

Cine y novela sobre los años de violencia peruana

Rita Gnutzmann (Universidad de Vitoria)

A pesar de que hoy día, gracias a autores como Julio Ramón Ribeyro, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, la literatura peruana en modo alguno puede ser considerada “pobre” ni “desconocida”, los escritores de las últimas dos décadas apenas han podido penetrar en el mercado internacional e incluso han conocido dificultades para obtener el debido espacio en el mundo editorial limeño, como ilustra la novela *Candela quema luceros* de Félix Huaman Cabrera, publicada en 1989 (ed. Retama), pero inaccesible para el gran público hasta su nueva edición por la Editorial San Marcos en 2003. Aunque es cierto que en España hay excepciones como Fernando Iwasaki, Jorge Eduardo Benavides y Santiago Roncagliolo —seguramente por su cercanía al mundo editorial de su país de acogida— aparte de Alonso Cueto, ganador del Premio Herralde en 2005 y el incansable Jaime Bayly, no se han publicado los textos de Miguel Gutiérrez, E. Rivera Martínez, Laura Riesco, Pilar Dughi, L. Nieto Degregori, Zein Zorrilla, Óscar Colchado, E. Rosas Paravicino, Sandro Bossio, Siu Kam Wen, etc. La mayoría de ellos han dedicado parte de su obra al tema de la violencia de los últimos lustros del siglo XX.

Es precisamente a partir de 1980, con la irrupción aún simbólica de Sendero Luminoso, mediante la quema de urnas electorales, en el panorama político peruano, cuando comienza también la concienciación de la clase media costeña (limeña) hacia “la mancha india” y con ello la ampliación de temas y autores dispuestos a integrarla en el panorama literario, porque son pocos los escritores que esquivan la problemática peruana, como Mario Bellatin (de origen mexicano y de vuelta en su país natal), Carlos Herrera, Leyla Bartet, Iván Thays o Enrique Prochazka. En las siguientes dos décadas se producen las peores crisis económica y humanitaria desde la conquista, con el total descrédito del sistema político al disolver el presidente Fujimori el Parlamento en abril de 1992. Para colmo, como en una sucesión de plagas bíblicas, en 1991 el cólera se abatía sobre la población castigada. Por su parte, ya desde diciembre de 1982, momento en que el entonces presidente Belaunde Terry aprobó su intervención en la lucha antiterrorista, el ejército se vio descalificado y considerado como el mayor causante de violencia y muerte. El general Clemente Noel, destinado en el departamento de Ayacucho, dejó claro que “no hay prisioneros de guerra” y que “son las fuerzas militares las que ponen las reglas de juego” (González 45), es decir, ya preveía posibles masacres. En 2003 la Comisión de

la Verdad y Reconciliación (CVR) hizo pública la escalofriante cifra de 70.000 a 77.000 víctimas mortales, de las cuales el 75% eran campesinos quechua-hablantes aun cuando ese colectivo apenas representa el 20% de la población total del Perú (Carpio 34).

Muy pronto los escritores se ocuparon del tema de la violencia, una toma de conciencia en la que participaron tanto los autores andinos como los costeños¹. Ya en 1982, Fernando Ampuero publica el cuento “El departamento” que recurre al absurdo kafkiano para hablar de la tortura y muerte de un inocente vendedor de autos, Mariano Robles, cuyo error fue alquilar un apartamento antes ocupado por un estudiante involucrado en “actividades subversivas”. Robles es detenido cuatro veces por “estúpidos policías” para ser liberado tras largos interrogatorios. No sobrevivirá, sin embargo, a la quinta llegada de sus visitantes. Incluso se podría pensar en *Historia de Mayta* de Vargas Llosa, quien ve en la intentona (real) de Jauja en 1962 el origen del ambiente apocalíptico de 1983 y evoca violaciones, bombardeos, matanzas y cadáveres ardiendo en las calles (214, 229).

Con respecto al cine, en 1988, Francisco Lombardi obtiene un gran éxito con su película *La boca del lobo* sobre la masacre de un pueblo entero. En 1993 Marianne Eyde, directora ya conocida por *Los ronderos* (1987), sobre un caso de ajusticiamiento ancestral de un abigeo en la región cajamarquina, filma *La vida es una sola*, donde enfoca al grupo de Sendero Luminoso y el papel del ejército peruano². También los extranjeros se han interesado por esta época del Perú: en 2002 el actor americano John Malkovich, en producción española de A.V. Gómez, dirigió la película *Pasos de baile* (*The Dancer Upstairs*). Recientemente Lombardi ha vuelto sobre la época con la filmación de la novela *Grandes miradas* de Alonso Cueto, titulada *Mariposa negra* (2005), un retrato de la corrupción generalizada del país en la época de Fujimori y Montesinos. Analizaré aquí estas películas y sus modelos o equivalentes textos literarios.

Aunque a los críticos peruanos como A. Cotler (102) la novela del escritor y periodista inglés Nicholas Shakespeare *The Dancer Upstairs*, en la que se basó John Malkovich para su película *Pasos de baile* (con guión del propio Shakespeare), resulte “turismo literario”³, ofrece cierto interés

¹ Son limeños F. Ampuero, J. E. Benavides, D. Castro, A. Cueto, P. Dughi, S. Roncagliolo y R. Virhuez; L. Nieto Degregori y E. Rosas Paravicino son cusqueños; Z. Zorrilla es de Huancavelica y O. Colchado de Ancash; S. Zuzunaga es ayacuchano; M. Vargas Llosa arequipeño... (cf. Gnutzmann, 41ss.).

² En 1990 Nilo Pereira del Mar filma *Ni con dios ni con el diablo*; en la primera parte el joven pastor Jeremías es testigo de una matanza de Sendero Luminoso; para no caer en manos del ejército, huye primero a una mina y, en la segunda parte, a Lima. En total, la película se centra más bien en el destino del migrante forzado a abandonar su pueblo como consecuencia de la guerra.

³ Su resumen de la acción como “una historia de amor entre una pobladora y un sende-

al centrarse en la figura de Abimael Guzmán (Abel Folk) y su capacidad de atraer seguidores. Efectivamente, la historia de amor, mucho más sutil en la novela que en la película, entre el policía Rejas (Javier Bardem) —naturalmente casado en un matrimonio aburrido— y la profesora de ballet, Yolanda (Laura Morante), encubridora del jefe senderista, aquí llamado Ezequiel, resulta trillada y conocida de ciertas películas (y novelas) que unen el *thriller* político con justo este tipo de historia, en las que la correcta dosis de denuncia garantiza el éxito. Pensemos, por ejemplo, en *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, 2005) de Fernando Meirelles sobre la novela de John Le Carré. En *Pasos de baile*, el ideólogo y líder de Sendero aparece en dos ocasiones; al comienzo, al volver en camioneta desde la capital a la sierra, muestra su sangre fría y la de sus acompañantes, sobre todo la senderista que conduce el coche, al atropellar despiadadamente al policía que pretende controlarlos. En el siguiente puesto, a cargo del policía Rejas, éste tiene ocasión de conocer a Ezequiel y obtener, en primer plano sobre fondo de una cumbre andina nevada, la única foto conocida para entonces. La corrupción del policía compañero de Rejas permite la fuga del coche y sus ocupantes. El segundo encuentro entre perseguidor y perseguido tiene lugar al final con la detención del último, basada en hechos reales como la vigilancia y el peinado de la basura hasta encontrar las cajetillas de sus cigarrillos favoritos y los frascos de medicamentos contra su enfermedad de la piel. El “Presidente Ezequiel” tiene ocasión de despedirse con palabras grandilocuentes: “nunca matarán esto [señala su frente]. No importa que nos maten, pertenecemos a la historia”¹, pretensión refutada por el capitán Sucre: “sólo es un tipo gordo con chaqueta” y no “la cuarta espada del comunismo” como se autoproclamaba el grupo senderista para sugerir su descendencia directa de Marx, Lenin y Mao tal como recuerdan las letras de canciones de la “guerra popular” como “Adiós pueblo de Ayacucho”, “Al Presidente Gonzalo”, “Somos los iniciadores”... La película también incluye imágenes de la humillación y exhibición de Ezequiel en público en una jaula, vestido con el uniforme a rayas de preso y su posterior traslado a la isla-cárcel de San Lorenzo, ambos mencionados igualmente en la novela (Shakespeare 221). Aparte de estas apariciones directas, el detective Rejas repasa vídeos, uno de ellos famoso por mostrar al líder de Sendero algo

derista” hace dudar de si el crítico realmente vio la película (Cotler 102). *Pasos de baile* fue rodada en inglés en España (Madrid), Portugal (Oporto) y Ecuador (Quito). Destacan los largos parlamentos en quechua (?) no traducidos —ajenos a la novela— que, tal vez, llevaron a esta apreciación de “turismo literario”, aparte de que Javier Bardem como mestizo ashaninka no resulta muy convincente.

¹ Según el vídeo policial, Guzmán habría dicho: “Los hombres desaparecen, las ideas quedan” (Roncagliolo 2005). Existe otra versión (Stern XVII): “Se puede quitarle todo a un hombre, excepto lo que tiene aquí [el mencionado gesto hacia su frente]. Incluso si se lo mata, sus seguidores quedarán” (en inglés en la citada fuente).

bebido, bailando *sirtaki* que tuvo un efecto desmitificador y que supuestamente llevó al escondrijo limeño de Ezequiel, precisamente encima de la escuela de ballet.

La perspectiva es obviamente cercana a la del policía. Es éste un hombre íntegro que intenta ser justo; personaje de una pieza, sin profundización psicológica al contrario de los matices con los que se le dota en la novela. Rechaza los métodos sangrientos. En ambas obras se pone énfasis en la perversión de los senderistas al utilizar a niños para sus actos bárbaros como el niño-bomba del comienzo, las chicas en trajes de colegialas que fusilan al gordo almirante vestido de blanco y no tienen reparo en rematar a la compañera mal herida, o el niño que corre con el cartel de los “miles de ojos” que vigilan. Si en la novela, en diversas conversaciones, se hace hincapié en que es imposible conocer al otro, en la película este hecho se refiere sobre todo a las mujeres que, como los niños, son fáciles presas de la prédica de Ezequiel (la modelo, la bailarina, la joven que ejecuta al cura...). Sabido es que Guzmán, en el momento de su detención, estaba rodeado de cuatro mujeres (Lévano 1998). Igualmente se insiste en la diversidad de clases y tipos que han sido atraídos por Sendero: las escolares de cierto bienestar social, los niños pobres, una modelo (pronto asesinada por los militares), el profesor de universidad (ejecutado por los mismos), los estudiantes que representan la obra teatral (que sufren igual destino), la profesora de baile, jóvenes del pueblo como el amigo Santiago, la doctora Edith Pusanga... Resulta obvio que mientras la policía intenta hacer justicia, a partir del momento en que el ejército toma las riendas de la investigación, se cometen asesinatos y masacres y el líder senderista sólo se salva de la muerte segura al convocarse a la prensa internacional antes de dar la noticia a Calderón y entregarle el reo. Frente a las escenas cruentas y nocturnas (agravadas por apagones), los fuegos artificiales de Sendero sirven de *leitmotiv* y contraste a lo largo de la película, puesto que celebran cada nuevo paso hacia la victoria. Si en la película gran parte de los acontecimientos históricos se limitan a lo ya sabido, como la voladura de un restaurante, el tiro en la nuca, el coche bomba, los perros colgados de farolas, etc., se debe destacar, por el contrario, el excelente papel desempeñado por el grupo teatral (Nuevo Repertorio, Madrid) durante cuya representación son ejecutados como “traidores” el Ministro de Interior y su mujer.

Uno de los temas frecuentes en los años 80, tanto en la literatura como en el cine, es el del exterminio de un pueblo entero por el ejército (raras veces por la policía); es el resultado directo de las acciones de éste durante los primeros años de ocupación en las “zonas de emergencia”. Por ejemplo, entre enero de 1983 y 1985, con la llegada de la Infantería de Marina a Huanta, la provincia se convierte en la zona con mayor número de

muertos¹. Francisco Lombardi, único director de cine peruano de reconocimiento internacional por películas como *La ciudad y los perros* sobre la novela vargasllosiana, sorprendió en 1988 con *La boca del lobo* sobre el texto de su guionista más constante, Giovanna Pollarolo (colaboración de Augusto Cabada). El tema es precisamente el fusilamiento de gran parte de la comunidad ayacuchana de Chuspi (en la realidad Socos; cf. el informe de la CVR IV,34), después de la violación de una india, las falsas acusaciones del policía violador (Quique) a los convidados en una fiesta de boda y la muerte de un comunero causada por el Teniente Roca. También Huamán Cabrera cuenta en la mencionada novela *Candela quema luceiros* (1989) una historia de masacre, la de los comuneros de Yawarhuaita, originalmente provocada por un malentendido entre los comuneros y las autoridades acerca de una “virgen” (objeto sagrado y no persona real) que es transformado en necesidad de “un escarmiento” por parte del ejército cuando aquellos pretenden hacer su propia justicia en el culpable abigeo. El narrador es Cirilo, el único superviviente, que evoca la masacre y los muertos, los que le contestan desde ultratumba. Pero en *La boca del lobo*, la violencia no es fruto de la incomprensión² sino que nace impulsivamente y del desprecio hacia el inferior (la violación y los golpes al comunero) y de calumnias basadas en prejuicios (los aldeanos son acusados de senderistas) y tampoco se usa la voz dolorida de un comunero, aunque la niña que, guardando su rebaño, observa silenciosamente la masacre al comienzo podría interpretarse como un comentario mudo del crimen cometido por Sendero en un puesto de policía. Al final, la misma niña con su mirada misteriosa, reaparece para seguir la huida del policía prófugo, Luna (Toño Vega), participe involuntario en el asesinato masivo ordenado por el Teniente Roca (Gustavo Bueno). Aparte de resultar un comentario mudo sobre dos crímenes horribles, podría interpretarse a la niña y su mirada extraña como la personificación de la incomprensión de toda la población serrana.

¹ Sobrecogen los asesinatos de 6 personas de la Iglesia Evangélica Presbiteriana, las fosas comunes de Pucayacu y la “desaparición” del periodista Jaime Ayala Sulca (CVR, *Informe Casa Huanta*, 2-3). También en la novela de N. Shakespeare (130) se incluye una masacre de inocentes en la iglesia.

² Tampoco usa el ejército la masacre como escarmiento para otros posibles rebeldes sino para borrar las huellas de sus desmanes. Y si los de Chuspi son absolutamente indefensos, los yawarhuaitinos se rebelan contra las injusticias cometidas por las autoridades blancas. En *Adiós, Ayacucho* (1986) de Julio Ortega, aunque no se trate de toda una comunidad aniquilada, escuchamos la voz del dirigente campesino asesinado Alfonso Cánepa, que reclama la restitución de sus miembros dinamitados para descansar en paz. Al pasar por Huanta cruzan “tumbas secretas, enormes fosas comunes” sembradas por los infantes de marina (Ortega 28). Aunque todos los campesinos peligran entre los fuegos cruzados de grupos senderistas (liderados una vez más por una “camarada”, Diana, 35) y los soldados (“aullando como lobos”, 9), son sobre todo los últimos los responsables del holocausto.

Pero como algún crítico ha observado acertadamente, aunque la película recrea acontecimientos políticos reales, la estructura es muy cercana a la de “los viejos *westerns* de patrullaje militar en un territorio hostil” (Fernández Santos, 1989). Ya el primer gran plano que muestra a los camiones de los guardias llegando por un camino sinuoso sobre fondo de las cadenas andinas resulta ominoso tras la imagen inicial de los policías masacrados. Hay otros momentos premonitorios: la patrulla comandada por Roca avanzando por un paisaje inhóspito, nuevamente observada por la niña pastora, o las miradas de Luna y Roca, enmarcadas por la ventana, hacia la cordillera impasible o bajo la tormenta expresan la situación de peligro de un grupo de hombres en “territorio comanche”. La conciencia de un peligro agazapado y omnipresente invade a todos los hombres, tal vez con la excepción de los dos protagonistas, Roca y Luna. El lúcido y humano sargento Moncada (posible homenaje al “loco” arguediano (de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) expresa el miedo general y la imposibilidad de mantener el puesto y condena la masacre como “salvajada [que] no tiene nombre”, razón por la que el Teniente lo considera un “cojudo”. Efectivamente, asistimos a dos enfrentamientos: el de los policías contra los senderistas y el del joven y ambicioso Luna con el Teniente a quien, al principio, toma como modelo a seguir, pero que acaba defraudado y liberado del modelo castrense que éste representa. Al llegar el Teniente Roca en sustitución del asesinado Basulto, Luna intenta emularlo (cf. la carrera matutina por el paisaje hostil y peligroso) y, aunque no está de acuerdo cuando aquel mata la única vaca del campesino, asiente; todavía calla ante la acusación que hace la india violada, para proteger a su corporación. Finalmente, en la masacre, él se niega a tirar sobre los inocentes, mientras el culpable Quique (y los demás) se amparan en el conocido “cumplimos órdenes”. El duelo a la ruleta rusa de la penúltima escena sigue las pautas de los *westerns* en los que dos protagonistas enemigos (ex amigos) se retan para mostrar su *virilidad*. Después de mucho suspense, es el “macho” Roca quien debe rendirse y pedir a Luna que lo mate; lógicamente éste se niega y se limita a constatar que el otro ya “está muerto”, es decir, Roca ha perdido su carácter de modelo para él y la “virilidad” ante sí mismo.

Debido a que gran parte de la película se desarrolla en este nivel de lucha individual, no sabemos prácticamente nada de la comunidad de Chuspi, aparte de los sucesos en la tienda de la india Julia (la violación), la fiesta nocturna de la boda y la escena en la finca del campesino cuyo ganado ha sido robado por Sendero. Por el contrario, en *Candela quema luceros* se insiste en la vida comunitaria, un verdadero idilio antes de la llegada de los militares: “Habíamos vivido en el azul de los Andes columpiando nuestras penas y alegrías; sembrando en la luz de las mañanas el grano de nuestras vidas sencillas” (Huamán, 179).

Como queda dicho, Lombardi se centra principalmente en las relaciones entre dos hombres, uno de ellos admirado al principio por el otro, que se convierten en enemigos y luchan por ideales opuestos, sobre el telón de fondo de la población sufriente. En la película *La vida es una sola*, cinco años posterior a *La boca del lobo*, Marianne Eyde muestra la misma situación desesperada de los campesinos atrapados entre dos fuegos; los dos directores tratan la misma época y en ambos casos un/a protagonista sufre un conflicto interior de tipo moral o ideológico y en ambos casos el (la) protagonista termina abandonando el lugar del conflicto. Al contrario de Lombardi, Eyde toma la perspectiva de los comuneros y, como cercanos a éstos, la de los senderistas, hecho que provocó agrias controversias (Cotler, 98). Si en Lombardi la no-presencia física de los senderistas crea la máxima tensión y suspense, Eyde insiste en darles cuerpo. Aparecen las escenas tan habituales en muchos textos literarios para representar a los senderistas: indocctrinamiento de la población, juicio popular, amenazas a la comunidad campesina, el papel dominante de la mujer líder, aquí llamada “Camarada Meche”, tal vez modelada sobre la célebre “Camarada Lidia”, Edith Lagos, cuyo entierro en septiembre de 1982 se convirtió en un acto multitudinario (aproximadamente 10.000 asistentes) tal como lo retrata L. Nieto Degregori en su cuento “Vísperas”¹. El personaje maniqueamente abominable es el jefe de la patrulla militar, el Tigre. El conflicto interior se centra en la inocente campesina Florinda, dividida entre la lealtad a su comunidad (Rayopampa) y el amor al senderista Aurelio; obligada a ejecutar a un dirigente comunal, acusado de ser confidente del ejército, el crimen y la angustia la empujan a huir, en un final parecido al de *La boca del lobo*.

Como es frecuente en las películas de Lombardi, *Mariposa negra* se basa en un texto literario y, nuevamente, en un guión de la poeta Giovanna Pollarolo. Ya en 1983, Lombardi filmó *No una, sino muchas muertes* de Congrains bajo el título *Maruja en el infierno*; siguieron “Los gallinazos sin plumas” de Ribeyro en uno de los tres episodios de *Caídos del cielo* (1990); dos novelas de Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, 1985 y *Pantaleón y las visitadoras*, 1999), *No se lo digas a nadie* (1998) de Bayly y *Tinta roja* (2000) del chileno Fuguet, para no olvidar *Sin compasión*

¹ Nieto Degregori 79. El escritor fue profesor en la Universidad de Huamanga entre 1980 y 1982, donde conoció a Abimael Guzmán, en cuya persona (alias Grimaldo) centra su relato (69ss.). En “Harta cerveza y harta bala” retrata con ironía la ocupación de Ayacucho por las “cuatro fuerzas de ocupación”: sinchis, guardias civiles, guardias republicanos y los PIPs (58). En la *nouvelle* “La joven que subió al cielo”, Nieto narra la voluntaria estancia de la enfermera Daniela con Sendero Luminoso por amor al senderista Pedro. Cuando abandona al grupo (sin ser represaliada) después de presenciar muchos actos de violencia, rechaza ésta, pero le queda la seguridad de que “nunca más había vuelto a sentir la sensación de estar haciendo algo grande, de estar entregada a una causa noble” (147).

(1994) sobre *Crimen y castigo* de Dostoievski, pero con clara alusión a Sendero Luminoso.

En su novela *Grandes miradas* (2003), Alonso Cueto expone la corrupción del gobierno de Fujimori (1990-2000) mediante el caso del honesto juez Guido Pazos, basado en el asesinato del Juez César Humberto Díaz Gutiérrez el 9 de julio de 2000 por el SIN (Servicio de Inteligencia Nacional), en manos del “Asesor presidencial” Vladimiro Montesinos. La historia principal narra la transformación de Gabriela, de modesta y tradicional novia del juez, en ángel vengador al no vacilar en matar ella misma, aunque sólo consigue eliminar a algún ejecutor del crimen y no al instigador principal. Enfrentada a Montesinos es incapaz de asesinarlo al reconocerse a sí misma en él (265).

Como han mostrado los historiadores, sociólogos y antropólogos como Julio Otrler y Romeo Grompone (2000), el gobierno de Fujimori se caracterizó por la corrupción, el tráfico de armas, narcotráfico, censura de los medios de comunicación, intervención del poder judicial, cierre del congreso, extorsiones, torturas, desapariciones, matanza de presos (en Canto Grande en 1992), asesinatos y secuestros por paramilitares como el grupo Colina..., es decir por un estado de total “anomia” (Cotler/Grompone, 19, 30). En su novela Cueto pone al descubierto este estado de abyección: la prensa y la televisión reciben sus informaciones directamente de Montesinos y sólo añaden algún detalle escabroso, naturalmente inventado (70, 142); el director de televisión apoya al “doctor”, puesto que es “un enviado de Dios”, gracias al que se ha “hecho buena higiene en el país”, apreciación apoyada por el director del periódico sensacionalista (73, 126, 214). Para el lector avisado (peruano) la aparición juntos de Montesinos y Laura Bozzo delante de la librería es la evidencia más clara del control de los medios de comunicación por el poder político y la *espectaculización* de la política (115)¹ Los jueces, excepto el “Quijote” Guido, aceptan que los fallos se redacten en la oficina de Montesinos para no perder sus ventajas (ascensos, sobornos, viajes al extranjero) y el juez Rodríguez, superior en escalafón, le explica el lema del país: “O te alineas o te jodes” (55). El secretario del incorruptible juez, Artemio, se sorprende: “¿en qué mundo vives, compadre. Estamos enterrados en la mierda y te pones a hablar de lo justo” (20) y, posteriormente, justifica su traición al llevarle los asesinos a casa: “igual iban a matarlo” (241). Los militares aprovechan la impunidad para traficar

¹ Los *talk-shows* televisivos de la Bozzo sirvieron para apoyar al régimen e infamar a opositores (Degregori, 103ss.). Concluye el mismo Degregori: “a través del control del Poder Judicial y de los medios de comunicación el gobierno consiguió no sólo el monopolio de la violencia física sino también simbólica” (145). Aparecen otros políticos como Chirinos Soto; el diputado que reveló el vídeo Montesinos – Kouri, Fernando Olivares; el Coronel Roberto Huaman (alias “El Cholo”), mano derecha de Montesinos; el Ministro de Economía Carlos Boloña; el futuro Presidente Toledo...

con armas y drogas; Montesinos los convida a juergas gratis con mujeres venales que la “buitre” Doty Pacheco les provee. Incluso pueden obtener “pequeños” favores como el asesinato de un soldado que extorsionaba a su general con el que había mantenido una relación sexual. El verdadero poder no está en manos del presidente –Cueto sugiere la imagen de un Fujimori inseguro, humillado y temeroso ante cualquier posibilidad de ser destituido, aunque (o por ello) también afanoso de enriquecerse pronto, sino en las de Montesinos, quien vigila a todos mediante sus vídeos: graba a generales, periodistas (como la estrella de televisión, Javier Cruz), jueces, comerciantes, al propio presidente, su amante Jacky y a sí mismo. Se siente como Dios, “El que puede ver y no ser visto” (256), pero no sólo pretende dominar con su mirada (según la teoría del conocimiento el sujeto observa y somete; el objeto observado es sometido), sino también obtener placer: sólo tiene una erección con su amante al ser rodeado de soldados (103, 129) o cuando mira el vídeo de la tortura del juez (95). Naturalmente, ni Montesinos ni Fujimori se ensucian, sino que para ello hay matones como Beto, Pacho o Kerosene, “médicos” que “operan” metiendo el cuchillo “en la barriga y después jalar arriba y abrir rico” (42, cf. 222).

En cuanto a la forma, llama la atención la progresión de la acción mediante breves secuencias, ocupadas por una multitud de personajes que reaparecen a un ritmo aleatorio y no, como por ejemplo en *La casa verde* de Vargas Llosa, en un orden fijo. La historia de la venganza es circular: comienza con el viaje de Gabriela hacia Montesinos con el propósito de matarlo, comienzo literalmente retomado en la página 262 para llevarlo a su desenlace, aunque todavía le sigue una coda (266ss.). Los veinte capítulos (y veintiún secuencias) enmarcados de esta forma narran cronológicamente los últimos cinco meses hasta ese momento.

Si comparamos la novela de Cueto con la película de Lombardi, encontramos notables diferencias, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en la de Malkovich. El hecho de que el propio novelista haya escrito el guión para ésta es una explicación plausible. La única gran diferencia entre *The Dancer Upstairs* (novela) y *Pasos de baile* (película) es la eliminación del marco: la conversación entre el periodista británico Dyer y el ex-agente Rejas, lo que, además, conlleva el cambio de la primera persona a la tercera y la supresión de personajes cercanos al periodista, como su tía bailarina Vivien (inspirada en la bailarina británica Margot Fonteyn). Ello, por ejemplo, explica el cambio de interlocutor en la escena final en la que Rejas pide a Calderón la mejora de condición de prisión para Yolanda (en vez de Dyer en conversación con la tía Vivien). Aunque, por ejemplo, la eliminación del encuentro de Rejas con el ex-novio de Yolanda no se justifica por estas razones, la impresión general es de una trasposición fílmica excesivamente fiel. No así en el caso del guión de Pollarolo. Si bien ambos

“textos” siguen las pautas del *thriller* político¹, existen importantes cambios, empezando por el título. Cueto explica el suyo en la conversación final de Gaby con el padre de su novio asesinado, refiriéndose a personas como éste y el director del colegio ayacuchano (padre de Ángela y Beto) que resistieron a pesar del inminente castigo y que podrán servir de guías para los hombres comunes. El *título* elegido para la película, basado en la superstición que interpreta la mariposa negra como mal augurio y anuncio de la muerte, provoca un despliegue de la simbología contraria: la mariposa multicolor como expresión del corazón enamorado y de alegría con escenas como las del invernadero que brillan por su ausencia en el relato y que sólo aportan sentimentalismo al filme. Por el contrario, la última imagen en vida de Gabriela, vestida de negro en camino a la cita con Montesinos, confirma la opción del título cinematográfico.

Naturalmente se han sacrificado muchos personajes y episodios a favor de una mayor claridad y concentración de la acción en dos líneas íntimamente unidas: 1. la venganza de Gabriela (Melania Urbina); 2. la peripecia de la periodista y narradora Ángela (Magdyel Ugaz), ayudante principal de la primera. Llama la atención la reducción de personajes en el entorno familiar de las dos protagonistas: en el caso de Gaby no existe la hermana (y su familia) y la madre se ha convertido en abuela catalana (¿por el apoyo financiero de la Generalitat a la filmación?) mientras que Ángela vive solitaria en un apartamento. De un solo plumazo el guión descarta, con la madre, la preocupación filial y, con el hermano Beto, asesino físico de Guido, el sentimiento de culpabilidad de la protagonista. De Beto, criminal por el trauma infantil de haber visto cómo Sendero Luminoso asesinó a su padre y hermano, sólo queda la pregunta del periodista y amigo de Ángela, Ramón, de si su hermano no estará implicado. Efectivamente, los fragmentos literarios de una Ángela inquieta duplicaban las preocupaciones de Gaby por su madre alzheimeriana. Si en la novela, gracias al largo flashback mencionado, aparece Guido todavía vivo, en la película sólo se muestra su cuerpo muerto y su tortura grabada; lógicamente se suprime a toda su familia (hermana, tías, madre) a excepción del padre (demasiado anciano en la pantalla). Escenas que repiten los trabajos sucios de los escuadrones de la muerte por razones político-sociales (asesinatos del juez y del dueño de una estación de radio en Chimbote) o privadas (el soldado extorsionador) se reducen al único vídeo de la tortura del juez. Dejaré de lado elisiones como la obsesión con la figura paterna (incluidos Montesinos y Fujimori) y cambios menores como el nombre del periódico amarillo (*El Papi* por *El Pata*), el del destino de viaje de los alumnos (Nazca por Ica), la invención

¹ El estilo rápido y neutral de Cueto sigue los modelos de la novela negra norteamericana; incluso hay episodios que recuerdan a películas como *Reservoir Dogs* (198) y *Pulp Fiction* (1994).

de un alias para Gaby (Moira, la parca mitológica) etc., para concentrarme en dos mayores: el trágico final y la falta del personaje de Javier. Éste, estrella del noticiero televisivo (y todo su entorno: mujer, hija y tío político, dueño del canal) como exponente de la televisión entreguista (la TV como “bufet de comunicados oficiales”, 18) duplicaba —a nivel más elegante— el entreguismo del tabloide sensacionalista. Sin embargo, paradójicamente su figura resulta muy importante para la película también. En la novela es un ex-izquierdoso que se vendió por el bienestar y la seguridad. Ante Gabriela, a la que aún ama (a pesar de tener mujer e hija), justifica su cambio con el que sufrieron todos, excepto su antípoda, el ferviente Guido: a fin de cuentas, la moral “es una creación cultural que los tiempos [...] transforman” (78)¹. Es este cinismo (y no su refinamiento y elegancia de muñeco perfumado) el que pasa a Ángela. El espectador que haya leído la novela se sorprende ante la primera escena de orgía en la que aparece la periodista, frente a la modesta y decente joven de la novela, puesto que en la pantalla también se sugieren relaciones íntimas con su jefe Osmán. Es la curtida periodista sensacionalista que, aun ante el dolor del padre del asesinado, justifica su intromisión diciendo “chamba es chamba”, lema que la caracteriza igual que el chicle que mastica continuamente. Pero igualmente se insinúa otro rasgo heredado de Javier: el amor por Gaby. Si bien al comienzo su ayuda a ésta parece estar inspirada en un mínimo de mala conciencia por su perverso artículo, posteriormente sus miradas y celos (de Doty) denuncian un sentimiento más profundo, aunque no se exprese claramente una atracción lesbiana. Queda el *final*: en la novela, Gabriela sobrevive a su fracasado intento de asesinar a Montesinos, es torturada, pero la ayuda de Javier y Artemio, más la coincidencia del descubrimiento de los vídeos grabados a políticos la salvan de la muerte. Tras una estancia fuera de Lima vuelve y, en el futuro, se dedicará a vivir bajo la influencia de esas “grandes miradas” aludidas. El propio escritor expresó (en una carta personal) cierto malestar por este final: “en la vida las historias no terminan y terminarlas en las novelas es casi artificial”. La película opta por dos finales después de un *black-out*: 1. Gabriela mata a Montesinos con una navaja y, en una escena onírica en blanco, se lava y purifica; 2. Gabriela saca la navaja, pero Montesinos y los guardias la subyugan. Sin embargo, la última escena de Ángela que lleva flores a la tumba vacía de Gaby y la voz en off de ésta que le pide escribir la historia verdadera,

¹ Una de las pérdidas más grandes es precisamente el monólogo autojustificador de Javier basado en el pensamiento expresado en *Masa y poder* de Elías Canetti. Sigue la idea de la erótica del poder al someter el cuerpo del otro (inferior) y su correspondiente vicio, el placer de ser sometido y penetrado, momento que necesita un posterior acto de desquite, el traslado del “aguijón” a otro inferior y así sucesivamente: “El cuerpo y el alma ajenos son territorios a ser colonizados” (140; cf. Canetti, 53, 299ss.). Otra pérdida es el retrato de Fujimori (véase arriba), quien aparece una sola vez en la televisión.

palabras que grabó en una casete antes de buscar a Montesinos y que ya sonaron al comienzo de la película, dejan claro que ella es una de las miles de personas “desaparecidas” por el régimen, impresión confirmada por la música-*leitmotiv* de cuerda que acompañaba a Gaby en los momentos más importantes de la película. Como resumen de la época tenemos la última imagen del Perú como un enorme muro de tumbas.

Como creo haber mostrado, tanto el cine como la literatura no tardaron en centrar su atención en la situación que padeció el país durante las últimas dos décadas del siglo XX. Cada uno a su manera refleja los problemas que más preocupaban a los peruanos: la violencia de Sendero Luminoso y la no menos criminal de la contrainsurgencia; la penuria y precariedad de la población andina tanto en su lugar de origen como en el exilio, Lima en primer lugar, pero también la de las clases urbanas; la corrupción del sistema jurídico y político y de los medios de comunicación que llevaba a la inseguridad general, en palabras de Cueto: “los asesinatos, las torturas, los robos, la sangre, las incineradoras, las picanas en los testículos” (205). Durante muchos años, en el ranking de las personas más influyentes en el Perú, estuvieron precisamente dos de los personajes retratados en las películas y libros mencionados: Abimael Guzmán y Montesinos. Tampoco van a faltar en el futuro autores y directores de cine que se interesen por esta época, como ya se comprueba con la última novela de Cueto, *La hora azul*, Premio Herralde de 2005 y *Abril rojo* del joven Santiago Roncagliolo, Premio Alfaguara de 2006. Finalmente, también Lombardi anuncia su intención de filmar la mencionada novela de Cueto para cerrar de esta manera su “trilogía de la dictadura civil de Fujimori”, inaugurada en 2003 con *Ojos que no ven*.

Bibliografía

Bedoya, Ricardo. *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima, 1997.

Bustamante, Emilio, I. León Frías, F. Vivas Sabroso y R. Bedoya. "Crimen y esperanza. Entrevista a Francisco Lombardi", *La gran ilusión*, 2. Lima (1994): 90-97.

Canetti, Elias. *Masa y poder*. Madrid: Alianza/Muchnik, 1997.

Carpio, Teresa. "Entrevista a Sofía Macher, ex miembro de la Comisión de la Verdad de Perú". *Amnistía*, 64, Madrid (2003): 34-37.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*. 2003 (www.cverdad.org.pe).

Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe a la Fiscalía de la Nación sobre el caso Huanta*. 2003a (www.derechos.org/nizkor/peru/doc/huanta1.html).

Cotler, Andrés. "El cine peruano y Sendero Luminoso. La vida es una sola". *La gran ilusión*, 2. Lima (1994): 98-102.

Cotler, Julio y Romeo Grompone. *El fujimorismo*. Lima: IIEP. 2000.

Degregori, Carlos Iván. *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: IEP. 2000.

Escobar La Cruz, Ramiro. "El Magistrado asesinado". *Caretas*, 1628, 20 de julio. Lima, 2000.

Fernández-Santos, Ángel. "Una película polémica. La boca del lobo". *El País*, 2 de enero 1989.

Gnutzmann, Rita. "La novela y el cuento de la violencia desde los años 80". *La Página* (Tenerife), 67/68 (2007): 41-56.

González, Raúl. "Ayacucho: El desfile de la violencia". *Quehacer*, 33 (1985): 34-47.

Huamán Cabrera, Félix. *Candela quema luceros*. Lima: Editorial San Mar-

Marcos, 2003.

Lévano, César. “La captura bajo una luz nueva”. *Caretas*. Lima, 1998.
www.caretas.com.pe/1998/1533/captura/captura.htm.

Nieto Degregori, Luis. *Con los ojos para siempre abiertos*. Lima: El Zorro de Abajo Edicione, 1990.

Ortega, Julio. *Adiós, Ayacucho*. Lima: Ishi Publ./Mosca Azul, 1986.

Roncagliolo, Santiago. “El loco más peligroso de América” y “La cuarta espada del comunismo”. *El País*, 10 y 11 de octubre (2005): 15-16.

Shakespeare, Nicholas. *The Dancer Upstairs*. London: Vintage UK, 2005.

Stern, Peter A. *Sendero Luminoso: An Annotated Bibliography of the Shining Path Guerrilla Movement, 1980-1993*. Austin/Texas: SALALM Secr. Univ. of New Mexico, 1996.

Vargas Llosa, Mario. *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.