y denotar si tiene una base real la relación entre uno y otro término. Los films analizados han tomado siempre como referencia la calidad de educación, pero no han explicado cómo la educación hace disminuir la pobreza, en tanto sí al sujeto con la que se la relaciona, identifica y vincula directamente.

En este sentido el término pobreza ha sido muchas veces confundido por otros, como es el caso de desigualdad o marginalidad, pero estos términos solo hacen referencia al campesino en cuanto relacionado con otro. Otro término como el de exclusión incide en las consecuencias de la pobreza, más no es tomado por iguales por los cineastas y productores. Se observa que el concepto común empleado sobre pobreza es el de la carencia de recursos básicos para llevar una “vida aceptable”.

Esta viabilidad se mide mediante los ingresos que cubrirán estos recursos, pero también desde la distancia geográfica –y cultural– desde donde se emana. Desde esta propuesta se plantea que el verdadero combate contra la pobreza se debe establecer en el alza sustancial (básica para cubrir las necesidades básicas) de los salarios. En relación con esto se va a señalar en el cine algunas características de la relación entre educación y pobreza. La primera en ser expuesta es la de la teoría del capital humano en la cual se plantea que la educación debe generar habilidades competentes en las personas para que así se convierta en un instrumento de la movilidad social. En este sentido la pobreza proviene de una mala enseñanza de estas habilidades. Pero esta explicación no responde a la pregunta sobre por qué surgen las desigualdades en el mundo andino, pero sí considera que las desigualdades entre Lima y los andes están en el entramado social y estas las promueven en la escuela.

En este punto, la elección racional en la cual se plantea que la ciudadanía debería tener el control sobre el tipo de educación que en ella se quiere parece ser el eje clave que distingue lo andino de lo citadino. Esto se justifica en el cine debido a que la pobreza campesina –y andina– (aquí también entendida como consecuencia de la mala educación) es individual, por lo que esta se debería dar solución de una manera personalista. Así pues, se generaría una educación que estaría basada en las leyes del mercado, en la oferta y la demanda: el campesino no entiende la lógica del mercado, pues en la educación recibida el individuo no se lo posibilita a sí mismo.

Se observa también una propuesta de reforma de la educación en los andes desde la esfera ciudadana pero aplicada por el estado, quedando así asegurada la igualdad de opor-

tunidad de educación para todos, pero el sistema educativo promueve la desigualdad de oportunidades, en este sentido en detrimento de los campesinos pobres. La igualdad de oportunidades es una ilusión y en estas condiciones la educación no cumple su papel de movilizador social. El campesino siempre permanecerá en los andes a menos que una educación participativa del poder podría promover de manera efectiva una nueva conciencia ciudadana de vivir en democracia, sin embargo, aquello implicaría un proceso migratorio.

Existe una regularidad entre las relaciones educación-pobreza desde la mirada del cine, no existe una base analítica de fuerza que demuestre visualmente los mecanismos por los cuales la educación en el mundo andino actuaría para bajar el nivel de pobreza, pero que esto no quiere decir que se deba descuidar a la educación como un arma fundamental para combatir la pobreza por lo que se deberá orientar la política educativa desde el gobierno.

Aunque no existe un lineamiento exacto sobre el aminoramiento de la pobreza a través de la educación, si existe un planteamiento claro en los films de cómo esta se reproduce efectivamente en relación a una mala educación, en este sentido la baja calidad educativa ha demostrado ser un factor importantísimo para alimentar los altos niveles de pobreza generando así un círculo vicioso para la perpetuación de este sistema excluyente. De esta manera se forma un vínculo real entre educación (o educación de baja calidad) y pobreza. Ahora, queda por examinar los procesos por los cuales se debe alcanzar una educación de alto nivel e incluyente, así como la incidencia que puedan tener los modelos que postulan una educación que tome en cuenta las desigualdades sociales en los

andes y en la vida cotidiana de los campesinos —estas basadas en la heterogeneidad de las sociedades andinas- y las reduzca en un sistema educativo amplio.

3.2. La mujer andina

Aquello ausente en el mundo moderno representado en el film nos genera fascinación y repulsión a la vez. En el cine sobre violencia y conflicto la subalternidad femenina se desprende de una formulación mayor de lo que es la imagen estereotípica conformada por el discurso colonial, patriarcal y heterocentrado.

La mujer andina se configura en un espacio de negación, de ausencia e incongruencia; una violencia epistémica que puede ser rastreada como parte de una narrativa particular europea en el cine nacional. Bajo la figura de lo abyecto, de la marginalidad aberrante que se coloca bajo la mirada panóptica y enjuiciadora sobre la mujer andina se la observa bajo una incomprensible escena de podredumbre y asco, todo esto articulado con una repetición constante y morbosa de aquellos factores repulsivos para un occidente “civilizado”.

Esto es en suma interesante en tanto que remite a la mujer andina a discursos de la “otredad” cuya finalidad es imponer orden en un espacio aparentemente caótico, degenerado (el “otro” sería en realidad, para este discurso, una desviación de lo “normal”, es decir, del sujeto hegemónico occidental) y en el cual la repetición —en tanto homogenización y reafirmación de los individuos contenidos en ese “otro”— pareciese una regene-

ración demoníaca, desprendiéndose de esto una característica fundamental que atraviesa a todo el discurso colonial: la ambivalencia, entendiéndola como la afirmación compulsivamente repetida en tanto que ella sola no logra sostenerse como régimen de verdad, más aún, este es sólo una meta eternamente perseguida más nunca alcanzada . Así, la mujer andina se comprende como una entidad “fija”, un “estereotipo” rígido que a su vez no termina de ser afirmado, se encuentra siempre siendo sin poder llegar a ser, lo cual encerraría una voluntad de poder y conocimiento que buscaría sujetar a la mujer andina bajo su propia representación, que termina siendo todo lo que no es el uno occidental-hombre ni el andino-hombre. Este factor ambivalente dentro de la construcción de la mujer andina como sujeto subalterno se remarca claramente en los films sobre violencia política aparentemente de manera contradictoria. La mujer andina necesita ser afirmada, pero dejando su cadena de significantes sin cerrar, así, esta cumpliría una función de significante vacío en tanto lugar que necesita ser enunciado desde fuera; en suma, siempre habría algo más que decir sobre ella.

Más aún el discurso patriarcal y heterocentrado crea la ficción de la sutura; esencializa y cierra aquel espacio subrepticamente abierto con la finalidad de mantener el poder de la definición, así, el saber acerca del otro ofrece la posibilidad de dominarlo. La mujer andina es siempre un ser incompleto y se naturaliza en ella todo aquello que en realidad es un artilugio, una construcción dominante de lo que es el otro. La mujer andina siempre está atrás, oculta, pequeña, silenciosa, callada, invisible, recluida, negada, oscura. Así, la clave de la ambivalencia es que siempre pugna por establecer las “esencias” que conforman el espacio de la otredad en ellas como una realidad ontológica.

Cabe señalar que esta figura se muestra incuestionable y a su vez cristalina ante la mirada del uno occidental y del uno andino que cumplirían la función del sujeto juez en tanto que determinará la “normalidad” de lo que ve, es decir, señalará el carácter moral de la realidad presente ante sus ojos; es por esto que remarcar los límites de lo que es su espacio y como víctima de las fuerzas sociales que la supeditan aparentemente a un papel sin agencia.

La mujer andina nunca encuentra libertad, por más trágica que ella se muestre: siempre se encuentra atada a significantes masculinos, tanto en la figura materna/maternal idealizada como en la mujer campesina y trabajadora. Se sostiene subrepticamente la idea de la mujer andina como perdición en tanto sus nexos con el sexo opuesto terminan en sucesos represivos y excluyentes que legitiman la imagen distorsionada de los andes y que reproducen nuevos regímenes de verdad basados en la discriminación de raza y género.

3.3. Los militares son siempre hombres

La identidad masculina no es un a priori en el varón, más bien tiene que ser adquirida y reforzada por él. Más aún, a diferencia de la mujer, el varón tiene que pasar por el proceso de negación de la identificación primaria con su propia madre. En este sentido, cabe afirmar que el aprendizaje de la masculinidad pasa de forma mayoritaria por la madre más que por el padre.

Todo esto guarda estrecha relación con la forma en cómo se relaciona la patria con los militares. Se identifica con los campesinos y las campesinas en tanto recrea en ellos su propia niñez, y a su vez se identifica con su propio padre en tanto tienen en común el proceso paterno (“los campesinos son como niños a los que debemos cuidar”). El militar tiene a su vez un referente directo sobre sus roles adscritos y se entrena directamente en ellos: la figura paterna (que cuida de los “otros”).

Pero la situación se torna más complicada: en tanto hay un padre “ausente” (en tanto su poca participación/presencia en la vida de los campesinos y cuyo rol no se encuentra claro), la afirmación de su masculinidad ocurre en dos fases: primero, desde la figura masculina propia de la madre; segundo, como negación (después del Edipo) de la femineidad adquirida por el varón en la identificación primaria, adscribiéndose a la relación entre masculinidad y poder socialmente aprendida. Todas estas dificultades que enfrenta la masculinidad de los militares en su proceso de afirmación hacen de ella una identidad frágil, entendiéndose así la actitud compulsiva de su constante afirmación.

Dejar la ciudad e ir a los andes intensifica la afirmación lo masculino. El militar no posee “marcas” que afirmen su masculinidad (ser oficial de alto rango, medallas, honores: solo un soldado raso), este tiene que pasar por un proceso de “masculinización” que puede durar muchísimo tiempo y en el cual se arranca del varón (o se intenta hacerlo) aquella femineidad adquirida en la identificación primaria. La mujer en cambio no pasa por dicho proceso en tanto esa identificación solo es rota en una ocasión: cuando se desarrolla el yo; más su identidad como mujer no entabla ningún conflicto, como si sucede en el caso del varón.

Los rituales militares no institucionalizados también son períodos de afirmación de su masculinidad, pero ello revela una complejidad: debido a su carácter clasista, la masculinidad adquirirá diversas formas de apropiación del poder (en tanto la sociedad no ritual restringe el acceso a él). La fortaleza, la astucia, el desprecio por lo femenino (lo no militar), y la virilidad son características de este machismo exacerbado en los militares. Una ausencia literal del padre (que conforma una recurrencia más que una excepción, pues “un soldado raso nunca se sentará en la misma mesa que un oficial de alto rango”) enfatiza en la asociación padre-distante-no responsable. Esto guarda estrecha relación con la recurrencia de los insultos que hacen referencia a los “civiles”: en tanto instancia endiosada, pero de la cual se duda (el ciudadano común y no militar “pone los límites” y el militar hombre se deja guiar por sus instintos). El civil es la figura conflictiva dentro de la identidad masculina militar; acusar esa tradición traumática del civil burlada por el varón militar en el insulto delata un contexto social donde el superior está ausente.

Otra particularidad de la masculinidad militar es la existencia del “adolescente vitalicio”: el militar varón se encuentra siempre marcado por la etapa juvenil machista de su proceso de madurez, y esto se debe a la constitución social propia de la institución castrense: en tanto envuelto en una serie de relaciones sociales (familiares, “redes de amigos”, etc.) el varón militar encuentra la protección que el civil no goza (expulsado a la vida responsable y a la independencia desde su incorporación a la milicia).

3.4. Los limeños del cine

El cine sobre violencia política propone pensar Lima –y su relación con el espacio andino- desde el encuentro entre sujeto y cultura. En este sentido, los films se ciñen a dos funciones fundamentales: la cultura protege al individuo de los embates de la naturaleza y la cultura regula las relaciones interpersonales de los sujetos (leyes sociales de convivencia).

La cultura se (re)produce dentro de la “comunidad”. El sujeto por sí solo no importa en la imagen que plasma el cine sobre la cultura, salvo cuando este pone trabas a su (re)producción; es en su negativa de “colaboración” cuando el sujeto en soledad cobra importancia, o en palabras de la autora. Lo importante es examinar los términos bajo los cuales este sujeto se vuelve un agente disruptor, y aquí entra en juego el concepto de goce y pulsión de muerte que tiende hacia ello. La disrupción se establece en la ciudad, en Lima: el limeño como sujeto disruptor.

El limeño es solo tal en tanto es sujeto (atado, aprehendido) de cultura (y por tanto de lenguaje); sin ella, este deja de serlo y se convierte en un organismo inundado por el goce. ¿Qué es el goce en este contexto?, sería lo real imposible de llenar, aquello que excede al limeño, lo que se encuentra fuera de él, y por tanto fuera de la cultura (y del lenguaje, claro) y de su espacio (los andes y los andinos). Esto externo al sujeto limeño configura sus bordes como sujetos: son las zonas erógenas; espacios de fascinación, pero de insatisfacción eterna; abandonarse en ellas implica seguir una pulsión de muerte, es decir, de aniquilación del sujeto en el goce, en aquella imposibilidad de lo real, o mejor dicho, de la destrucción fuera de la no significación, en tanto que el goce es no

lenguaje. Este domeñar de la aniquilación (a través de la cultura-lenguaje) no implica una anulación completa del goce, pues el andino señala los bordes del sujeto limeño, sin él los límites de la cultura-ciudad (y del sujeto inserto en ella) no quedarían marcados.

El sujeto andino, el goce, no responde al principio del placer del sujeto limeño: este es sostén de producción, es el impulso humano ganado para la cultura; el goce es pérdida pura, no se articula dentro del principio de equilibrio, es decir, bajo normas homeostáticas (el principio del placer es la búsqueda por la estabilidad). El sujeto andino –que es edénico también– no debe igualarse a placer, ni disfrute, mucho menos aún a felicidad, sino más bien a conmoción, y se goza en ella; es una alteración más allá del significante, que tiende hacia la repetición, hacia el abandono en sí mismo.

El principio del placer tiene como proyecto la búsqueda de la felicidad, aunque esto tenga como contraparte la constante histórica que señala lo contrario; sin embargo, el síntoma que delata la imposibilidad de dicho proyecto es la pulsión de muerte que tiende hacia el goce; su presencia visibiliza aquellos bordes del significante; aunque esto no quiere decir que se claudique frente a la tensión que impone la pulsión de muerte: la cultura insiste en la felicidad, el principio del placer persevera en su búsqueda. Entonces, se puede concluir de esto que el verdadero enemigo de la cultura limeña urbana es el goce, los andes, lo andino y el sujeto andino, que tiende al sujeto a abandonarse en él; es en ese instante en que el sujeto limeño (en tanto aniquilado en el goce) se convierte en agente disruptor.

Otro aspecto importante a resaltar en el sujeto limeño es que el cine los muestra como carentes de una identidad determinada en el marco del “tener”, más aún, tienen una de carácter “negativo”: (analizando su epígrafe inicial) no son clases altas (“extranjeros”) ni bajas (“campesinos” los cuales si tendrían una identidad bajo dicho marco: las primeras tienen dinero, las segundas no); entonces, se busca la definición desde otros marcos referenciales. Esta se encontraría en el marco del deber: los limeños son las que deben llevar a cabo un determinado proyecto nacional; son ellos las que sostienen el “modelo” (cultural, político, económico) a seguir. Estos son interpelados para sostener el modelo “neoliberal” presentándolos como ciudadanos: es decir, aquel que se acredite como un consumidor dentro del sistema. Es también por esta razón que los limeños se muestran como sujetos públicos pues es la nueva forma de interpelación de la ciudadanía: solo un ciudadano termina siendo tal (e inclusive solo un sujeto es tal) si –y este si termina siendo una bicondicional: si y solo si– consume. Pero ¿Cuál es el elemento seductor de este modelo neoliberal que está posibilitando la construcción de un sujeto limeño, urbano y moderno desde la negación y contradicción de su par andino? El cine propone que este sería la promesa de la identidad basada en la tenencia de objetos; promesa siempre incumplida en tanto en el mundo posmoderno los significados de los objetos son sumamente volátiles: una estrategia cultural de generar lazos libidinales intersubjetivos, es decir, estrategias que forman sujetos en torno a un tipo de relación identitaria con otros. Lo andino como un discurso identitario desfragmentado desde una noción romántica de lo inca, pero moderno y urbano en la práctica. El pasado como nostalgia. Sin embargo, esta identidad se logra perdiendo un yo solitario (aquel que se enfrenta a su deseo), convirtiéndose de esta manera en un yo serial. Y en este tipo de identidad se localiza en un tipo específico de goce: el acto mismo de ser emocionalmente distante

ante la violencia que vive el sujeto andino. Negar lo andino y tomar de él su recuerdo como propio.

CAPITULO IV

LOS DISCURSOS DE LA VIOLENCIA Y SUS REPRESENTACIONES DESDE EL CINE SOBRE VIOLENCIA POLÍTICA EN EL PERÚ, 1980-1992

4.1. El discurso colonial del cine nacional: andinismo, colonialismo y la naturalización de la mirada

El discurso colonial se caracteriza, según Bhabha, esencialmente por dos conceptos: “fijeza” y “estereotipo”. Ambos hacen referencia a discursos de la “otredad” cuya finalidad es imponer orden en un espacio aparentemente caótico, degenerado (el “otro” sería en realidad, para este discurso, una desviación de lo “normal”, es decir, del sujeto hegemónico occidental) y en el cual la repetición (en tanto homogenización y reafirmación de los individuos contenidos en ese “otro”) pareciese una regeneración demoníaca.

En el cine peruano el discurso colonial sigue la misma ruta. Se puede percibir una característica que atraviesa todo lo dicho anteriormente, la cual la ambivalencia de los films sobre violencia política se entiende como la afirmación compulsivamente repetida, en tanto que ella sola no logra sostenerse como régimen de verdad, más aún, este es sólo una meta eternamente perseguida más nunca alcanzada. Así, el campesino (subalterno) se comprende como una entidad “fija”, un “estereotipo” rígido que a su vez no termina de ser afirmado, se encuentra siempre “*siendo sin poder llegar a ser*”, esto en tanto su significación pasa por múltiples repeticiones de acuerdo a las situaciones históricas, lo cual hace del discurso colonial algo camaleónico, cambiante y caótico, pero que mantiene –en su repetibilidad– un discurso de larga duración de la diferencia cultural/histórico/racial jerarquizada que legitima el poder. Para hacer una “cartografía” del

discurso colonial y de la estrategia de la ambivalencia que reside en él, el cine nacional propone referirse a aquel no en tanto una “falsa conciencia”, es decir, un discurso que oculta y reproduce relaciones de poder, discriminación y opresión, sino comprometiéndose con su efectividad, es decir, analizando su régimen de verdad, sin olvidar su naturaleza artificial, descubriendo así la fantasía del origen y su nexo con la identidad que enarbola el discurso colonial en su característica ambivalente.

El discurso colonial se trata de la diferencia, racial y sexual, presentes de manera articulada en los films sobre el conflicto. Esto llevaría a pensar que estas dos diferencias se articulan, no tienen una originalidad o singularidad propia en el objeto que las contiene; ambas van de la mano en la construcción teórica colonial –pensar discursos– y en la acción política –hacer por el discurso– acerca de una realidad subalterna, haciendo de esta algo polimorfo y perverso.

Esta perspectiva unidimensional se enfatiza solamente en la economía del deseo, dejando de lado la naturaleza *mixta* de la articulación entre las diferencias sexual y racial; faltaría por tanto una visión desde la economía del discurso de dominación y poder. Otro aspecto importante es el estereotipo en tanto este se muestra como un punto seguro de identificación en cualquier momento determinado, pero enfatizando que esta solo aborda la representación de la otredad. Así, en los films se observa una *voluntad de poder y conocimiento* que buscaría *sujetar* al campesino (subalterno) bajo su propia representación, que termina siendo “*todo lo que no es el uno*”, pero este sería lo no determinado, ilimitado en tanto figura amorfa, ambigua que termina remitiéndose formalmente

a lo occidental, al *universal* del discurso colonial, graficado claramente en el ejemplo de Barthes sobre lo *japonés* que termina siendo lo *no occidental*.

El discurso colonial que ha construido el cine peruano es un aparato que se basa en *la afirmación y la renegación de las diferencias raciales, culturales e históricas*. Así crea estratégicamente a *pueblos sujetos*, en tanto son considerados como lugares de vigilancia del poder colonial; más aún, esta marca distintiva cumple el objetivo de hacer hincapié no sólo en su diferencia, sino en su “anormalidad”, sustentándola en la *degeneración* de su origen racial, legitimando así también su subyugación ante el poder colonial. Este a su vez marca una forma de gobernabilidad en la cual el Estado colonial se apropia de las distintas esferas de acción de aquellos pueblos sujetos; así se crea una “*nación sujeto/sujetada*” en donde los colonizados (“los blancos de la ciudad”) son “otros” pero cuya esencia es cristalina, expuesta, y por tanto descriptible objetivamente; en este sentido el Estado colonial emplea un sistema de representaciones que puede ser intervenido, tanto en términos raciales, geográficos, políticos y culturales. En este sentido, lo andino se muestra como una ficción desde occidente (Lima, la capital) que construye un espacio fijo de significados atemporales los cuales son provistos de una realidad ontológica que niega lo ficticio: Lima configura un sistema de “*esencialismo sincrónico*” compuesto por “*significantes de estabilidad*” constantemente amenazados por intereses historicistas o “*formas diacrónicas de historia*”. En este sentido, la alteridad y la ambivalencia se encontrarían articulados en el discurso “andinista” y cumplirían una función político-ideológica en tanto que permitirían a Lima hacer de lo andino algo “*otro*”, fuera de “*lo uno*” que es representado por ellos mismos (rasgo de alteridad) y también fijar ese “otro” en la compulsión repetitiva del estereotipo que este representa, reificando onto-

lógicamente (convirtiendo lo sincrónico en una realidad ahistórica, en algo esencial) lo que discursivamente es una estratagema del discurso colonial para eternizar el proceso de alterización siempre inacabado (rasgo de ambivalencia). Una formulación teórica propuesta en *Andinismos* que atrae mucho a los directores y productores de cine local (en tanto estos ven en ella un espacio donde confluiría con su propia teoría sobre la alteridad y la ambivalencia del discurso colonial) es aquella que plantea una diferencia entre un *Andinismo latente* (espacio de las ideas inconscientes que discurren bajo el discurso colonial, el lugar de las esencias atemporales acerca de lo “oriental”) y un *Andinismo manifiesto* (la forma bajo la cual el orientalismo latente ha sido exteriorizado —y filtrado— en un “texto” o discurso el cual guarda relación con circunstancias históricas determinadas); ambas guardan una relación de división/correlación en tanto que marcan una diferencia entre contenido y forma, pero a su vez confluyen en la intención político-ideológica del centralismo limeño de situarse jerárquicamente sobre los Andes. Más aún, esta formulación puede llevar a que el concepto de discurso como herramienta de análisis pierda fuerza en tanto que remarca la bipolaridad del mismo (o la acción de las *polaridades de la intencionalidad* que producen dicha debilidad), dejando a entrever que en esa intención político-ideológica conviven dos formulaciones correlacionadas en vez de ver a ambas bajo una unidad lógica, tal como sería la propuesta de alteridad y ambivalencia. En este sentido, la afirmación de una bipolaridad marcaría una no relación implicativa (sólo *correlacional*) evidente en el contenido (*andinismo latente*) y la forma (*andinismo manifiesto*): remitirse a la segunda (el espacio histórico desde el cual se articula el discurso colonial) lleva a aceptar a la primera (la escena inconsciente que debe ser *textualizada*) como fundamento. A su vez, afirmar que el Andinismo es una instancia discursiva creada para enfatizar en la existencia de una realidad ontológica

esencial de estereotipos haría necesaria una elaboración analítica del discurso como instrumento ideológico-político en el cual se articulan *implicativamente* tanto contenido como forma, lo cual no es visto en los films sobre el conflicto armado interno.

Una segunda cuestión es la evidente confluencia de dos factores tales como temor (fobia)/deseo (fetiche) bajo una figura ambivalente en el discurso colonial expuesto en el cine. Sólo la figura de la ambivalencia puede mostrar estos factores en las relaciones de *pouvoir/savoir* entre los sujetos del discurso colonial (tanto dominantes como dominados). Ese carácter repetitivo muestra un constante temor frente al “otro” *oprimido*, lo que posibilita que este se convierta en el continente de toda la carga fantasmática-libidinal nunca suturada de occidente¹⁴.

Una cuestión más acerca del *Andinismo* es la formulación de una teoría de la *renegación* (haciendo referencia a la elaboración teórica de Freud sobre el fetichismo) en el discurso colonial: lo diferente, en tanto conocimiento “nuevo” que puede desestabilizar las fijaciones de los estereotipos sobre el subalterno (el *andino*), es *renegado* fijando esa información novedosa en un referente pasado, preestablecido por el discurso colonial; así, lo desconocido es tomado en tanto ya acontecido, lo nunca ausente, cuestión que tendría como propósito el juego de la negación de la diferencia, de la falta desestabilizante. Esto es relacionado con la teoría foucaultiana acerca del *dispositif* o aparato, es decir, las formas en cómo el conocimiento funda relaciones de poder y a su vez cómo

¹⁴ La figura del “otro”, del campesino, se convierte no solamente en lo “anormal”, en lo exterior al sujeto occidental sino también en aquello reprimido culturalmente en el inconsciente de Lima; más aún, creo yo, los Andes sufren un proceso proyectivo de doble acción: primero, como la figura interna inconsciente de Lima negada por el sujeto cristiano-cartesiano; segundo, como esa figura externalizada en el *otro*, proceso que buscaría hacer consiente (y de manera no traumática) aquella profundidad psíquica intolerable, no codificable por Lima. En este sentido, el deseo de Lima se reconoce no en él mismo, sino en el otro.

estas, retroactivamente, fundan conocimiento. En este sentido, dentro del aparato del discurso colonial, el sujeto –cuyo carácter escindido, fragmentario o atravesado por múltiples discursos de poder que lo conforman delatan la falta que justamente el estereotipo, en tanto fijación de esencias que se mostrarían “cristalinas” al conocimiento, trata de ocultar– es repensado en términos unívocos; las singularidades son dominadas en espacios ya fundados mediante reajustes o reelaboraciones, *normalizando* aquello que surge como diferente. En el discurso colonial la diferencia racial/cultural (la falta, la incongruencia en el supuesto orden social) es renegada en la identidad que es asentada y fijada por el estereotipo. Así, el discurso colonial del cine nacional sobre violencia política se encuentra dentro del “juego” de la “vacilación” entre la renegación de la ausencia/diferencia y el reconocimiento de la misma, lo cual necesita de una formulación que *simplifique* aquella incompletud, que la haga aprehensible: el mito del origen, de la pureza de la raza y la cultura (lo cual se encadena en una sensación placentera de la inclusión y de la seguridad frente a la fragmentación) que, a su vez, es siempre puesto en peligro por la diferencia (lo que genera un sentimiento angustiante frente a la amenaza externa que disgrega, que desarticula). Así, los significantes raza/cultura (que serían libres dentro de un contexto de reconocimiento de la diferencia) se encontrarían completamente unidos dentro del discurso colonial en tanto una remite a la otra: el color de piel se encuentra fijado a estereotipos que refieren al racismo y que lo legitiman (“el campesino sigue siendo campesino”) en tanto su color de piel activa estereotipos *esenciales* de proyección fantasmática atemporal.

La naturaleza de la mirada de alteridad escenificada en el contexto colonial (entre el colonizador y el colonizado) se remontaría a la instancia de lo Imaginario en tanto espa-

cio intersubjetivo (la imagen del semejante) que generaría una identificación de carácter narcisista y agresiva con un modelo de poder supremo, omnipotente. En este sentido, la figura imaginaria bajo la cual se identificarían los campesinos remitiría inmediatamente al poder del colonizador, a su presencia siempre opresiva, lo cual lo enajenaría completamente de su propio yo para situarse en él; la mirada del colonizado hacia el colonizador estaría impregnada del rechazo hacia sí mismo y del reconocimiento de aquel como figura positiva, su propio espacio de identificación está absorbido por el estereotipo y “salpicado” por lo abyecto de lo campesino en tanto esencia fija.

La renegación de la diferencia que simplifica la definición estereotípica del sujeto guarda estrecha relación con la alienación del campesino frente a aquella figura de poder colonial pura, cuya cadena de significantes ha sido suturada por el estereotipo, así, la elección del objeto narcisista estaría marcada por ese proceso alienante en el cual el colonizado se percibe en completud frente a esa imagen entera y llana del colonizador en tanto que su (auto)referencia total hacia esa instancia es una figura fantasmática que oculta su real carácter fragmentario; por otro lado, la agresividad destructiva en lo Imaginario es enlazada con aquel reconocimiento de la falta que amenaza con destruir la fantasía, por lo cual esta debe ser actualizada en la repetición compulsiva de las imágenes estereotípicas, debe refrescarse en su reconstitución perenne; así se perpetra el estereotipo ante la amenaza de la diferencia, aquella siempre retorna delatando la falta en la fantasía; la pulsión escópica (y en general, toda pulsión) no cede en su satisfacción, insiste en ella pues aquella falta que enfatiza la incompletud de figura fantasmática colonial de la simplificación estereotípica nunca es saldada completamente. En suma, metáfora/narcisismo y metonimia/agresividad son parte del mismo proceso de fijación del

estereotipo; ambos se refuerzan mutuamente señalando –el primero– la ausencia de la diferencia, y remarcando –el segundo– la amenaza de la falta, marcando así el camino compulsivo de la fijación.

Todo esto tiene efecto en lo político tomando carne en el problema de la discriminación sumando el marco de la renegación, el aspecto cognoscitivo (el “*valor de conocimiento*”): la manera en cómo es percibido el estereotipo en el conocimiento, y específicamente a través de la mirada; es por eso que para los realizadores y productores de cine es central evaluar el significante piel/raza (que remite inmediatamente a un tipo de percepción visual) en el discurso colonial: la piel es el signo de la discriminación, no hay una preelaboración en ello (entendida esta como una construcción artificial de la diferencia), esta es una evidencia natural, una *cognición primaria*. Naturalizar la mirada, hacer de su contenido algo fijo e inevitable es la forma por la cual el sujeto se protege de la realidad externa en la cual la ausencia es siempre un eterno retorno.

4.2. El marxismo según el cine

El marxismo es un pensamiento que ha constituido una tradición y que no ha dejado de interrogarse constantemente: Luckas, Walter Benjamín, Gramsci, Adorno, Althusser, Sartre, Bloch, Jameson, Žižek, etc.

En el cine el marxismo se concibe inicialmente como una productividad de los conflictos. El conflicto es el síntoma. El síntoma revela lo que falla, lo que está mal. Pero el

síntoma es un llamado de atención a mejorar las cosas. Entonces, el síntoma no solo tiene un aspecto negativo: es también la posibilidad de encuentro con una mayor plenitud.

La lucha social entre los que poseen y los desposeídos es recurrente en los films. Esta lucha se desenvuelve en el marco de los distintos modos de producción. La violencia es con frecuencia la partera de la historia pues su desecandamiento marca el fracaso de la política nacional.

Otro punto esencial es el uso del marxismo para repensar la totalidad: retorno a lo interdisciplinario. En el preciso momento en que se ha comenzado a pensar en pequeño, la historia ha comenzado a actuar en grande. ¡Actúa localmente, piensa globalmente! Es la consigna moderna. Lo que ocurre es en el mundo la derecha, el capitalismo, actúa globalmente y la izquierda, el socialismo y el comunismo, localmente.

El marxismo trae consigo la idea de liberación, la demanda de justicia. El marxismo se presenta para criticar y evaluar los artefactos culturales que supone referirlos a la lucha entre dominación y liberación, por un desarrollo humano para todos. La herencia profética significa que continuamente se reactualiza un horizonte emancipatorio, metas que inspiran un deseo de plenitud que, aunque no puedan realizarse del todo, no dejan de ser la inspiración para un actuar decidido. Ese horizonte se plasma en imágenes utópicas, en momentos donde se vive incompletamente la plenitud. Se trata un pensamiento comprometido con la verdad y la lucha por la igualdad que tiene como razón su fecundidad

para explicar el mundo social y busca explicar cómo lo que aparentemente “está insuperablemente dado” no es más que el resultado transitorio de la práctica humana.

La crítica que hace el sujeto marxista es concebir como móvil del capitalismo la ganancia y las “aguas gélidas del cálculo egoísta.” Se lo presenta como un sistema que tensa y dispara la energía de la gente. Produce obsesión por el trabajo y por el consumo. La producción se guía por la ganancia. En la base de la sociedad está la desigualdad radical entre capital y trabajo por la cual el capitalista está de antemano dentro de la sociedad, pero donde el trabajador ingresa solamente si un capitalista le franquea la entrada. Aquella desigualdad por la que un trabajador es un “costo más” de producción y no una “persona”. Justa razón para iniciar una transformación, una revolución.

La transformación de los marxistas se la presenta como verdadera de la sociedad y tiene que pasar por el cambio en las relaciones de producción. Instaurar una lógica productiva y una ética diferente a las capitalistas. La contradicción no está entre burgueses y proletarios, sino entre el carácter crecientemente social de la producción y el carácter privado de la apropiación.

¿Cómo se plasma lo social? Al igual que Marx, el cine no resuelve/muestra el problema. A veces parece pensar que un mismo concepto puede servir para entender cualquier realidad. En el discurso todo es social, o en todo caso se tiende a serlo. Otras veces prima una aproximación clínica, donde lo que importa es la singularidad de las situaciones. Y para dar cuenta de ellas los conceptos son siempre instrumentos insuficientes.

Una categoría central de la crítica marxista que el cine muestra es la ideología. La ideología es una manera de legitimar o justificar una organización económica que se caracteriza por la desigualdad. Los que poseen necesitan convencer a los que no que dicha organización es buena y razonable. Necesitan conseguir su consentimiento. El terrorista necesita convencer al campesino. Desde ahí, la cultura será concebida como un espacio donde ocurre una gran visibilidad de ideologías.

Para la crítica marxista, la cultura tiene trecha relación con las ideologías sociales y con la base material desde donde se producen. La cultura es una forma de percepción o maneras particulares de ver el mundo. Todas las prácticas culturales nacen de una concepción ideológica del mundo y no puede existir ninguna obra desprovista de ese contenido. Todos los objetos son producidos desde un lugar. Y ese lugar siempre está condicionado.

En suma, puede decirse que la crítica marxista desde el cine adopta básicamente dos formas: La idea es situar a la cultura en su contexto social, económico e histórico y comprender cómo las ideas se desarrollaron en las prácticas culturales en relación con los ideales y valores que circulaban en la sociedad de su tiempo. Y, se trata de realizar una crítica a la ideología, en tanto esta actúa en la cultura para enmascarar las contradicciones sociales. Toda ideología enmascara contradicciones, pero toda ideología tiene fisuras y deja huellas.

4.3. Lima desde el cine

Lima se muestra en el cine como una ciudad donde concurren un sinnúmero de fenómenos culturales, espacio cosmopolita y de interacción grupal. Cabría entonces hacer una pequeña exploración a lo que significa Lima como ciudad y como fenómeno estético interpelado por los ciudadanos que lo habitan, pero que ella misma posee agencia en tanto que interviene en la vida de estos.

Lima se muestra desde distintas perspectivas, con avances que han sido realmente acumulativos y que han permitido entender a la ciudad como un organismo vivo que es interpelado, pero que también responde ante la mirada de sus pobladores. Lima como ciudad se configura como un conjunto de eventos estéticos sensibles, antropologizables en tanto capaces de adquirir cualidades humanas, de despertar sentimientos como si se tratase de un organismo vivo, un ser concupiscente. Así, en estas surgen imaginarios que las simbolizan y resignifican, dotándolas de sentido y particularidad; sus habitantes entran en una relación dialógica con ella y participan de su construcción y deconstrucción secuencial.

Los imaginarios sobre Lima, entendidos desde esta perspectiva, muestran el proceso a través del cual la experiencia humana construye percepciones donde los individuos se constituyen como grupo social, no solo por convenciones, sino por deseos, anhelos y frustraciones. El morador de la ciudad, en tanto que articula un discurso sobre ella, convierte esa narrativa en algo real: cree que el fantasma, la ilusión que él mismo ha construido sobre la ciudad es el fundamento de su conocimiento acerca de su realidad social. Este argumento fantasmático está en relación con llevar a cabo un deseo: el espacio

imaginario es el lugar en el cual los ciudadanos atienden y realizan sus utopías, sus deseos, sus fantasías. Estas fantasías a su vez se sitúan como constitutivas de los imaginarios en las ciudades, discurren por debajo de las diversas narrativas ciudadanas, son las piedras angulares de los procesos de formación de imágenes sobre la ciudad. En otras palabras, el fantasma social o imaginario vendría a ser un sucedáneo de lo real en tanto que actúa como si fuese tal para los ciudadanos que comparten dicha fantasía.

Lima, entonces, se compone de dichos fantasmas, y estos a su vez se transforman al son de los procesos sociales que viven las urbes; sin lugar a duda estos procesos cambian las estructuras libidinales de los ciudadanos quienes articularán nuevas formas fantasmáticas acordes a las circunstancias cambiantes dando por resultado la constante transformación de las mentalidades ciudadanas. Estas transformaciones pueden explicar cómo se han imaginado a Lima como el “centro” del Perú, pues el cine la muestra como un lugar de gran significación social, de una profunda relación simbólica inscrita en las narrativas urbanas: desde su fundación, Lima ha sido imaginada como el origen desde el cual la ciudad se proyecta, se extiende hacia sus más lejanos confines, los andes y la amazonía, y en la cual radica el alma y la vitalidad que representa al grupo urbano que la habita. Sin embargo, el terrorismo hizo su aparición como un agente que “descentró” Lima: este que antes se encontraban en la zona rural, andina y “alta” y que se encontraba bajo una espiral que violentaba sus estructuras sociales bajo la bandera del comunismo y el socialismo ahora ha llegado a la gran ciudad.

En este sentido, se observa en los films la formación de una imagen desfragmentada, poco a poco, de Lima y en ella la aparición de lugares “abandonados”, donde los ciuda-

danos se marchan y han llegado los “revoltosos”. Estos “recién llegados” no solamente ocupan los espacios dejados por el estado, sino que reformularon el sentido y la significación de la ciudad: el terrorismo busca articular a la ciudad con el discurso de lo social, de ideologizar ese espacio, dotarla de un nuevo hálito que la haga respirar y generar en ella el dinamismo de un comunismo vivo.

4.4. El terrorismo llega a la ciudad con las migraciones

El cine nacional muestra también uno de los problemas más hondos y generalizados que existen en la sociedad peruana: las migraciones. Las continuas “hordas” invasoras (¿o tal vez podríamos llamar “conquistadoras”?) compuesta por un sinnúmero de lenguas, credos y razas que han tomado por botín las grandes ciudades “civilizadas” y “modernas”, abandonando el barco de la “barbarie” y “decadencia” de los andes ha generado un complejo y a la vez inútil sistema de supervisión estatal que trata de mantener a raya a una muchedumbre expectorada a causa de la ineficacia del estado de cubrir sus necesidades básicas de sobrevivencia.

Sin embargo, el cine nacional presenta una imagen paralela al fenómeno migratorio y a los sujetos que en él actúan. Los films se construyen espacialmente mostrando a la sociedad peruana en dos esferas en las cuales se ha visto dividido el país: el bloque de la ciudad (bajo la figura predominante de Lima) y el del campo (que se presenta como un espacio homogéneo, anónimo, pobre y andino). En este sentido la trasgresión del segundo por el primero ha de encontrarse en el aspecto simbólico del discurso que trae

consigo la migración: la ruptura de la normatividad que propugna la urbe por la informalidad de las migraciones provenientes del subdesarrollo y la violencia. Así pues, si bien el impulso que las genera es éticamente plausible puesto que atañen necesidades de primer orden como puede ser por ejemplo el derecho universal de las personas a un nivel de vida decente, son normativamente condenables porque en el ideal occidental del primer mundo esto promovería desestabilidad social y crisis institucional.

Una noción reiterativa en los films es aquella que trata sobre los resultados reales que han generado las migraciones a través de la historia nacional. Si bien apuntan acertadamente que estas han sido siempre favorables y han generado progreso y desarrollo, olvidan un detalle primordial: el tipo de migración producto de la violencia política ocurre en circunstancias muy especiales de pleno caos social, político y económico. En este caso los films han caído en una explicación insuficiente del carácter positivo de las migraciones, desarrollando un análisis historicista de los procesos sociales actuales, donde se piensa erróneamente que si la historia nos muestra que este proceso se dio una sola vez en nuestro país a causa del terrorismo: la migración interna se muestra como un fenómeno único, particular y con una causal específica.

Un punto interesante es el giro que se le da a los films, mostrando una visión moderna del futuro nacional: las migraciones son la apertura por parte de Lima, sea esta comercial y económica, que generaría unas cuantas preguntas de índole ético-moral: ¿Qué implica esa apertura?, ¿una mayor dependencia económica? ¿Es acaso la libre competencia propugnada desde la economía de mercado aplicable a sistemas que tienen tantas diferencias de grado como la ciudad y el campo (este propio término habla por sí mis-

mo)? O ¿seguimos creyendo que en algún momento el campesino tercermundista logre, aunque sea igualar al limeño occidental? Pues todo parece indicar que nuestro el campesino nunca podrá, bajo estos términos, abandonar ese carácter predominantemente “salvaje”, “antiguo” y “mítico”. Así pues, el problema de los imaginarios sobre las migraciones en el periodo de violencia política atañe tanto a los limeños y a los campesinos, pero de formas distintas: la migración se muestra como un fenómeno “natural” donde el terrorismo es solo un evento que acelera lo inevitable, *los campesinos*, tarde o temprano, ellos o sus descendientes, serán atraídos por el imán de la modernidad.

4.5. Los limeños también son andinos

Las imágenes sobre las consecuencias del fenómeno migratorio hacia Lima presentes en el cine nos muestran el surgimiento de una ciudad *paralela* que emana desde los cerros de la gran ciudad: La Lima popular –incluyendo una cultura nueva, popular–. Los films comienzan, poco a poco, enfatizando la importancia y la poca revalorización que tiene la cultura popular o cultura “chicha” en Lima. En este caso, enfatizan que la importancia del crecimiento urbano limeños radica totalmente en la cultura popular. Así pues, los film manifiestan que esta contiene en sí misma una sensibilidad especial y un sentido de la vida distinto a las diferentes manifestaciones culturales urbanas, fenómeno al cual ha denominado visión popular del mundo.

Esta forma de percibir la existencia se encuentra en las festividades o celebraciones populares a modo de un todo cultural, es decir, la visión carnavalesca del mundo andino-

urbano radica en su forma parametralmente en el ámbito de lo artístico-cultural, especialmente en la música y en la imagen del espacio urbano emergente procedentes de estratos sociales distintos, pero afines en los orígenes étnicos y culturales. Así pues, los film enfatizan en el rol que juega la división en clases sociales en la sociedad limeña, manifestando que dentro de una se forma una forma especial de responder al mundo que nos rodea: campesinos del ande, limeños blancos y “cholos” en proceso de modernización. Pues bien, los films resaltan que esta concepción carnavalesca del mundo tiene como principal característica la de la desfiguración de la realidad social, en este caso plantean que las fiestas carnavalescas se desenvuelven en una destrucción simbólica de las divisiones sociales y la anulación de las diferencias entre los individuos: dejar atrás lo andino y dar paso a lo moderno. Esta visión carnavalesca del mundo tiene también una función social importante que era la de aplacar las tensiones del estatus quo imperante y promover un ambiente de jolgorio y desenfreno, pero de trabajo arduo y sufrimiento a la vez. En este aspecto se resalta las diferenciaciones que hay entre esta concepción del mundo andino y la llamada “oficial”, así pues, esta -en completa contradicción con la primera- tiene como principal característica promover desde sus manifestaciones sociales -las fiestas oficiales- la prolongación y perpetuación de la sociedad limeña, generar desde dentro las distinciones y jerarquizaciones entre los individuos: los nuevos limeños. En este sentido la visión carnavalesca del mundo popular genera un espacio de distensión social donde la homogeneización de la sociedad era la pauta.

Otro factor que resalta como característica de esta manifestación cultural es la que él ha llamado realismo musical, esta entendida como la materialización de todo lo existente en la vida cotidiana del nuevo limeño por medio de la música, una universalización de

este proceso que liga de manera singular al hombre (como cuerpo, materia) a su mundo cotidiano. Esta se manifiesta en la enunciación pública y carnavalesca del sufrimiento de dejar de ser andino y volverse urbano y moderno, un cambio que tiene sus raíces en la sobreexplotación laboral, la marginalidad, el racismo y la exclusión política.

4.6. La victoria de los militares: fiesta y carnaval

La presente lectura trata sobre la importancia que tuvo la caída del PCP Sendero Luminoso y el terrorismo en general por parte del cine, y en particular la victoria de los militares, en la cultura visual y popular peruana que muestran los films sobre violencia política. En este sentido se enfatizan las distintas formas de percibir estos fenómenos sociales, que se verán sintetizados en dos ideas claves, estas son las de leer en el contenido simbólico de la victoria como fiesta en un sentido de protesta social frente al status quo y el de ver en ella misma una especie de control social que mantenga en los límites de lo permisible a las personas integrantes de un grupo social.

El ritual de la victoria. En este sentido este concepto es presentado en los films como el uso de la acción utilizada para expresar significados, frente a otro tipo de acciones con sentido más utilitario o a la expresión de diversos significados a través de imágenes y palabras. De esta manera el cine propugna que un estudio la victoria de los militares sobre los terroristas se observa en los contenidos rituales y que delimita sus fronteras con otros fenómenos de mayor sentido utilitario. El ejemplo mayor del carácter festivo de la victoria militar se percibe como un carnaval, es decir, como una inmensa obra de

teatro, representada en las calles y en las plazas principales, convirtiendo a la ciudad –y al país- en un inmenso escenario sin paredes, y donde sus habitantes -ya fuesen actores o simples espectadores- podían observar las escenas desde sus balcones. En este sentido un factor característico de los carnavales de la victoria subyace en el anonimato de los militares, esto llevado a cabo al usar sujetos no identificados, sin identidad. Otro factor importante era la tendencia hacia los excesos de cualquier forma, lo cual se enfatiza en el carácter simbólico del carnaval. Una característica importante también es la visible improvisación de las representaciones militares.

A este punto se pueden resaltar tres factores fundamentales que no podían faltar en un ambiente carnavalesco desde los films: En primer lugar, existía una procesión compuesta de escuadrones militares que regresan a la ciudad, Lima. En segundo lugar, era el que se celebrase en el seno del carnaval alguna especie evento trascendental como la captura y presentación pública de Abimael Guzmán. En tercer lugar, en toda victoria surgen narrativas alegóricas sobre actos valientes y heroicos.

Posteriormente, los films hacen referencia al contenido simbólico en sí mismo que contienen las celebraciones de victoria, en este sentido la primera impresión que se muestra es el del sentido de mundo al revés que revestía a cualquiera de estas celebraciones. Así pues, este sentido se manifestaba en tres ítems importantes: la muerte, la familia y la violencia. Con respecto al primero tenía como factor fundamental el asesinato del otro, y los excesos “justificados” en su práctica. La segunda manifestación presente en las fiestas y refleja también contenidos personales (“estaba solo” y “extrañaba a mi familia”) y su intensidad actividad de recuerdos y nostalgia. Y una tercera manifestación del

sentido carnavalesco de la fiesta es la presencia de la agresión, la destrucción o la profanación, esta se encontraba ritualizada en los eventos cotidianos¹⁵.

Una característica esencial en los films es la presencia de oposiciones en el sentido festivo del carnaval. Así pues, se señala el enfrentamiento simbólico entre el carnaval y las celebraciones militares institucionalizadas, teniéndolas como diametralmente opuestos en contenido (utilizando sus representaciones como evidencias: el ex militar, ahora civil, que representa el carnaval y el militar, no civil, que representaba la vigencia de la institución castrense). Una segunda oposición tiene aún raíces mucho más profundas que la señalada anteriormente: la oposición entre el carnaval y la vida cotidiana.

Así pues, se denota al carnaval como un rompimiento con las reglas que plantea la cotidianidad, en este sentido se enfatiza que no es de extrañarse que los carnavales sean propios de la cultura popular, puesto que en el seno de este grupo social es en donde se encuentra la voluntad unánime de trasgresión social del ex militar y ex héroe, legitimando la visión del mundo al revés como una utopía de sociedad. Este sentido se traslada también hacia otras formas de expresión social, especialmente en el repertorio de rituales públicos tales como los desfiles militares, expresiones donde se podría encontrar el espíritu carnavalesco de la milicia, pero con un contenido distinto al anterior. En este sentido, los rituales públicos militares tienen como función social el mantener el

¹⁵ “Santiago Román (Pietro Sibille) es un excombatiente de la Marina de Guerra del Perú que peleó contra el narcotráfico y el terrorismo en su país, y formando parte del conflicto del Cenepa contra Ecuador de 1995. Ha pasado tanto tiempo en claustros castrenses que no sabe desenvolverse en la vida civil, y menos en una ciudad de tantos contrastes como Lima. Al final de la obra su incapacidad de integrarse le ocasionará trastornos y lo hará dejarse llevar por sus impulsos” (https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADas_de_Santiago).

control y señalar tanto como castigar posibles desviaciones de grupos o colectivos que deseen volver al tiempo de la violencia.

CONCLUSIONES

Definir lo “político”, desde el cine, bajo criterios preestablecidos en tanto que esta se encuentra compuesta de elementos fluidos cuyo carácter es en suma voluble: La importancia de desligar en el mundo contemporáneo la relación político=estatal en tanto que la primera es un elemento que desborda el ámbito de la segunda.

¿Qué es lo que configura lo político en el cine? Arditi afirma –siguiendo a Schmitt– que podría darse una definición de ello a través de una oposición central: amigo-enemigo. Sin embargo, no hay que entender dicha relación dialéctica movida por el odio entre ambos, sino bajo el orden de la distinción en sí. Esta separación llega a su punto más intenso en un conflicto real: a través de la tensión entre la vida y la muerte, la decisión entre quienes son los amigos y cómo distinguirlos de los enemigos debe ser tomada por la política como ultima ratio, o caso límite. En tal sentido, la presente investigación ha llegado a las siguientes conclusiones:

PRIMERA CONCLUSIÓN. Para el cine nacional el conflicto armado peruano no es el componente formativo de lo político, sino más bien su posibilidad lo que lo configura. Bajo la amenaza de la agresión del otro es donde lo político encuentra su núcleo seminal: un mundo en paz es un mundo sin política. En tal sentido, sólo la oposición política amigo-enemigo puede llegar al caso decisivo de la guerra. Sin embargo, no hay una razón clara para pensar que el conflicto letal no pueda ocurrir bajo otras oposiciones, sean estas de orden racial, cultural, religioso o económico. Otro problema en esta afirmación es que dicha oposición diluye el propio campo de acción de lo político en sí: en este caso por ejemplo, científicos que se considerarían entre sí amigos o enemigos estarían dentro del ámbito de lo político, cuestión sumamente problemática.

La dificultad de formalizar lo político puede entenderse a través del concepto de “anexactitud”, esbozado por Deleuze y Guattari: se dice ello de un concepto vago o nomádico, evanescente e inexacto por inmanencia más no por accidente. Esta idea puede equipararse a la noción de “textura abierta”, utilizada por Hart para describir la esencia de la ley: en tanto que ella busca definir idealmente un conjunto de prácticas normativas, su competencia puede, en algunas ocasiones, caer en el campo de la incertidumbre. Esto mismo ocurre con lo “político” en el cine nacional, donde aquello que escapa a la argumentación racional da a caer en su ámbito, aunque también cabe señalar que esta característica no excluye de alguna manera que en política se pueda llegar a la negociación. Sin embargo, lo político siempre hace referencia a un registro donde el conflicto nunca se da por suturado, o al menos de manera permanente: problemas que se creían cerrados terminan por reabrirse una y otra vez. El conflicto armado se muestra como un suceso inminente e históricamente posibilitado a través de una historia colonial donde los sujetos en conflicto, tarde o temprano, entrarán en *batalla*.

SEGUNDA CONCLUSIÓN. Si lo político en el cine nacional sobre violencia política se encuentra definido “anexáctamente” por la relación antitética y conflictiva –decimos ello en el sentido de posibilidad de enfrentamiento real– entre amigo y enemigo, entre campesinos y terroristas, aquí cabría preguntarse ¿quién es el enemigo propiamente político? ¿dónde queda el militar y el ciudadano). Lo político en el cine siempre tiene como característica remitirse a un conjunto de individuos que caen bajo ese rótulo, no a uno solo de ellos y cuya presencia y campo de acción se da en lo público –el hostis, no el inimicus. En tal sentido, el enemigo político es el otro público que no somos nosotros

(el militar y el ciudadano), el diferente a un yo abstracto; más aún, frente al cual no existe necesariamente un odio mortal. Así pues, el enemigo político no es negatividad pura sino más bien encuentra una similitud fundamental con su par antagónico: ambos se consideran como agrupamientos humanos del mismo tipo.

En tal sentido, lo político en el cine nacional designa una forma de enfrentamiento (amigo-enemigo / campesino-terrorista). Además, elude a ser definido bajo un carácter específico en tanto que carece de un núcleo central y a su vez puede abarcar todos los problemas sociales. La intervención en lo político de otras relaciones antitéticas (artísticas, éticas, etc.) sólo son accidentales. Por último, lo político conforma un espacio de múltiples oposiciones, más su existencia tan solo se suscita en una oposición primigenia “amigo-enemigo”: en tal sentido, hablamos no de un universo, sino de un pluriverso al respecto de lo político: “enemigo-vengador” (terrorista-militar) o “amigo/enemigo-enemigo” (militar-terrorista).

TERCERA CONCLUSIÓN. Lo político visto desde el cine sobre violencia política tiene la posibilidad de “politizar” todas las relaciones constitutivas de lo social en sí. El adjetivo político traza de manera topográfica sus competencias, mientras que su categoría de sustantivo, aquel remite a un concepto regional más fluido que remite a una instancia antagónica primigenia entre dos grupos antitéticos; de esta manera se abre un campo de análisis sobre lo político en los espacios más insospechados de lo social. Es así como antagonismos religiosos, morales o de otro tipo que se aprecian en los films pueden llegar a configurar relaciones antitéticas, “amigos-enemigos”, lo cual otorga el carácter ubicuo al fenómeno de lo político.

Pensar en lo político desde el cine como un registro capaz de abarcar la totalidad de las relaciones sociales no implica señalar –a diferencia de los teóricos del pluralismo– el abandono o el debilitamiento de la esfera estatal como la instancia medular del fenómeno en sí. Así pues, la importancia cada vez mayor de la sociedad civil no niega el carácter del Estado como lugar de construcción del “bien común”, sino reafirma su papel regulador frente a las desigualdades que surgen en ella. Justamente por esto es clave la distinción entre la “política” como registro que tiene un espacio público institucional surgido como un “artificio” en el sentido hobbesiano del término (el Estado como instancia reguladora de los conflictos) y lo “político” como instancia que abarca cualquier espacio donde se dé la relación “amigo-enemigo”, la cual puede abarcar –y exceder obviamente– el campo institucional de la política; el conflicto, para el cine, es la esencia fundamental de lo político, pues esta funciona como una instancia reguladora del Estado.

Finalmente, a modo de conclusión general, cabe señalar que para el cine nacional el conflicto armado no implica inestabilidad o caos permanente: más bien, este se encuentra articulado a un orden establecido mediante la coerción que contrae su propia posibilidad (Luhmann), así como también permite suspender la incertidumbre subjetiva estabilizando al grupo frente a un enemigo común (Freund). Esto ocurre porque el afianzamiento de un “nosotros” frente a un “ellos” permite la formación de una “imagen” sobre lo que somos como colectividad (Anderson) forjando de manera más permanente su unidad en una instancia imaginaria. Es por esto por lo que un “ellos” funciona como un suplemento que coadyuva a la formación de un “nosotros”, convirtiéndose aquel en un

“afuera constitutivo” (Laclau) que nos conforma en tanto amenaza latente. El conflicto y el orden no son mutuamente excluyentes, sino que se encuentran en una relación complementaria.

Esto sin lugar a duda pone sobre el tapete la naturaleza de las relaciones de poder plasmadas desde la pantalla del cine sin la mediación de un marco institucional, así como la propia naturaleza de los principios institucionales en sí. Sin embargo, todo esto debe llegar a una instancia institucional que legitime los cambios en lo social desde lo político, así como también aquellos que suscitan el cambio del sistema. La relación establecida entre la política y lo político sería en consecuencia la de un orden establecido por la primera que tiene como finalidad terminar con el conflicto natural entre los sujetos (sedimentación), más cuya pretensión es “boicoteada” por lo segundo, impidiendo de esta manera la absolutización del orden (des-sedimentación).

Por último, el proceso continuo de instauración del orden (M1)-subversión del mismo (C)-instauración de un nuevo orden (M2) posee cierta similitud con la noción nietzscheana de eterno retorno, en tanto que hay un proceso circular por el que transita lo político, sin embargo habría que precisar tal analogía siguiendo el concepto de repetición de Deleuze, el cual señala que lo repetido en la temporalidad política son los procesos (poder-oposición; dominación-resistencia), eternos de por sí. Un análisis teórico sobre el tema nos remite a ver en lo político un continuo de construcciones de sentidos, de significados, de su posterior caída y de la instauración de otro nuevo. Sin embargo, la valoración positiva o negativa de estos (los giros de la espiral que conforma la temporalidad del tiempo político) sólo pueden ser dilucidados desde la perspectiva de aquellos

involucrados en el proceso. Esto revela el carácter volitivo del criterio Schmittiano sobre lo político: solo dentro del proceso y asumiendo el riesgo de la decisión política es cuando la indeterminación que implica estar en un mundo relativizado es completamente anulada.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. “La industria cultural”. En: Martín-Barbero, Jesús y Armando Silva (compiladores). *Proyectar la comunicación*. Bogotá: Tercer Mundo, 1997.

ANDERSON, P. *Liberalismo, socialismo, socialismo liberal*. Caracas: Nueva Sociedad, 1993.

ARDITI, B. “Rastreado lo político”. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 1995, número 87, pp. 333-351.

ARISTÓTELES. *Gran ética*. Barcelona: Aguilar, 1986.

ARÓSTEGUI, J. “La especificación de lo genérico: La violencia política en perspectiva histórica”. *Sistema*, 1996(1976), números 132-133.

BADIOU, A. “El cine como experimentación filosófica”. En: Yoel, Gerardo (compilador). *Pensar el Cine I: Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. 2004.

BENJAMIN, W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1999.

BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI. 1999

BESSIS, S. *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

BHABHA, H. *El lugar de la cultura*”. Buenos Aires: Manantial. 2002.

BOBBIO, N. *Teoría general de la política*. Madrid: Trotta, 2009.

BRAIDOTTI, R. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BRENNER, R. *Mercaderes y revolución: transformación comercial, conflicto político y mercaderes de ultramar londinenses, 1550-1653*. Madrid: Akal, 2011.

CÁNEPA, G. "Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público" En: Cánepa K., Gisela y María Eugenia Ulfe (Editoras). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Concytec, 2006

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. Lima, Comisión de la Verdad y Reconciliación, PUCP, Defensoría del Pueblo, 2008.

CORTINA, A. "Ética y violencia política". *Sistema*, 1996(1976), números 132-133.

CORTINA, A. *Hasta un pueblo de demonios. Ética pública y sociedad*. Madrid: Editorial Taurus, 1998.

DAHRENDORF, R. "Hacia una teoría del conflicto social". En: Etzioni, Amital. *Los cambios sociales*. México D.F.: FCE, 1992(1979).

DEGREGORI, C. I. *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima, IEP, 2011.

DEGREGORI, C. I. *El surgimiento de sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979. Del movimiento de la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. Tercera Edición. Lima. IEP, 2010.

DELEUZE, G. y F. GUATTARI. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.

DOMÉNECH, M. y L. ÍÑIGUIZ. *La Construcción social de la violencia*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

EAGLETON, T. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2001

FEREIRA, E. *Ética y Valores en la nueva PDVSA*. Venezuela, 2005.

FLORES-GALINDO, A. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima, El Comercio, 2011.

FLORES-GALINDO, A. *La agonía de Mariátegui: la polémica con la Komintern*. Lima, DESCO, 1980.

FOUCAULT, M. *La historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. México DF: Siglo XXI, 1999.

FRANKL, V. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder, 2004.

FREUND, J. *Sociología de Max Weber*. Barcelona: Edicions 62, 1967.

GARMENDIA, A. *Propedéutica y patología general de la violencia*. [En línea]. Disponible en: <<http://www.fihu-diagnostico.org.pe/revista/numeros/2006/oct-dic/157-162.html>>. [Consulta: 01/10/2015]

GEERTZ, C. *Visión del mundo y análisis de los símbolos sagrados*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 1997.

GROSSI, F. “La Violencia en perspectiva para el y contra el poder y el Estado”. *Revista Iberoamericana de Psicología social*, 1998, volumen I.

HART, H. *Derecho, libertad y moralidad: las conferencias Harry Camp en la Universidad de Stanford (1962)*. Madrid: Dykinson, 2006.

HEYWOOD, A. *Introducción a la teoría política*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2010.

LACLAU, E. *Debates y combates: por un nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

LUHMANN, N. *La sociedad de la sociedad*. México, D.F.: Editorial Herder, 2007.

MARINA, J. *Ética para Náufragos*. Barcelona: Anagrama, 1995.

PORTOCARRERO, G. *Profetas del Odio: raíces culturales y liderazgo de Sendero Luminoso*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2012.

RAMA, Á. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RENDÓN, S. *A Discrete Choice Approach to Estimating Armed Conflicts' Casualties: Revisiting the Numbers of a 'Truth Commission'*. Boon: IZA, 2012.

SARLO, B. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1996

SARTORI, G. *Elementos de teoría política*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

SCHMITT, C. *Romanticismo político*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2000.

SILVA, A. "Imaginario: estética ciudadana". En: Abilio Vergara Figueroa (Coordinador). *Imaginario: horizontes plurales*. México D.F.: Romero Hernández, 2001.

STERN, S. (editor). *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: IEP/UNSH, 1999.

TAPIA, C. *Las fuerzas armadas y Sendero Luminoso. Dos estrategias y un final*. Lima: IEP, 1997.

TILLY, C. *From mobilization to revolution*. Nueva York: Random House, 1978.

VATTIMO, G. *Nihilismo y emancipación: ética, política, derecho*. Barcelona: Paidós, 2004.

VICH, V. *El discurso de la calle*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 2001.

YÁÑEZ, M. *Confucio, Grandes biografías*. Madrid: Edimat libros, 2002.

ZIZEK, S. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo Veintiuno, 2001.

FILMOGRAFÍA

La boca del lobo (Francisco Lombardi, 1988)

Alias la Gringa (Alberto Durán, 1991)

La vida es una sola (Marianne Eyde, 1993)

Los días de Santiago (Josué Méndez, 2004)

Paloma de papel (Fabrizio Aguilar 2003)

Tarata (Fabrizio Aguilar, 2009)