



## Cambios e implicancias en el cine andino peruano sobre el conflicto armado

*Changes and implications in the Andean Peruvian cinema around armed conflict*

**Mauricio José Godoy Paredes**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento Académico de Comunicaciones / Grupo de Investigación en Antropología Visual, 15088, Lima, Perú  
 mauricio.godoy@pucp.edu.pe, <https://orcid.org/0000-0001-5202-8636>

**Eduardo Renato Hurtado Sipión**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Grupo Interdisciplinario sobre Memoria y Democracia, 15088, Lima, Perú  
 eduardo.hurtado@pucp.edu.pe, <https://orcid.org/0000-0003-4915-3166>

Recibido: 02-09-2022. Revisado: 23-10-2022 Aceptado: 03-03-2023

### Resumen

En la década de los 90, en medio de un conflicto armado y de un gobierno autoritario, surgió en la región andina de Ayacucho un movimiento que viene redefiniendo el cine hecho en el Perú. Con un soporte de video doméstico, el nuevo cine regional en el Perú fue desarrollándose como un vehículo para que poblaciones andinas y amazónicas pudiesen expresar un conjunto de historias y narrativas propias, poco tomadas en cuenta por el cine capitalino. Uno de los que impulsó este movimiento y que por años se mantuvo como principal referente fue el ayacuchano Palito Ortega (1967–2018). Con una trayectoria de 20 años, Ortega retrató tradiciones y mitos orales, pero principalmente representó la violencia política que azotó su región desde una mirada sentida, realista y casi testimonial. Su vasta producción inició como un cine “artesanal” y empírico para dar paso paulatinamente a uno más profesional llegando a múltiples audiencias sin perder su estética. Este artículo da cuenta de los cambios y transformaciones en las formas de producción del cine peruano regional a través de una mirada a la trayectoria de Palito Ortega y qué implicancias tiene para el abordaje del pasado en el Perú. Así, los cambios en el guión, en la plana actoral, la fotografía y el sonido a través de los años permitieron explotar la sensación de realismo y la autenticidad en escenas como las de detención y tortura de civiles; además, llegar a un público más amplio como una pieza de memoria cultural e histórica.

**Palabras clave:** cineasta, cinematografía, Perú, conflicto armado, memoria cultural

### Abstract

In the 1990s, in the midst of an armed conflict and an authoritarian government, a movement emerged in the Andean region of Ayacucho that has been redefining the cinema in Peru. With a home video technology, a new regional cinema in Peru was developing as a vehicle for the Andean and Amazonian populations to express a set of their own stories little considered by capital cinema. One of those who promoted this movement, which was also its main reference, was Palito Ortega (1967–2018). With a prolific career in 20 years, Ortega portrayed oral traditions and Andean myths, but mainly represented the political violence that plagued his region from a heartfelt, realistic and testimonial perspective. His vast production began as an “artisanal” and empirical cinema, gradually transiting to a more professional work, reaching multiple audiences without losing its aesthetics. This article analyzes the transformations in the forms of production of Peruvian regional cinema and its implications for truth-telling in Peru through the trajectory of Palito Ortega. The changes in the script, in the acting cast, the photography and sound through the years enable a sensation of realism and authenticity in the scenes of detention and torture of civilians; an also, reach a wider audience as a piece of cultural and historical memory.

**Keywords:** filmmaker, filmmaking, Peru, armed conflict, cultural memory

## 1. Introducción

Los primeros registros del cine peruano datan de 1899 cuando se proyectaron en el Teatro Politeama de Lima las primeras imágenes de la geografía peruana. Ya en el siglo XX, en las décadas de los treinta y cuarenta, se dio un impulso inicial a la creación de un cine criollo y limeño gracias al trabajo de Amauta Filmes (Bedoya, 1995). Posteriormente, el cine peruano trascendió fronteras y adquirió una visibilidad internacional en la década de los sesenta, gracias al cine realizado por la llamada Escuela de Cine del Cusco, bautizada así por George Sadoul (1964) en su emblemática crítica a los cortometrajes documentales de Manuel Chambi y al largometraje “Kukuli” de 1960, de Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César “Huanca” Villanueva<sup>1</sup>. Lamentablemente este trabajo colectivo terminó con la ruptura del grupo de cineastas, tras el segundo largometraje del grupo, “Jarawi” (1966), siendo Luis Figueroa el único que continuó de forma sostenida las siguientes décadas gracias a un marco normativo propicio para las producciones cinematográficas.

Este marco se propuso a través de la Ley de fomento de la industria cinematográfica, aprobada por el decreto ley No. 19327 durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado en 1972. El decreto fue importante en la medida que promovió la realización de producciones nacionales a través de la exención tributaria tanto de cortos como de largometrajes y de un régimen de distribución y exhibición obligatoria a nivel nacional al que podían acogerse las películas, previa evaluación de una comisión estatal (Santur, 2017). La ley permitió la realización de un corpus constante a lo largo de dos décadas, generando 51 largometrajes y 952 cortometrajes nacionales (García Miranda, 2013). Dentro de esta producción, se logra constituir un cine capitalino, clasificado por los críticos de la revista limeña *Hablemos de cine* (Huayhuaca, Rodríguez Larraín, León Frías, Bedoya, García, Ledgard, Bullita y De Cárdenas, 1981) como un “cine urbano”, contraponiéndolo al cine cusqueño de Figueroa y Federico García, llamado también “cine campesino” por los críticos limeños (León Frías y De Cárdenas, 2017). Leyendo a la distancia este debate, pareciera que fue aquí que los cineastas y críticos de la capital comenzaron a reclamar que el cine peruano es el que se produce en Lima y desde una mirada urbana.

Para fines de los años ochenta, la crisis política y económica cerró un ciclo fílmico y abrió uno nuevo. En 1992, después del golpe de estado de Alberto Fujimori, se promulgó una nueva constitución que marcó el inicio de un régimen neoliberal en el Perú. La promoción estatal de una industria nacional del cine fue dejada de lado con la derogación de la ley de cine promulgada por el gobierno militar. Los avances tecnológicos, la emergencia de distintas formas de producción y los intentos de representación de la vida local a través de piezas culturales permitió que, desde mediados de los años noventa, nuevamente desde el sur andino del país, se comience a gestar un movimiento que sentará las bases para fundar una nueva cinematografía en el Perú desde sus regiones<sup>2</sup>.

Este cine no nació en la región del Cusco, sino en la de Ayacucho, una región quechuahablante y rural, que había sido la zona más afectada por la violencia política reciente. Entre los años 1980 y 2000, tuvo lugar un conflicto armado entre el Estado peruano y organizaciones subversivas, siendo Ayacucho la región con mayor incidencia de violencia. Solo aquí, el conflicto originó más

<sup>1</sup> La presencia de estas películas en festivales internacionales ya se gestaba desde finales de los años 50: “Toros y cóndores” (Chambi) ganó una mención honrosa en el Festival Internacional de Cine Documental SODRE, Montevideo en 1958); “Lucero de nieve” (Chambi) ganó como mejor documental en el Festival Santa Margarita de Ligure y Reseña del Cine Latinoamericano. Genova-Italia en 1960; y “Kukuli” (Figueroa, Nishiyama, Villanueva) y diversos cortometrajes de Chambi hicieron lo propio en el Festival Internacional Karlovy-Vary en 1960, 1962, 1964, entre otros.

<sup>2</sup> Entre 1996 y 2015 se estrenaron 135 largometrajes limeños en salas comerciales; en ese mismo periodo, se han producido fuera de Lima 216 filmes con una duración mayor a 45 minutos y 146 con una duración mayor a 75 minutos (Bustamante y Luna Victoria, 2017). Por otro lado, la página web Cinencuentro ha mapeado que entre los años 2000 y el 2021, se han generado 737 largometrajes en el país. Ver <https://www.cinencuentro.com/cine-peruano-siglo-21/>.

de 10,000 muertos y desaparecidos en dos décadas, lo que ha significado el episodio de violencia más largo, extenso y letal en toda la historia del Perú (Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, CVR, 2004). En 2001, tras el fin del conflicto y del gobierno autoritario de Alberto Fujimori, esta región tenía unos niveles de pobreza de 72% y de pobreza extrema de 45%; sumado a que más de la mitad de la población (53%) presentaba más de una necesidad básica insatisfecha (Herrera, 2002). Fue en ese contexto posconflicto y de palpables secuelas sociales, económicas y políticas que el cine, así como el arte tradicional, las performances o los relatos orales, surgió como una “tecnología de memoria” que permitió representar esa época desde la voz de sus protagonistas y testigos.

La relación entre el cine regional y el conflicto armado fue directa. Surgió en la región más afectada por la violencia retratando las secuelas del conflicto para luego expandirse hacia otras zonas del surandino abordando otras problemáticas sociales desde distintos géneros y enfoques. Dentro de este fenómeno cultural, la figura del ayacuchano Palito Ortega (1967–2018) fue trascendental. No solo fue el cineasta que generó la chispa de toda esta corriente, sino además fue el primero y el que más desarrolló películas relacionadas al conflicto armado. Desde el realismo, el drama y el terror, Ortega retrató los años más álgidos de la violencia en el campo y en la ciudad, y los desafíos para la superación del pasado traumático. Con producciones realizadas en un momento de implementación de políticas de justicia por parte del Estado nacional, el cine de Ortega se perfiló de manera crítica tanto hacia el Estado como hacia las organizaciones subversivas, con la consigna de “hacer memoria” y representar de manera fidedigna la experiencia de violencia de su región en las pantallas. Más que un cine enteramente de ficción, fue uno de corte testimonial, pedagógico, de búsqueda de reconocimiento y de quiebre de silencios y olvidos.

Finalmente, un aspecto no menos importante fue que trazó la ruta para la transformación de las formas de producción en ese cine regional. A lo largo de 20 años de trayectoria, Ortega pasó de lo artesanal y lo empírico hacia la profesionalización y la internacionalización, abriendo camino a las producciones hechas en regiones del sur del país y posicionándose como un referente tanto para la cinematografía nacional, como para el tratamiento de la violencia y del posconflicto en los Andes del Perú. Este tránsito paulatino que se menciona es importante pues la producción cinematográfica que se comenzó a gestar desde 1995 hasta la actualidad fuera de la capital fue en video, primero analógico y, luego, digital; y es que, como dice Bedoya:

los años de entre siglos son tiempos fértiles en los que se modifican las formas tradicionales de producción, exhibición y consumo del cine. Tras el advenimiento de la revolución digital, las películas cambian sus formatos, soportes, tiempos de duración y formas de relacionarse con los espectadores (2016a, p. 16)<sup>3</sup>

Gracias al video se democratiza la producción audiovisual en el país y dentro de esta tendencia surgen, en el sur andino, un grupo de jóvenes que, siguiendo los parámetros y referentes de la industria cinematográfica, comenzarán a realizar producciones audiovisuales de ficción en un entorno precario y de forma empírica en donde los avances tecnológicos y el componente cultural, como lo es el conflicto armado interno y sus secuelas, como plantea Bustamante y Luna (2017), son factores claves para esta necesidad de expresión cinematográfica.

Este artículo busca analizar las etapas que ha seguido el cine regional en el Perú en cuanto a sus formas de producción y las implicancias que trae para la cinematografía nacional, así como para el tratamiento del período de violencia en el país. Para ello, este artículo se centra en el trabajo de Palito Ortega, quien fuera la semilla que dio origen a este fenómeno cultural en los Andes y su mayor exponente.

<sup>3</sup> Según la revista online, Cinencuentro, “La luz en el cerro” es la última película peruana rodada enteramente en material filmico. Se filmó en Super 16mm, en locaciones de Marcapata y Colina (Cusco) a mediados del 2012. Ver <https://www.cinencuentro.com/2012/09/18/filman-pelicula-misterio-cusco-peru-ramon-garcia-manuel-gold/>

## 2. El cine peruano actual más allá de Lima

A pesar de que mucha de la oferta cultural en el Perú se encuentra centralizada en la capital, cuando se trata de cine, en varias regiones del país existe en los últimos años una producción significativa y constante que muestra una variedad de estilos, temáticas y géneros. Bustamante diferencia dos tipos de producciones en el cine regional peruano, “uno compuesto por largometrajes de ficción que fusionan convenciones de género con tradiciones orales propias de las regiones y que se hallan orientados a un público masivo”, y el otro “lo conforman películas en su mayoría medio o cortometrajes de ficción, documental y animación influenciadas por el cine moderno y experimental (...) y destinadas a la exhibición en salas culturales” (2018, p. 443). No obstante, aunque esta aproximación nos ayuda a tener una visión general de la realidad de un cine antes desconocido, los diversos cambios que se han dado en los últimos años han llevado a tener matices y diferencias sustanciales en las formas de producción y entre regiones, resultando esta división muy limitante. Algunos de estos factores son: los premios de Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura (DAFO), tanto de producción como de gestión, formación y preservación; la llegada de multisalas a diversas zonas del país y los cambios de gustos de las audiencias; los avances tecnológicos, el abaratamiento de costos de los equipos y el acceso a internet; y, recientemente, la pandemia del Covid-19 y las medidas de confinamiento que llevaron al cierre de espacios de exhibición y a la aparición de limitaciones de rodaje.

Ante todo, como se mencionó previamente, el cine regional actual en el Perú surgió en el sur andino, donde se forma una importante corriente cinematográfica amateur que lleva a la realización y estreno de numerosas películas. Solo entre 1996 y el 2004, se realizan y exhiben por lo menos doce largometrajes en Ayacucho y Puno, dos de las regiones con mayor producción fílmica en el país.

Tabla 1  
Películas producidas en el sur andino entre 1996 y 2004

Año	Película	Director
1996	Lágrimas de fuego	José Huertas y Mélinton Eusebio (Ayacucho)
1997	Dios tarda pero no olvida	Palito Ortega (Ayacucho)
1997	Dios tarda pero no olvida 2	Palito Ortega (Ayacucho)
1999	Pasión sangrienta	Luis Berrocal (Ayacucho)
2000	Sangre inocente	Palito Ortega (Ayacucho)
2001	La fuerza de un héroe	Ramiro Díaz (Puno)
2001	El abigeo	Flaviano Quispe (Puno)
2002	Domingo 7	Ramiro Díaz (Puno)
2002	Qarqacha: el demonio del incesto	Mélinton Eusebio (Ayacucho)
2002	Incesto en los Andes: La maldición de los jarjachas	Palito Ortega (Ayacucho)
2003	La maldición de los jarjachas 2	Palito Ortega (Ayacucho)
2004	El huerfanito	Flaviano Quispe (Puno)

Fuente: Elaboración propia.

Estas producciones desarrollaron historias propias del entorno regional, mostrando la cultura local y dedicando atención a problemáticas sociales como la pobreza, la marginación o el desarraigo, en especial en Ayacucho<sup>4</sup>. Un segundo rasgo de este cine también fue sus modos de realización y las formas de exhibición, ajenos a productoras nacionales y a los circuitos comerciales tradicionales. En los primeros años de este nuevo ciclo, las producciones fueron realizadas de manera casi aficionada, autogestionadas por los propios directores y utilizando equipos domésticos, lo que a su vez fue definiendo una estética particular en el tipo de registro realizado (Bedoya, 2016a). Ésta se encontraba influenciada por formas de grabación caseras, tales como bodas, cumpleaños o fiestas cuyo manejo de imágenes permite al espectador experimentar la representación de sus problemas cotidianos y evocar sentimientos y remembranza; una “estética de la distorsión” (Castro, 2016, p. 10). Igualmente, fueron creando circuitos alternativos para la exposición de sus películas, comenzando en salas de cine precarias, auditorios, salas municipales y centros culturales de las ciudades principales para, a partir de allí, iniciar un recorrido por el interior de la región y ciudades intermedias cercanas proyectando las películas acondicionando espacios como escuelas o lozas deportivas.

La manera de seleccionar las historias, de producir y exhibir las películas no solo era expresión de un amateurismo en esta forma de arte, sino también el reflejo de una manera propia de hacer cine en el que se recrean los lazos familiares y sociales entre los directores, actores, técnicos e inclusive la audiencia. De acuerdo a Ulfe (2020), esta forma de realizar cine puede entenderse no sólo como informal o artesanal, sino como un producto de “intimidad cultural”, en el que se despliegan relaciones de cooperación dentro y fuera del equipo técnico creando una mayor cercanía entre película y público. La propia ciudadanía participa y colabora en la realización de la película; puede observar directamente cómo se hacen los filmes; y, más importante aún, ver reflejadas sus lugares de origen, historias y experiencias con verosimilitud.

Estas formas de realización se mantienen hasta la actualidad. Sin embargo, en no pocos casos, se comenzó a notar un cambio en la manera misma de producir las películas, la que, sin perder esa esencia de contar y representar lo “local”, fue adoptando mejoras en el equipo técnico y artístico, incrementando el presupuesto y desplegando estrategias para la exhibición. Y fue precisamente en Ayacucho y Puno -donde surgió el nuevo cine regional- que se vio de forma más notoria esta transición. El primero en tomar en cuenta estos elementos y buscar una profesionalización en su forma de producción fue Palito Ortega (1968 – 2018). En una temprana entrevista del 2013, Ortega ya hacía un examen de los inicios del cine regional y del rumbo que debería tomar en cuanto a su producción:

Yo creo que ya no estamos para seguir grabando como se grababa hace veinte años. Hace veinte años había razones para grabar de manera empírica, con una sola cámara, sin técnicos, con un boom artesanal. Había razones porque no había equipos, tecnología accesible; pero hoy en día seguir grabando de esa manera, no lo justifica nada, porque todo es accesible. Tenemos herramientas a la mano, computadoras, internet, y a través del internet puedes aprender a hacer una película, cómo hacer un guion, cómo editar, cómo hacer la post (sic), cómo hacer sonido. Tenemos todo. Esas herramientas no las estamos usando. Para ellos hacer cine es tomar una cámara, como hace unos años, y ya. Entonces, esa es la razón. A los chicos de Ayacucho no les gusta la idea de que yo haga películas con gente de Lima, con una buena producción, o sea, no les gusta que evolucione (Bustamante y Luna Victoria, 2017, p. 142)

---

<sup>4</sup> En otras regiones del país, también comenzaron a producirse y estrenarse películas con características similares. Por ejemplo, se produjo “Huaca” (2000) de Nilo Inga de Junín, “El secreto de la dama” (2001) de Lenin Salinas de La Libertad y, en Cajamarca, Héctor Marreros iniciaba su trayectoria cinematográfica con “Justicia Santa” (2003).

En el año 2018, Palito alcanzaría este nivel artístico y técnico que venía buscando desde hace años al realizar su última película: “La casa rosada”, que tuvo una audiencia importante no solo en las regiones del sur, sino también en Lima a pesar de ser un público poco abierto al cine no capitalino<sup>5</sup>. Encima, su estreno generó controversia en la capital pues abordaba de manera crítica el rol de las Fuerzas Armadas durante el conflicto armado, siendo catalogada por figuras políticas y también artísticas de apología al terrorismo, lo que hizo que fuese retirada de varias salas<sup>6</sup>. Aun así, tuvo una amplia recepción en las salas comerciales.

Lamentablemente, Ortega no pudo estar presente en la exhibición pues falleció pocos meses antes; no obstante, dejó como legado una trayectoria dedicada a contar y representar realidades poco vistas en el cine nacional desde un punto de vista oriundo, autodidacta y casi testimonial que fue perfeccionando con el tiempo. Para poder llegar a estos últimos años de producción, y de su obra cúlspide, debemos hacer un repaso por cómo fueron los inicios de su cine, tanto como el de todo el sur andino actual, que en algún momento fue catalogado como “artesanal”, para comenzar un nuevo camino de “profesionalización”.

### 3. Memoria, violencia y seres mitológicos en los Andes: el cine de Palito Ortega

Son diversos los aportes que el cine de Ortega ha dado a la cinematografía peruana. De todos ellos se destacan tres: a) impulsó el inicio de la producción del cine en Ayacucho a partir del proyecto “Chicha de jora”, que si bien quedó inconcluso fue la chispa que motivó el surgimiento de futuros cineastas con sus propias propuestas; b) su filmografía da cuenta de dos de los principales temas que aborda el cine surandino peruano, como lo es la mitología andina y el conflicto armado, llegando a establecer nexos entre ellos; y c) en su cine podemos apreciar el tránsito entre un cine amateur y artesanal hacia uno profesional y con una propuesta artística consolidada.

#### 3.1. Impulso del cine ayacuchano

Al igual que la mayoría de realizadores de este nuevo cine regional, Palito Ortega no tuvo una formación técnica o profesional cinematográfica. Como ha relatado en entrevistas, su motivación para hacer cine nace de un interés personal por el registro de expresiones culturales dentro de Ayacucho, haciendo sus primeros ensayos a partir de sus estudios en antropología (Bustamante y Luna Victoria, 2017; Del Pino, 2018). En 1993, con tan solo 25 años, tuvo la idea de hacer una película sobre el alcoholismo en jóvenes. Ortega contaba con una cámara de video y convocó a José Huertas, quien tenía experiencia teatral, para que lo ayudara a hacer un casting de jóvenes para la interpretación de un grupo de pandilleros. En el proceso, sucedieron diversos factores que terminaron desmotivando a Ortega, quien abandonó el proyecto. Mélinton Eusebio, uno de los jóvenes audicionados, convence a Huertas para continuar con lo avanzado y realizar un filme enfocado en las pandillas ayacuchanas que surgieron como consecuencia de la violencia. De esta iniciativa, en 1996 se estrena “Lágrimas de Fuego”, sobre las pandillas juveniles en Ayacucho en un contexto de violencia por el conflicto armado, que fue considerada la primera película del nuevo cine producido de forma analógica fuera de la capital (Eusebio y Huertas, 1996).

Esta experiencia les permitió a ambos realizadores iniciar una carrera o bien como directores, o bien como productores. Por un lado, Huertas se unió a Luis Berrocal, actor de “Lágrimas de fuego”, para fundar la productora Wari Films, con la cual reestrenan el filme en 2001 con escenas añadidas y producen las siguientes películas: “Pasión sangrienta” (1999), “Niños de la guerra”

<sup>5</sup> En otras regiones del país, también comenzaron a producirse y estrenarse películas con características similares. Por Recientemente, esta mayor apertura hacia el cine regional se ha visto también con el filme “Winaypacha” (2017) de Óscar Catacora, estrenada en salas comerciales, exhibida en importantes festivales, ganadora de diversos premios internacionales y candidata al Goya, y con “Manco Cápac” (2020), de Henry Vallejo, preseleccionada para representar al Perú en los premios Oscar de 2021. Ambas fueron filmadas en y por cineastas de Puno. En 2021, cuando recién despegaba su carrera, Óscar Catacora falleció a los 34 años.

<sup>6</sup> Ver <https://larepublica.pe/politica/1240554-temen-casa-rosada-haya-sido-retirada-cines-injerencia-politica/>

(2000), “Gritos de libertad” y “Mártires del periodismo”, ambas en 2003, que además fueron las únicas en exhibirse oficialmente y que abordaron los años de violencia en Ayacucho (Berrocal, 2003a; 2003b). En 2016, Huertas falleció, pero Berrocal continuó produciendo desde Wari Films. Actualmente, se encuentra en la etapa de post producción de su largometraje “La maldición del inca”. Por otro lado, Eusebio también reestrenó por su cuenta “Lágrimas de Fuego” en 2016, lo que generó algunas fricciones con Huertas y Berrocal, pero a partir de allí comenzaría una carrera bastante prolífica y con gran receptividad teniendo al género del terror y la mitología andina como tema central. Realizó “Qarqacha, el demonio del incesto”, que fue la primera película de horror hecha en los Andes (Eusebio, 2002), luego “Alma en pena” (2005) y finalmente “Bullying maldito, la historia de María Marimacha” (2015).

Así, a pesar de que Ortega no fue el primero en estrenar una película en Ayacucho, su primer intento, aun siendo fallido, fue el que llevó a la realización de otros proyectos de actores amateur que pudieron iniciar una trayectoria como directores. Ortega recién pudo realizar y estrenar su ópera prima, “Dios tarda pero no olvida” en 1997, un año después de “Lágrimas de fuego”. Este filme abordó el drama de los desplazados por el conflicto armado desde el punto de vista de un niño (Ortega, 1997) y marcó el debut de Ortega como director, pero también el de Ladislao “Lalo” Parra como actor. Parra, artista y docente de artes plásticas, llegaría a convertirse en uno de los principales referentes del cine en Ayacucho, por su performance frente a cámara, por dirigir sus propias películas y ser gestor cultural y activo promotor de encuentros de cine dentro de la región. Actualmente, junto a su hijo Piero (también cineasta), tiene el cine club Amaru y viene organizando el Festival de Cine Regional Ayacuchano desde el 2015. Podríamos mencionar otros casos, como el de José Martínez Gamboa cuyo vínculo con Ortega también lo llevó a la realización de sus propios filmes (Martínez, 2020). No obstante, lo más importante es destacar cómo el entusiasmo de Ortega por hacer cine terminó contagiando a otras personas, sin experiencia previa o formación profesional en cine como él, para iniciarse en la realización audiovisual, y que ahora son referentes del cine ayacuchano actualmente.

Igualmente, fue importante la competencia que se generó entre ellos y, sobre todo, en relación a Ortega. Muchos de los directores encuentran en las películas de Ortega una figura para posicionarse ya sea para continuar con el mismo estilo o producción, ya sea para criticar un tratamiento particular a alguna temática expuesta previamente por él, produciéndose un valioso intercambio de puntos de vista, como sucede con las películas sobre el conflicto armado en el que otros cineastas sienten que hay zonas grises por explorar (Parra, 2020). A su vez, los pocos espacios en regiones para la exhibición de películas y el interés por explotar las expresiones de la cultura andina generaron una competencia entre los mismos directores por ser los primeros en presentar un tema novedoso, que tenga acogida entre la audiencia y permita un retorno económico, lo que a su vez redundó en una mejora de la producción ayacuchana, más allá de las pugnas y controversias de por medio.

### 3.2. La representación de los mitos andinos y del conflicto armado interno

Si analizamos el cine producido en Ayacucho en los últimos 25 años vemos que los dos temas que más se han representado son el conflicto armado y las tradiciones y leyendas orales andinas. En ambos, Ortega fue pionero y se puede observar un perfeccionamiento técnico y artístico en la forma de producción. Dentro de la mitología andina, la figura del *jarjacha* es una de las más representadas en el cine surandino. En la tradición andina, el *jarjacha* o *qarqacha* está ligado al incesto, tanto entre hermanos, primos, padres e hijos, tíos y sobrinos como con parientes cercanos. En otras versiones, también aplica para los sacerdotes que tienen relaciones sexuales con sirvientas. Debido a sus actos, el *jarqacha* es un “condenado” en vida y en la noche se transforma en una llama u otro animal emitiendo una risa aterrador (“jar-jar-jar”) que deriva en su nombre. A través de este relato, las sociedades andinas buscan enviar un mensaje de condena hacia el incesto que pone en peligro el orden social y las relaciones de reciprocidad (Ansión, 1987). En la filmografía andina, el *jarqacha* ha sido representado como un ser monstruoso, deforme y que tiene rasgos humanos y de animal atemorizando a los miembros de las comunidades altoandinas.

Si bien el primero en abordarlo fue Mélinton Eusebio, Ortega ha señalado que estuvo anunciando su proyecto de película, “La maldición de los jarjachas” (Ortega, 2002), también sobre horror y mitología, antes que aquél. Por lo novedoso de la temática y del género, la película de Eusebio tuvo mucho éxito entre el público. No fue así con la película de Ortega, que a menudo fue confundida por la audiencia como la película de éste o incluso una copia (Bustamante y Luna Victoria, 2017). Todo ello recrudeció una rencilla entre ambos, que venía desde la cancelación del proyecto “Chicha de jora”.

A pesar de esto, Ortega siguió con el tratamiento de esta temática en sus películas y estrenó hasta otras dos películas sobre la figura del *jarjacha* continuando con el horror como género principal, pero con matices de comedia y suspenso (Ortega, 2003; 2014). La última película de esta serie, “El demonio de los andes”, realizada poco más de 10 años después que su predecesora, evidenció una mejora considerable en el equipamiento, en especial en las escenas de noche, y una plana actoral profesional e inclusive capitalina. Eusebio, por su parte, continuó en el género del horror, pero abordando otras historias como la de María Marimacha, que cuenta el relato de una niña desobediente que no cumple con los roles y tareas que se le asignan por ser mujer, principalmente labores domésticas y de cuidado (Eusebio, 2015). Tanto en el relato original, como en la película, la trasgresión social le ocasiona la muerte a María dejando como lección los peligros de no cumplir con los roles tradicionales asignados (Rivera, 1993).

El éxito del *jarjacha* en el cine motivó una serie de producciones que abordaron la representación de otros “monstruos andinos”, como los define Bustamante (2017): “Nakaq” (2003), de José Gabriel Huertas, “Pishtaco” (2003), de José Antonio Martínez, “Uma, cabeza de bruja” (2006), de Lalo Parra, “La casa embrujada” (2007) de Joseph Lora, “Supay, el condenado” (2010) de Miler Eusebio y “Jarjacha vs Pisthaco, la batalla final” (2011) de Nilo Escriba. Todos ellos personajes que vienen de la tradición oral andina y cuya incursión a lo cinematográfico es un gran aporte al género de terror mundial<sup>7</sup>.

Todas estas películas siguen una estructura típica de las películas de horror, pues retratan la vida de un pueblo, comunidad o ciudad pequeña que ve interrumpida su tranquilidad por una amenaza que en la mayoría de casos, como el del *jarjacha*, es sobrenatural. A través de estas películas, se busca mostrar problemas y preocupaciones propias de la zona y que han estado presentes desde siempre. Temas como el incesto, la violencia, la codicia, la crisis de la organización social, la transgresión de las normas sociales o la poca legitimidad de las instituciones y autoridades locales se encuentran detrás de estas historias (Castro, 2016). Como señala Bedoya (2016b), con estas historias, los directores buscan generar reflexión entre el público y las situaciones de crisis -temporales o permanentes- que representan oportunidad para revisar el contrato social, tal como lo han hecho por siglos las tradiciones orales y el régimen de dominación al que se ven sometidas las poblaciones andinas. Estos seres representan una alteridad que cuestiona los procesos de integración nacional desde la homogeneización o la globalización y las implicancias que acarrea para las identidades locales.

En relación a la representación del conflicto armado, Ortega fue el primer cineasta fuera de Lima en abordarlo directamente. En 20 años, produjo cinco filmes relacionados al tema: “Dios tarda pero no olvida” (1997), “Dios tarda pero no olvida 2” (1998), “Sangre inocente” (2000) - que conforman una trilogía-, “El rincón de los inocentes” (2005-2013)<sup>8</sup> y “La casa rosada” (2018). En ellas, podemos apreciar: a) el accionar de los miembros de la organización subversiva Sendero Luminoso (PCP-SL) en el campo y sobre todo en la capital de la región; b) la migración forzada del campo a la ciudad, huyendo de la violencia; c) el accionar y represión de las fuerzas

<sup>7</sup> El relato de *Uma* cuenta la historia de una mujer bruja que se saca la cabeza para deambular por las calles y atormentar a los hombres solitarios mientras el cuerpo permanece postrado en la cama chillando. Por otra parte, el *condenado* es un ente que adopta formas variadas, vive en cuevas o cementerios, rechazado por haber cometido adulterio, incesto o una relación homosexual y busca llevarse el alma de las personas. En cambio, el *nakaq*, también llamado *pishtaco* o degollador, es el único personaje sin poderes sobrenaturales; está representado por uno o varios hombres físicamente corpulentos, usualmente blancos, enviados por el gobierno, la iglesia o gente adinerada para extraerle la grasa a las personas del campo y exportarla a países poderosos (Ansión, 1987).

<sup>8</sup> La película fue terminada de grabar en 2005; sin embargo, recién fue estrenada en 2013 tras obtener un fondo de financiamiento para la post producción.

del orden, como detenciones arbitrarias, desapariciones forzadas y torturas en diversas dependencias del Estado; d) la resiliencia y agencia de las víctimas de la violencia y de sus familiares para dar con la búsqueda de las personas desaparecidas y detenidas; e) la pasividad e inoperancia del Estado frente a las denuncias; f) el rol de la sociedad civil como la iglesia católica y los medios de comunicación; y g) la investigación y accionar de la Comisión de la Verdad y Reconciliación durante el postconflicto, principalmente.

Tabla 2  
Principales temas en las películas de Palito Ortega sobre el conflicto armado

<b>Película</b>	<b>Subversión</b>	<b>Desplazamiento</b>	<b>Violencia militar</b>	<b>Agencias víctimas</b>	<b>Estado</b>	<b>Sociedad Civil</b>	<b>Post conflicto</b>
Dios tarda pero no olvida (1997)	X	X	X	X			
Dios tarda pero no olvida 2 (1999)	X		X	X			
Sangre inocente (2000)	X		X	X			
El rincón de los inocentes (2005-2013)	X		X	X	X	X	X
La casa rosada (2018)	X		X	X			

Fuente: Elaboración propia

Un aspecto no menor fue el lugar de enunciación de las películas. Ortega, al igual que muchos ayacuchanos, fue amenazado por ambos bandos; primero, de muerte por Sendero Luminoso por ser militante de la sección joven del Partido Aprista Peruano y, unos años después, por las fuerzas del orden, cuando fue llevado a un centro clandestino de detención donde fue torturado y golpeado, lo que justamente lo motivó a hacer “La casa rosada” (Del Pino, 2018). Esta experiencia personal, que a la vez es una sensación compartida por la población ayacuchana que sufrió la violencia de una manera u otra, fue la razón por la que realizó estas películas como una suerte de testimonio colectivo de los años de violencia en Ayacucho y que debía ser contada y narrada como nadie más lo había hecho; con autenticidad, realismo y un fuerte contenido de denuncia.

Las películas de Ortega rozan con lo documental y, más que entretener, sirven como un vehículo de catarsis para la ciudadanía ayacuchana, para romper con el silencio y el miedo a hablar de lo que ocurrió, así como un mensaje directo a la manera de representar la experiencia de violencia desde fuera.

Dichas producciones fueron perseguidas, censuradas, acusadas de apología e incluso ocasionaron que Ortega terminará en la cárcel. Los filmes mostraban una visión crítica y hasta explícita del accionar de los actores armados durante el conflicto, principalmente de las Fuerzas Armadas. Aunque por esos años la violencia se había reducido considerablemente tras la captura de la cúpula senderista en 1992, todavía se experimentaba un gobierno autoritario que ponía de manifiesto una narrativa “salvadora” del conflicto en la que el presidente Alberto Fujimori, en primer orden, y las fuerzas armadas, en segundo, constituían los grandes vencedores y héroes de una amenaza terrorista cuyo fantasma continuaba presente entre los peruanos (Degregori, 2014). Al presentar una narrativa crítica de este discurso hegemónico, las películas resultaron incómodas para el gobierno de turno y para el legado que buscaban dejar en el país.

Estaba rodando una de las escenas más importantes de *Sangre Inocente*, cuando de pronto aparecen vehículos patrulleros. Eran policías. Querían las cintas. Nos decomisaron todo y me llevaron detenido con mi esposa a Seguridad del Estado. También me dijeron una vez que mi teléfono estaba intervenido. Es que creían que hacía películas apologéticas del terrorismo. Y para nada, mis películas no tienen nada de apología a Sendero ni mucho menos. Yo denuncié a las dos partes de igual manera. Hago ver a Sendero, por ejemplo, en “Dios tarda pero no olvida” como un grupo cruel: mata al padre del protagonista. Yo no tengo porqué hacer apología o abogar en favor de uno o de otro porque no tengo intenciones políticas (Bustamante y Luna, 2017, p. 128)

En menor medida, las películas de Ortega también abordaron el posconflicto y el impacto del proceso de verdad y reparación hacia las víctimas en un contexto de retorno a la democracia. En “El rincón de los inocentes” (Ortega, 2012), planteó la experiencia de violencia en la década de los 80 hasta los años de transición política, cuando se crea la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Las audiencias públicas, que sirvieron como un espacio para que las víctimas pudiesen brindar sus testimonios de la afectación sufrida y exigir una serie de demandas, fueron representados como espacios fríos, que explotaban el dolor de población ayacuchana sin cerrar su duelo, mientras que los comisionados fueron mostrados distantes, poco familiarizados con la lengua y la cultura local, y sin capacidad para responder a las demandas de justicia y verdad. El momento en que realizó la película era de mucha ebullición social, en el que la agenda de derechos humanos se había metido en la arena pública y exigía una respuesta integral por parte del Estado. Ortega acogió y transmitió el sentir de un sector de la población ayacuchana en ese momento, asumiendo una crítica a un proceso de verdad cuyo impacto no era tan inmediato considerando que existían muchas personas desaparecidas.

Así entonces, las películas de Ortega generaron un proceso de autorreconocimiento en las audiencias, mostrando en el ámbito público aquellos asuntos cotidianos que habían permanecido en privado (Bedoya, 2016b). La importancia de sus películas reside en que son productos de memoria cultural, en el sentido de que encierran un orden simbólico y un conjunto de prácticas sociales que dan sentido y una identidad a un grupo; en este caso, a toda una población afectada por la violencia. No obstante, es una memoria que se aparta de una narrativa histórica de corte más formal, pues se mueve a través de las representaciones, las imágenes y la creación de significados culturales (Dettleff, 2020).

### 3.3. El camino hacia la profesionalización

El tercer aporte de la producción de Ortega está en las formas de producción, en la que se puede notar un camino atravesado a lo largo de los años hacia un quehacer propiamente profesional, quebrando una serie de prejuicios sobre el cine realizado en regiones. En su trayectoria, podemos distinguir diferentes formas de producción, en las que el presupuesto con el que se realizaron las producciones, el equipo artístico y técnico responsable, y los espacios de exhibición de estas fueron variando con los años, con una clara intención de acercarse a una producción

profesional y llegar a un público nacional. El propio Ortega distingue tres momentos en su trayectoria (Del Pino, 2018).

La primera etapa comprende la realización de las películas “Dios tarda pero no olvida”, “Dios tarda pero no olvida 2” y “Sangre inocente”, entre los años 1997 y 2000. Es un período en el que Ortega, al igual que otros realizadores regionales, gestó producciones rústicas, con equipos de grabación domésticos y con una técnica completamente empírica y casi experimental. Curiosamente, los tres filmes giraron en torno a una sola temática: la violencia política, encontrando una continuidad narrativa entre ellos e incluso un mismo reparto.

Desde un aspecto técnico, estos filmes fueron realizados con una cámara Súper VHS y editada con dos VHS por el propio Ortega, quien fue responsable absoluto de las funciones principales de producción<sup>9</sup>. Como explica: “hice de camarógrafo, de director de fotografía y hasta de sonidista. Tenía solo tres o cuatro asistentes a mi lado que me ayudaban a cargar algunos instrumentos” (Bustamante y Luna Victoria, 2017, p. 137). De la misma manera, el casting estuvo compuesto enteramente por personas de la zona, independientemente de su formación, siendo convocados incluso a primera impresión por el propio Ortega. A partir de ello, muchos de los escogidos comenzaron una carrera actoral en producciones cinematográficas tanto de Ortega como de otros directores regionales.

Las producciones se realizaron con un presupuesto reducido, destinado principalmente a la movilidad y alimentación de los actores y del equipo técnico. Mientras los dos primeros filmes costaron entre 12,000 y 15,000 soles (alrededor de 4,000 dólares), “Sangre inocente” costó más del doble (aproximadamente 50,000 soles o 14,000 dólares), ya que se invirtió mucho más en aspectos como el vestuario, la utilería o las luces (Bustamante y Luna Victoria, 2017).

Esta película cierra un período de corte amateur en la trayectoria del realizador para dedicarse por completo a esta actividad. Su segunda etapa comprende la producción de los filmes “La maldición del jarjacha 1 y 2” en que Ortega dio un salto cualitativo en los equipos de producción y a la vez comenzó a tener una mirada más empresarial. Las películas fueron ideadas pensando también en las audiencias y en la generación de réditos económicos, tomando referentes e influencias cinematográficas extranjeras, como las películas de horror clásicas norteamericanas. Sin embargo, la exhibición continuó siendo dentro del surandino.

En este momento, Ortega invirtió más que en sus películas anteriores, adquiriendo una cámara digital: “(...) yo me fui a Lima a comprar la cámara, la PD150. Era una cámara de segunda mano, una cámara más chiquita y obviamente de calidad superior a la Súper VHS. Compró la cámara, vuelvo a Ayacucho, empezamos a trabajar” (Bustamante y Luna Victoria, 2017, p. 130). En el aspecto técnico, Ortega también comenzó a delegar funciones. Trabajó con un director de fotografía (Irwin Gonzales) y con un director artístico (Medardo Medina), pero se mantuvo como editor. Los avances no se dieron en todos los aspectos, pues continuó trabajando sin un técnico de sonido; por el contrario, utilizó el sonido directo de la cámara durante la grabación, lo cual limita la calidad del registro. Con relación al aspecto artístico, mantuvo la plana actoral local, continuando con la actuación de los hermanos Béjar y Lalo Parra, que protagonizaron su primera trilogía.

En su tercera etapa, Ortega dio el gran salto en su manera de producir, cuando realizó el rodaje de “El rincón de los inocentes”. Es en esta película en la que finalmente logra concentrar su trabajo en la dirección y el guion, trabajando con un equipo especializado y saliendo del ámbito local para explorar otros mercados: el capitalino y los festivales. No menos importante fue que el proyecto vino acompañado de financiamiento estatal gracias a una subvención del ahora extinto Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) para la postproducción.

Ortega asumió el proyecto con mayor profesionalismo recurriendo a un equipo de producción limeño, que viaja a Ayacucho para la realización del filme: Francisco Adrianzén en dirección de sonido, Alberto Venero en dirección de fotografía, Rosita Rodríguez en edición y Jorge Vignatti en efectos especiales; mientras que en el equipo artístico estuvo Giovanni Ciccía, Renzo Schuller,

<sup>9</sup> El VHS es un sistema doméstico de grabación y reproducción analógica de audio y video en una cinta magnética. El S-VHS se lanzó como sucesor del VHS, pero este no logró ubicarse en el mercado.

Sergio Galliani, Mario Velásquez y Viviana Andrade, todos actores y actrices de vasta trayectoria en teatro, televisión y cine. Por lo mismo, la exhibición de la película fue pensada principalmente para el ámbito internacional, sin dejar de lado su nicho local, lo que implicaba una inversión mucho mayor (Bustamante y Luna Victoria, 2017). Desde aquí en adelante, Ortega se inclinó por contratar principalmente actores de formación y de Lima.

El incremento en el costo de producción fue considerable, alcanzando los 60,000 dólares, que sirvieron para la compra de una cámara con mayor resolución, la DCR-300, con la cual también realizó su siguiente proyecto: “El pecado” (Ortega, 2006), una película sobre una transexual en Ayacucho y que nace mientras la estrategia comercial de “El rincón de los inocentes” se terminaba de definir. Aunque Ortega la pensó para el público de su ciudad, logró llegar a un festival internacional sobre cine LGTBI (Bustamante y Luna Victoria, 2017).

Las otras dos producciones que pertenecen a esta etapa son “El demonio de los andes” (2015), que completa la trilogía sobre los *jarjachas*, y “La casa rosada” (2018), su obra póstuma y el último filme que Ortega pensó realizar sobre el conflicto armado. Es, en buena medida, un remake de “Sangre inocente” para poder ser exhibida en festivales “porque creen que está en treinta y cinco milímetros. La han visto, probablemente en video, y les pareció interesante. Pero en el formato en que está, en video, no me va a funcionar. No se puede exhibir comercialmente ni en festivales. A raíz de eso pensé en hacer una nueva versión de Sangre inocente, y es La casa rosada” (Bustamante y Luna Victoria, 2017, pp. 135-136). Esta experiencia fue una de las tantas que le permitieron a Ortega ver la importancia de mejorar el nivel de producción de sus filmes, para acceder a estrenos en salas de cine y en festivales internacionales, pero sin dejar de lado a su público ayacuchano (Rodríguez, 2020). En la siguiente sección, se toma esta experiencia para analizar el proceso de transformación más importante para el cine regional en el Perú y qué implicancias tuvo para la representación de los años de violencia.

#### **4. Análisis comparativo: los cambios en las formas de producción en el cine de Palito Ortega**

En la trayectoria de Palito Ortega se puede dar cuenta del pasado y el presente del cine hecho en regiones en el Perú. El remake de “Sangre inocente” (Ortega, 2000) es la mejor fuente de observación de los cambios en este cine. La película narra la vida de Alfonso y sus dos sobrinos adolescentes, Cirilo y Pepito, quienes viven en la capital de Ayacucho durante los últimos años de la década de los 80 en pleno conflicto. Alfonso es un pequeño comerciante que es presionado por los miembros de Sendero Luminoso para colaborar con la organización, mientras es vigilado por agentes del ejército. Al igual que muchos ayacuchanos, Alfonso es tomado 132,2% como senderista sin prueba alguna, detenido arbitrariamente e interrogado en un sitio clandestino de tortura y ejecución del ejército. A partir de allí, la película muestra con detalle los mecanismos de violencia de las fuerzas del orden para frenar la amenaza senderista, las secuelas físicas y psicológicas en las personas detenidas, y la manera en la que ésta impactó en los familiares y el entorno de las víctimas.

El filme “La casa rosada” (Ortega, 2018) también cuenta la historia de una familia ayacuchana durante los años de violencia; sin embargo, a diferencia de “Sangre inocente”, la película se remonta a 1982 cuando se decreta el estado de emergencia en Ayacucho y se instala el comando político militar en la ciudad. El relato se centra en el docente Adrián Mendoza y en sus dos hijos pequeños, quienes están por experimentar la escalada de violencia en la ciudad tras el ingreso del ejército. Por su oficio de maestro, Adrián es sindicado como senderista, detenido y torturado por agentes militares. La película toma el nombre de aquel sitio clandestino de tortura utilizado por las fuerzas del orden.

Ambos filmes cuentan una misma historia desde dos puntos de vista. Por un lado, se narra la situación que vive un hombre ayacuchano al ser detenido injustamente por el ejército como parte de una “guerra sucia” para hacerle frente a la amenaza terrorista. Con mucho realismo, las películas representan explícitamente el padecimiento físico, mental y psicológico de ambos protagonistas mientras permanecieron reclusos y su lucha por sobrevivir. Por otro lado, están los familiares de los protagonistas detenidos, quienes vuelcan toda su energía y tiempo a dar

con el paradero de sus seres queridos con la esperanza de encontrarlos vivos. Mientras la historia de los protagonistas es la experiencia de violencia de las víctimas civiles, esta otra trama retrata la agencia de los familiares de las personas desaparecidas frente al miedo y la sensación de desamparo por parte del Estado. Los protagonistas son hombres adultos, cabezas de familia, lo que coincide con el perfil de las personas asesinadas y desaparecidas, pero otra situación es la de los familiares. El haber escogido a adolescentes o adultos jóvenes, primero, y a niños, después, ayudan al espectador a entender cómo la violencia afectó a toda la población ayacuchana obligándolos a asumir distintos roles dentro de la familia y en la propia comunidad.

Dentro de esta narrativa principal, vale la pena detenerse en las pequeñas diferencias entre un filme y otro. Para analizar estas diferencias se ha seleccionado la escena del interrogatorio en ambos filmes, en la que se analiza el guion, la actuación, la propuesta visual, el sonido y la edición. En “Sangre inocente”, esta escena acontece entre los minutos 00:43:52 y 00:49:28, mientras que en “La casa rosada”, entre los minutos 00:57:45 y 1:00:09. En ambas, los protagonistas son interrogados en el sitio de detención y tortura, junto a otra persona detenida, a manos de un grupo de miembros del ejército, quienes ofrecen libertad a cambio de colaborar delatando a un senderista. Sin embargo, sin importar la respuesta de los detenidos, los militares no cumplen con su promesa, golpeándolos y denigrándolos.

#### 4.1. El guión y la actuación

Antes de analizar la escena del interrogatorio es importante destacar las imágenes y el uso de ciertos recursos que el director emplea para darle contexto a la acción a representar. “Sangre inocente” propone reforzar la verosimilitud de los hechos representados. Un reflejo de ello es el uso de intertítulos para resaltar los días y las horas en que sucedieron los acontecimientos, al igual que la exhibición de otros secuestrados compartiendo el espacio y dialogando entre ellos, mostrando diferentes realidades entre las que está Alfonso.

Por otro lado, “La casa rosada” (Ortega, 2018) busca la funcionalidad en la historia, dejando de lado los intertítulos y mostrando a otros secuestrados en diferentes espacios y situaciones, desde que las personas son detenidas y llevadas a un camión y cubiertos con una lona, hasta su permanencia en una sala de tortura e incluso siendo apilados en un baño junto al inodoro. Asimismo, se utilizan una serie de imágenes que, sin necesidad de diálogo, dan cuenta de lo que sucedía en el sitio de detención durante los años del conflicto. Son testimonios que terminan complementando la experiencia personal de Ortega cuando fue torturado; una vivencia que podemos sentir biográfica en la primera producción.

En relación a la escena del interrogatorio, lo primero a destacar es cómo se les asigna profesiones/oficios a ambos protagonistas. Mientras Alfonso trabaja en una tienda de abarrotes, Adrián es profesor universitario. Víctor, la otra persona interrogada, es retablista. Esta selección de oficios contribuye dramáticamente a la escena. Por un lado, el artesano le ofrece al militar un retablo a cambio de su libertad, siendo una de las expresiones artísticas que han representado mejor la vida cotidiana ayacuchana antes, durante y después del conflicto<sup>10</sup>. Por otro lado, la población universitaria fue una de las más perseguidas por el ejército durante el conflicto -tanto los estudiantes como los docentes-, considerando las universidades la cuna del senderismo y a los profesores como los responsables del adoctrinamiento. También es importante mencionar que los oficios generan un cambio en el orden de las acciones de la escena; se emplean menos actores y se le da mayor solidez a la situación de ambos secuestrados, marcando una diferencia importante entre ambos al finalizar la escena. Esto se desarrollará más en la propuesta visual.

<sup>10</sup> El retablo es una pieza de arte de la tradición andina, de origen andino que consiste en unos cajones de madera fabricados a mano que reproducen escenas de la vida cotidiana. Ha estado presente en algunos filmes para representar el conflicto, como el documental “Chungui: horror sin lágrimas” (2010), “Against the grain: an artist’s survival guide to Peru” (2008) o “Sibila” (2012).

## 4.2. La actuación

Como se ha mencionado, Ortega no trabajó con actores profesionales sino hasta la etapa final de su carrera. El cambio de una plana actoral amateur a una profesional en “La casa rosada” ayudó a transmitir la complejidad dramática que la escena requería y a enriquecer la función que cumplía cada uno dentro de la escena, lo cual le permitió a Ortega usar menos actores para conseguir el dramatismo necesario.

La actuación de José Luis Adrianzen (Adrián) en “La casa rosada” fue clave. Sobre él recae el peso dramático que en “Sangre inocente” comparten el protagonista Lalo Parra (Alfonso) con los actores Edwin Béjar (Cirilo) y Nelson Béjar (Pepito). En “La casa rosada”, al proponer la actuación de dos hijos menores en lugar de los sobrinos adultos, el protagonismo de estos se reduce considerablemente, resaltando mucho más el personaje de Adrianzen. Son los actores profesionales los que cargan el peso dramático del filme.

En la escena analizada, Parra destaca frente a la actuación de sus colegas, sobre todo de los militares, a los que les falta fuerza dramática y verosimilitud. En cambio, en “La casa rosada”, Adrianzen se complementa con dos actores experimentados que fungen como miembros del ejército, como lo son Jhonny Mendoza y Kike Casterot, quienes ayudan a representar la complejidad de la escena, la situación de poder de los militares y el abuso que cometían con los detenidos. En la escena de esta última película, uno de los militares primero detiene a Adrián, luego interroga a Víctor -el artesano- buscando pruebas incriminatorias contra Adrián, para finalizar pegándole al mismo, mientras su colega lee una historieta. El director consigue mayor dramatismo y un momento de tensión y violencia contra la víctima con menos recursos (emplea tan solo 3 militares), marcando una diferencia entre la situación de Adrián y de Víctor, hecho que en “Sangre inocente” no se da.

## 4.3. La propuesta visual: fotografía y arte

La propuesta de la imagen marca también un aporte importante en “La casa rosada”. Comenzando por el vestuario, en “Sangre inocente”, las mujeres detenidas usan ropa clara (blanco o celeste claro), al igual que dos de los militares, mientras el resto de miembros del ejército usa ropa oscura, claramente militar. En “La casa rosada”, cada personaje protagónico en la escena presenta un color diferente, de color claro para los torturados y oscuro para los torturadores, dejando el blanco para el artesano. El uso del blanco permite destacar las huellas de sangre sobre su polo como consecuencia de la tortura.

En relación a la escenografía, en ambos casos se trata de exteriores: patios internos dentro de una casa. En “Sangre Inocente”, se aprecia una pared de ladrillos que no aporta mucho dramáticamente, mientras que en “La casa rosada” se aprecian paredes sucias, con restos de sangre, e incluso una mano ensangrentada en la pared. La iluminación también juega un rol importante, pues mientras en la primera película no hay un diseño de iluminación y se aprovechan los exteriores para utilizar la luz natural, en la segunda película hay una clara propuesta expresiva, una luz dura y cálida contribuye al dramatismo que la escena propone.

Gráfico 1  
Análisis comparativo de escenografía en “Sangre inocente”  
y “La casa rosada” de Palito Ortega



Fuente: Extraído de las películas “Sangre inocente” y “La casa rosada” con permiso de Nelba Acuña, productora de Ortega.

En la selección de encuadres, en ambas se hace uso de los *two shots*, en los que se aprecia el vínculo entre los dos detenidos, que se encuentran en la misma situación sin saber qué hacen ahí. Sin embargo, en “Sangre inocente” esta situación de igualdad se mantiene hasta el final, pues ambos terminaron golpeados en el suelo. En cambio, en “La casa rosada” esta situación cambia, ya que solo golpean al protagonista -el profesor-, quien termina en el suelo, mientras que el artesano que sí se atreve a dar “información” a los militares se queda sentado. El plano general marca la diferencia entre ambos.

Gráfico 2  
Análisis comparativo de encuadre en “Sangre inocente”  
y “La casa rosada” de Palito Ortega



Fuente: Extraído de las películas “Sangre inocente” y “La casa rosada” con permiso de Nelba Acuña, productora de Ortega.

En relación al rol que cumplen los militares, en “Sangre inocente”, el uso constante de primeros planos destaca su importancia; no así en “La casa Rosada”, en la que disminuyen considerablemente. En este filme, es más importante el nexo entre los militares y los torturados, por lo que se recurre al plano general, que, además, permite apreciar el arte en las paredes y aporta dramáticamente a la situación que viven los torturados. Cabe destacar el personaje extra que se está duchando detrás de ellos, aportando verosimilitud y cotidianeidad a la escena.

#### 4.4. El sonido

En los primeros filmes de Ortega, como “Sangre inocente”, no había un responsable del registro sonoro; éste se hacía de forma directa a la cámara, sin darle una importancia más allá de un rol funcional. A dicho registro directo, se le añadía luego la música. En este caso, se hace uso de la guitarra ayacuchana, al igual que de música dramática para acrecentar el suspenso y la incertidumbre durante la tortura. Se aprecia que el uso del plano secuencia durante la escena ayuda a simplificar la edición y la continuidad sonora, reduciendo la diversidad de registros que haya obtenido.

En “La casa rosada”, en cambio, Ortega trabajó con una de las diseñadoras sonoras más importantes en el medio cinematográfico peruano (Rosa María Oliart), quien propuso usar el sonido directo tan solo como una guía para diseñar la propuesta sonora en postproducción, entablando conexión entre los diálogos, los efectos, la música y el sonido ambiental. Ello, en este caso, contribuyó a darle verosimilitud a la escena del interrogatorio realizado en las primeras horas del día, gracias al uso de diversos animales, como gallos o perros, y al sonido de la ducha.

#### 4.5. La edición

A diferencia de otros procesos de la realización en que Ortega fue delegando funciones, la edición siempre se mantuvo en sus manos. Entre una y otra película, se aprecia que Ortega consiguió pulir cortes y darle mayor ritmo a la edición. En “Sangre inocente” pareciera que optó, en su intención de captar la verdad, por dejar que la cadencia de los actores marque la pauta de edición, incluyendo un texto que el militar repite de forma diferente para tapar un corte en edición. En “La casa rosada”, hay un ahorro de información desde el guion, en donde el corte le da más dinamismo al filme.

El combinar planos generales con primeros planos es resaltable para presentar el vínculo entre los personajes, así como la interacción con los militares, pero se aprecia una diferencia entre ambas secuencias. En “Sangre Inocente” los cortes son más espaciados y los planos no tienen tantas variantes. En “La casa rosada”, los cortes imprimen dinamismo al filme; permiten apreciar el entorno, las relaciones de poder entre los personajes y cómo cambia la situación entre los torturados. Es importante destacar el uso del primer plano para momentos dramáticos; por ejemplo, cuando el segundo militar introduce el arma en el rostro del artesano o el golpe en la cara al profesor, combinado con el correcto uso de los planos generales para presentar la situación de los detenidos y apreciar el espacio construyendo un mayor clima dramático en el filme.

Todos estos elementos analizados hacen ver que el cine de Palito Ortega, y en general el cine regional en el Perú, ha atravesado por un proceso evolutivo mayúsculo que pasa por la mejora de los medios de producción y por la profesionalización de los equipos técnicos, cerrando la brecha tecnológica entre Lima y las regiones que llevaron a catalogar las producciones hechas en estas zonas como “artesanales” o “provincianas”, relegándolas a un plano casi folklórico y pintoresco. Estos cambios en la producción elevaron la calidad de la imagen y del sonido de las escenas y, sobre todo, explotaron su carácter dramático y realista. Si se pensó que los medios de producción caseros eran inherentes al cine regional, Ortega demostró que podía profesionalizar y mejorar su arte sin perder esa estética propia y verosimilitud. Antes bien, fue así cómo, a la par de su nicho regional, pudo llegar a los multicines de Lima y a festivales nacionales e internacionales. Ortega no fue ni el primer, ni el único director de provincia en “conquistar” al público limeño; sin embargo, sí fue pionero en mostrar una narrativa contrahegemónica de la violencia en la pantalla grande y para el consumo masivo en las ciudades. Su arte le permitió tanto a él como a la población ayacuchana darle un sentido a sus experiencias durante el conflicto, tal como a quienes no lo habían experimentado acercarse al pasado de una forma empática y desde la voz de sus protagonistas (Milton, 2014).

## 5. Conclusiones

En el Perú, el cine ha sido uno de los tantos ámbitos en los que se ha trazado una línea divisoria histórica entre lo occidental y lo andino, lo moderno y lo tradicional, y la capital y el resto de regiones. A mediados de la década de los 90, surgió en el surandino una corriente cinematográfica que ha venido rompiendo estos patrones y redefiniendo lo que entendemos como “cine peruano”. Palito Ortega fue una de las semillas que impulsó este movimiento, caracterizado por tener una estética propia, por sus circuitos de exhibición alternativos y, sobre todo, por presentar historias con las que las audiencias regionales se sienten identificadas, incluyendo tradiciones orales, problemas sociales y la misma vida cotidiana en el campo y la ciudad. Sobre este esfuerzo, podemos encontrar ahora filmes recientes como “Winaypacha” y “Manco Cápac” que no solo han logrado llegar a salas comerciales en todo el país con una gran recepción, lo que en hace unos años atrás parecía una tarea titánica, sino que han trascendido las fronteras del país, logrando reconocimiento en festivales, ser exhibidas en plataformas de *streaming* e inclusive ser preseleccionadas para los premios Oscar.

Con cinco producciones encima, Ortega representó las dos décadas de violencia y el autoritarismo desde una mirada sentida, detallista y cercana a las vivencias de sus connacionales. Aportó una mirada distinta a la representación del conflicto realizada desde Lima procurando tener el acercamiento más fidedigno posible; un espíritu “documental” dentro de una propuesta ficcional. Aun cuando no todos los cineastas comparten su mirada sobre el conflicto, sus producciones son referentes para o bien seguir en esa línea, o bien contestarla.

La atención que Ortega le dio al conflicto armado fue tan profunda como su intento por evolucionar su forma de producción. En 20 años, pasó de ser un “director orquesta”, presente en todos los roles y espacios de producción de sus películas, a ser un realizador enfocado en la dirección y el guion, acompañado de un equipo técnico especializado que le permitió pulir distintos aspectos de la producción sin perder autenticidad. Esto fue posible gracias a una comprensión más completa del panorama de la industria en el país, con los nuevos mecanismos de financiamiento estatal para proyectos y un mayor acceso a equipos de grabación; un camino que como ya se dijo vienen recorriendo cada vez más realizadores de regiones con resultados interesantes.

Su especial foco en la representación del conflicto en el país entre los años 1980 y 2000, y de sus secuelas en la población ayacuchana obedecen a este interés por parte de los directores de regiones del país por mostrar otro tipo de historias en la pantalla; historias que reflejaran la cultura local tanto como los episodios de crisis que experimentan sus poblaciones. El conflicto fue el episodio de violencia más largo, extendido y letal en toda la historia del Perú (CVR, 2004), pero se desarrolló sobre una serie de problemas estructurales que al día de hoy continúan presentes y que son muestras de un régimen de dominación sobre las poblaciones indígenas y campesinas.

La producción audiovisual y cinematográfica que realizó Ortega no se desarrolló de manera aislada. Formó parte de un conjunto de productos culturales que buscan servir como plataformas para dar cuenta de lo que ocurrió en el pasado reciente en el Perú y que incluyen piezas de arte tradicional (retablos y tablas), huaynos y otro tipo de canciones folklóricas y performances públicas, entre otras (Uffe, 2017). Expresan lo que el lenguaje formal no siempre puede (Milton, 2014). Por lo mismo, las películas de Ortega constituyen piezas de historia que activan la memoria en distintas generaciones, las que sufrieron en carne propia la violencia y las que le siguen.

No obstante, dichas producciones no dejan de ser una narrativa de resistencia (Castro, 2016) aun dentro de las prácticas de la memoria en el país. Y ello tiene que ver con ser ellos mismos los que cuenten su historia sin intermediarios y bajo las formas que ellos consideren. Las batallas por las memorias han tenido, de un lado, a la narrativa salvadora del fujimorismo y, del otro, a la de la CVR y del movimiento de derechos humanos. Sin embargo, cada vez buscan tener más espacio otro tipo de memorias que o bien ocupan una posición subalterna, o bien se apartan de estos dos polos para reclamar un lugar de enunciación propio. El cine regional y, dentro de sus bordes, las películas de Ortega continúan siendo síntomas de una lucha por el reconocimiento.

## 6. Bibliografía

- Ansi3n, J. (1987). *Desde el rinc3n de los muertos. El pensamiento m3tico en Ayacucho*. Grupo de Estudios para el Desarrollo.
- Bedoya, R. (1995). *100 a3os de cine en el Per3: Una historia cr3tica* (2.ª ed.). Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2016a). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2016b). Miedo y memoria en el cine andino de horror. *L'3ge d'or. Images dans le monde ib3rique et ib3ricoam3ricain* [En l3nea], 9, 1-10.
- Berrocal, L. (Director). (2003a). *Gritos de libertad* [Pel3cula]. Wari Films Producciones.
- Berrocal, L. (Director). (2003b). *M3rtires del periodismo* [Pel3cula]. Wari Films Producciones.
- Bustamante, E. (2017). Del willakuy al cine de horror andino. En L. Kogan, G. P3rez Recalde, y J. Villa (Eds.), *El Per3 desde el cine: plano contra plano* (85-97). Universidad del Pac3fico.
- Bustamante, E. (2018). El nuevo cine peruano: un panorama. *MLN - Modern Language Notes*, 133 (2), 435-451. doi:10.1353/mln.2018.0027
- Bustamante, E. y Luna Victoria, J. (2017). *Las miradas m3ltiples*. El cine regional peruano (Tomo II). Universidad de Lima.
- Castro, R. (2016). Cuentos de la Cripta. Filmes de horror y crisis social en los Andes. *Revista Chilena de Antropolog3a Visual* (27), 1-22.
- Comisi3n de Entrega de la Comisi3n de la Verdad y Reconciliaci3n (CVR) (2004). Hatun Willakuy. *Versi3n abreviada del informe final de la Comisi3n de la Verdad y Reconciliaci3n*.
- Del Pino, P. (2018). Cine ayacuchano y filmaci3n de la violencia. Entrevista con Palito Ortega Matute. En C. Milton (Ed.), *El arte desde el pasado fracturado peruano* (177-203). Instituto de Estudios Peruanos.
- Degregori, C. (2014). *Heridas abiertas, derechos esquivos. Derechos humanos, memoria y Comisi3n de la Verdad y Reconciliaci3n* (Obras Escogidas IX). Instituto de Estudios Peruanos.

- Dettleff, J. (2020). Ausencia de justicia e imposibilidad de reconciliación en el cine del posconflicto peruano. *Cuadernos del CLAEH*, 39 (111), 101-115. doi 10.29192/ciae.39.1.5.
- Eusebio, M. (Director). (2001). *Qarqacha, el demonio del incesto* [Película]. Cinecultura Producciones.
- Eusebio, M. (Director) (2014). *Bullying maldito, la historia de María Marimacha* [Película]. Cine Cultura Producciones.
- Eusebio, M. y Huertas, J. (Directores). (1996). *Lágrimas de fuego* [Película]. Wari Films Producciones.
- García Miranda, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta: La producción de la ley No. 19327*. Grupo Chaski.
- Herrera, J. (2002). *La pobreza en el Perú en 2001. Una visión departamental*. Instituto Nacional de Estadística e Informática, Institut de Recherche Pour le Développement
- Huayhuaca, J.C., Rodríguez Larraín, C., León Frías, I. Bedoya, R., García, N., Ledgard, R., Bullita, J.M. y De Cárdenas, F. (1981). El cine peruano entre la realidad y deseo (Mesa redonda, Primera parte). *Hablemos de Cine*, XVII (73-74), 16-21.
- León Frías, I. y De Cárdenas, F. (Eds.) (2017). *Hablemos de Cine: Antología* (Volumen 1). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martínez, J. (2020) Comunicación persona , 9 de julio de 2020.
- Milton, C. (2014). Art from Peru's fractured past. En C. Milton (Ed.), *Art from a fractured past. Memory and truth-telling in post-Shining Path Peru* (1-34). Duke University Press.
- Ortega, P. (Director). (1997). *Dios tarda pero no olvida* [Película]. Kactus Producción Cinematográfica.
- Ortega, P. (Director). (2000). *Sangre inocente* [Película]. Vision Creative Films
- Ortega, P. (Director). (2002). *La maldición del jarjacha 1* [Película]. Perú Movie EIRL, Roca Films.
- Ortega, P. (Director). (2003). *La maldición del jarjacha 2* [Película]. Roca Films, Fox Perú Producciones.
- Ortega, P. (Director). (2006). *El pecado* [Película]. Peru Movie EIRL, Fox Perú Producciones.
- Ortega, P. (Director). (2012). *El rincón de los inocentes* [Película]. Perú Movie EIRL, Fox Perú Producciones, Andina Compañía Cinematográfica.
- Ortega, P. (Director). (2014). *El demonio de los Andes* [Película]. Perú Movie EIRL y Andina Compañía Cinematográfica.
- Ortega, P. (Director). (2018). *La casa rosada* [Película]. Perú Movie EIRL y Andina Compañía Cinematográfica.
- Parra, L. (2020). Comunicación personal, 01 de mayo 2020.
- Rivera, C. (1993). *María Marimacha. Los caminos de la identidad femenina*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rodríguez, R. (2020). Comunicación personal, 18 de agosto de 2020.
- Sadoul, G. (1964). Découverte inca et mongole. *Les Lettres Francaises*, julio (1039).
- Santur, P. (2017). Impacto de la legislación peruana de fomento al cine en la penetración de filmes locales al mercado de multisalas (2000-2013). *CIC - Boletín del Centro de Investigación de la Creatividad*, 1 (3), 47-52.
- Ulfe, M. (2017). Arte y memoria o cuando lo cultural se transforma en una plataforma de hacer política. En G. Borea (Ed.), *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes* (267-280). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ulfe, M. (2020). Filming horror in post-conflict Peru: making and marketing La casa rosada. En C. Vich y S. Barrow (Eds.), *Peruvian cinema of the twenty-first century. Dynamic and unstable grounds* (103-120). Palgrave Macmillan.