

Los figurantes en las películas del Conflicto Armado Interno peruano: imágenes que nos miran en *La boca del Lobo* y *La teta asustada*

Melisa Alexandra Silva Tumpay

Universidad Nacional de las Artes - Argentina

mel.silva.tumpay@gmail.com

Fecha de recepción: 14/05/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

Resumen

El presente artículo pretende analizar dos películas trascendentales para pensar el cine del Conflicto Armado Interno peruano (CAI): *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa. Se dará cuenta de las dimensiones estéticas, narrativas y formales de ambos films y se propondrá qué tipo de modelos de representación proponen en el contexto de su realidad social y política. El artículo se detendrá en el análisis de la representación del pueblo a partir de escenas específicas que den cuenta de las dinámicas colectivas de los grupos. La línea de investigación que guíe este artículo será la tensión entre la subexposición y sobreexposición del pueblo a partir de los trabajos de Georges Didi-Huberman en torno a la aparición del pueblo en el cine. Al mismo tiempo, se pensará en la potencia de estas imágenes que nos miran a partir de los estudios visuales de W.J.T. Mitchell. Nos preguntaremos: ¿qué quieren las imágenes? intentando en ese trayecto pensar la potencia de sus subexposiciones.

Palabras clave: cine peruano, figurantes, pueblo, mirada

The Extras in Films About Peru's Internal Armed Conflict: images that Stare Back at Us in *La boca del Lobo* and *La teta asustada*

Abstract

This article aims to analyze two seminal films for understanding cinema related to Peru's Internal Armed Conflict (CAI): *La boca del lobo* (1988) by Francisco Lombardi and *La teta asustada* (2009) by Claudia Llosa. It will examine the aesthetic, narrative,



and formal dimensions of both films and explore the models of representation they propose within the context of their social and political reality. The article will focus on analyzing the representation of the people through specific scenes that reveal the collective dynamics of the groups. The line of inquiry guiding this article will be the tension between the underrepresentation and overrepresentation of the people, drawing on the work of Georges Didi-Huberman regarding the portrayal of the people in cinema. At the same time, we will consider the power of these images that gaze back at us, drawing on the visual studies of W.J.T. Mitchell. We will ask ourselves: “What do the images want?” and, in doing so, attempt to reflect on the power of their underrepresentation [Translated with DeepL.com (free version)].

Keywords: peruvian cinema, figurants, people, gaze

Introducción

La primera escena de *La boca del lobo* exhibe a una niña y sus ovejas ingresando a la plaza principal de un pueblo. Sobre las escaleras de la iglesia principal, la niña observa los cuerpos asesinados de unos hombres y sobre esos cuerpos lee “Los traidores morirán como perros”¹. La niña mira impávida la escena y continúa rodeando la plaza. Ahora observa el puesto policial y dentro de él más muertos. Escruta la escena y sale de la plaza. Sobre su espalda y la de sus ovejas se lee “Una película de Francisco Lombardi”². Lo que parecía ser la presentación de un personaje, resulta ser en realidad la aparición breve de *un simple figurante* que no habla y que está ahí para enmarcar el relato.

La cuestión de los figurantes en el arte en general y en el cine en particular ha sido largamente desarrollada y problematizada por Georges Didi-Huberman en su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. En él, y a través de un estudio analítico sobre la pintura, la fotografía y el cine, Didi-Huberman se pregunta: “¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? ¿Para que aparezcan y cobren figura?”³. La relación pueblo-figurantes se hace clara cuando afirma que el cine solo expone en principio a los pueblos según el estatus ambiguo de los “figurantes”⁴. Es decir, que rara vez el pueblo toma cuerpo y se hace protagonista. Y es que, para Didi-Huberman, los figurantes trazan una paradoja, “tienen un rostro, un cuerpo, gestos bien característicos, pero la puesta en escena que los demanda los quiere sin

¹ Francisco J. Lombardi, *La boca del lobo*.

² Ibid.

³ Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 11.

⁴ Ibid., 153.

rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos”⁵. En ese sentido, podemos afirmar que un figurante sería un personaje sin atributos, “un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato”⁶. Además, los figurantes figuran, no actúan. Son más bien el juguete de un efecto masivo que los arrastra en un vasto movimiento, un diseño general del que cada uno de ellos no es sino un fragmento, una pieza del mosaico, a veces apenas un punto⁷.

En una reflexión sobre *J'accuse*⁸, la película de Abel Gance, José-Marie Mondzain señala una relación directa entre los figurantes anónimos de las películas y los muertos sin nombre de la historia⁹. Y en ese trazo le plantea un objetivo al cine y las imágenes del horror que producen.

No es que toda imagen sea espectral y fúnebre, pero asumo que el cine se encarga de fracturar el suelo de las masacres y de las fosas comunes para así convocar a los vivos. [...] Las imágenes de lo peor no están aquí para generar terror, sino para inspirar recelo con respecto al porvenir y conceder el valor necesario para suspender el seguimiento de las catástrofes¹⁰.

En la perspectiva de Mondzain, las imágenes de lo peor cumplirían la labor de remover la tierra dura del olvido para interpelar a los vivos y generar desconfianza sobre un porvenir construido sobre esos cuerpos olvidados. Y esa tarea cumplida podría suspender los desastres del futuro. “El don de atizar en lo pasado la chispa de la esperanza”¹¹, diría Walter Benjamin. De ahí se desprende que la imagen sería un lugar de encuentro entre pasado, presente y futuro. Y como tal, un lugar fértil para pensar la memoria.

Este artículo examina a través del estudio de los figurantes, cuál es la representación del pueblo que *La boca del lobo* y *La teta asustada* construyen. Consideramos valioso torcer la mirada hacia aquellos figurantes que, aun estando borrosos y lejos de ser protagonistas, construyen también el sentido de la imagen. En el caso de *La boca del lobo*, nos centraremos en la niña pastora y en las escenas en las que Lombardi representa la masacre que experimentó el pueblo. En *La teta asustada*, examinaremos al pueblo representado a través de las fiestas, el trabajo y la geografía limeña.

Otro aspecto de nuestro estudio es la definición de *pueblo*. Plantear una definición cerrada del término describiría, según Alain Badiou, algo negativo cercano al “[...] lastre de una identidad cerrada – y siempre ficticia – de tipo racial o nacional [...] (que) exige la construcción de un Estado despótico, que hace existir violentamente la ficción que

⁵ Ibid., 156.

⁶ Ibid., 154.

⁷ Ibid., 155.

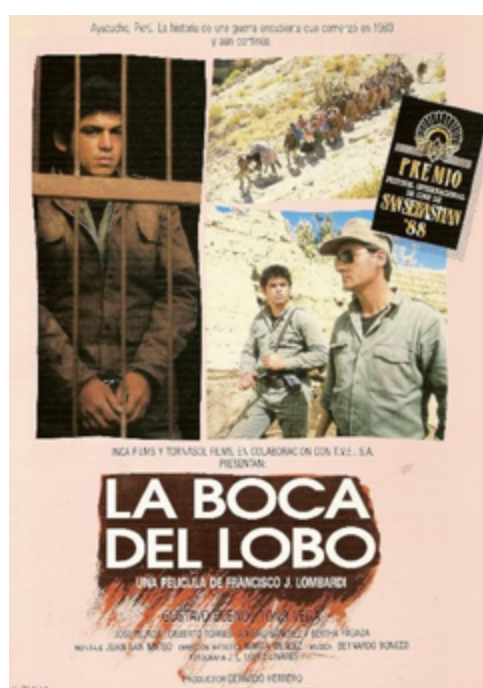
⁸ Abel Gance, *J'accuse*.

⁹ Mondzain, *Imágenes (para seguir)*, 22.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Benjamin, *Obra arte época reproductibilidad*, 79.

lo funda”¹². Para Badiou va a ser “legítimo hablar de pueblo a propósito de este conjunto, toda vez que no tiene derecho a la consideración de la que goza, para el Estado, el pueblo oficial”¹³ y también cuando “en la perspectiva de su existencia histórica, cuando dicha perspectiva se ve(a) negada por la dominación colonial e imperial, o por la de un invasor”¹⁴. Didi Huberman, a propósito de describir la justeza política de un filme, va a decir que una película solo tendrá dicha justeza “si devuelve su lugar y su rostro a los sin nombre, a los sin parte de la representación social habitual”¹⁵.



Afiche de *La boca del lobo* (dir. Francisco J. Lombardi, Perú, 1988)

También nos sentimos cercanos a lo que Judith Butler propone en *Cuerpos aliados y lucha política* y es que:

«El pueblo» no es algo establecido de antemano, sino que somos nosotros quienes marcamos sus límites. En consecuencia, por mucho que necesitemos comprobar si cierta manera de definir «el pueblo» es incluyente o no, tan solo podremos señalar qué poblaciones quedan excluidas si utilizamos una delimitación más amplia¹⁶.

¹² Alain Badiou, *¿Qué es un pueblo*, 17.

¹³ Ibid., 17.

¹⁴ Ibid., 19.

¹⁵ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 163.

¹⁶ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, 11.

Tanto Badiou, Didi-Huberman como Judith Butler se acercan de manera lateral para *definir* al pueblo. El primero nos insta a sospechar de toda identidad cerrada, el segundo refiere al pueblo a su falta de representatividad, mientras que Butler señala su carácter no esencialista. Es en el entrecruce de estas miradas que veremos al pueblo. En su carácter múltiple, antiesencialista; y que exige, *quiere* su nombre devuelto.

En el contexto del Conflicto Armado Interno, fue el pueblo un protagonista indiscutido. Recordemos que el impacto de la violencia “estuvo concentrado en los márgenes de la sociedad, es decir, aquellas zonas y grupos menos integrados a los centros de poder económico y político de la sociedad peruana”¹⁷. El testimonio de Primitivo Quispe en las Audiencias públicas de casos realizadas en Huamanga, Ayacucho, revela esta exclusión “Entonces, mi pueblo era pues un pueblo, no sé... un pueblo ajeno dentro del Perú”¹⁸.

Esa ajenidad se vio conjugada con la visión de sospecha que se tuvo sobre su conjunto. Para las fuerzas policiales y militares del Estado peruano, el pueblo era un continuo sospechoso. Producto de la subestimación que se tuvo sobre Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), la selección de las tropas a enviar a los lugares de conflicto no respondía a una idoneidad. Así lo amplía la CVR:

No se conocía al PCP-SL. No se sabía con precisión en qué sectores se había asentado, cuál era el perfil de sus militantes, ni sus diferencias ideológicas con otros grupos. Los agentes del Estado sustituyeron su falta de conocimiento por la definición de una población genérica como el presunto enemigo: los ayacuchanos, los quechuahablantes, los estudiantes universitarios, los dirigentes de izquierda. Ellos pasaron a ser sospechosos por asociación¹⁹.

Por otro lado, si analizamos el accionar de Sendero Luminoso, podemos concluir que veían al pueblo como una “masa”. Su líder, Abimael Guzmán, pretendía llevar la “guerra popular” desde el campo a la ciudad. Sin embargo, el apoyo que encontró no fue el que esperaba. Su método fue entonces “la aniquilación de colectividades o el arrasamiento de ciertas aldeas”²⁰. Era un conjunto uniforme que debía someterse a la voluntad del partido y a la negación de ello le correspondía la muerte. Estas *imágenes* que las fuerzas en disputa construyeron sobre el pueblo les sirvieron para no ver a un igual y de esa manera justificar su accionar brutal.

Así, además de la representación del pueblo, nos interesará rastrear cómo las películas se vinculan con estas visiones de sospecha y uniformidad; recordando siempre que:

No basta, pues, con que los pueblos sean expuestos *en general*: es preciso además preguntarse

¹⁷ Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), Informe Final, 17.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., 44.

²⁰ Ibid., 30.

en cada caso si la forma de esa exposición – encuadre, montaje, ritmo, narración, etc. – los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición)²¹.

El pueblo se expone en *La boca del lobo*. Toma la forma de una niña que aparece brevemente en tres momentos de la película. Toma la forma de sujetos anónimos que, desde lejos, observan la llegada del protagonista y su tropa. Aparecen a la distancia en planos generales, otros en primeros planos, pero sin que esto les signifique salir del anonimato. Son figurantes y están ahí para “no comparecer, para fundirse en la masa, para no servir de nada, salvo de fondo para la historia, el drama, la acción”²². De quién sí sabremos es del protagonista: un joven bien intencionado llamado Vitín Luna que viaja a la zona de emergencia con una promesa de ascenso. Así, el protagonista viaja a Chuspi, lugar que describe como “ni mejor ni peor que otros tantos pueblitos perdidos que hay en la sierra. La misma tristeza, la misma miseria, el mismo estado de abandono que habíamos visto durante todo el camino...”²³. Mónica Delgado se refiere a estas frases en su artículo “*No es un lugar para vivir: los Andes en el cine peruano*” y anota que “embargan un sentido de normalidad y homogenización: toda la sierra se parece, es igual, pero desde una perspectiva pesimista y de desolación”²⁴. A través del análisis de películas peruanas que representan los Andes, Delgado va a concluir que:

Las películas peruanas ambientadas en espacios rurales han surgido también en base a un juego de significados dicotómicos que en algunos casos se registra de modo implícito en el discurso de directores, críticos y espectadores: moderno/premoderno, ciudad/campo, abierto/cerrado, presente/pasado, culto/inculto, desarrollo/pobreza, masculino/ femenino²⁵...

En *La boca del lobo* podemos advertir estas dicotomías no solo en la descripción que hace el protagonista, sino también en la construcción de los espacios, en la tematización del bien y el mal y en la construcción de los personajes. En suma, en las marcas que nos señalan que esta película toma tintes del género *western*.

Aunque en sus inicios para que una película fuere considerada parte de este género era necesario que tome escenografías, personajes y elementos propios del oeste norteamericano, con el tiempo y la sustantivación del género²⁶, muchos países tomaron algunas características e hicieron sus propias versiones (*chilli western*, *spaghetti western*). Rick Altman lo define como la “combinación de escenarios exóticos del género

²¹ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 150

²² Ibid., 156.

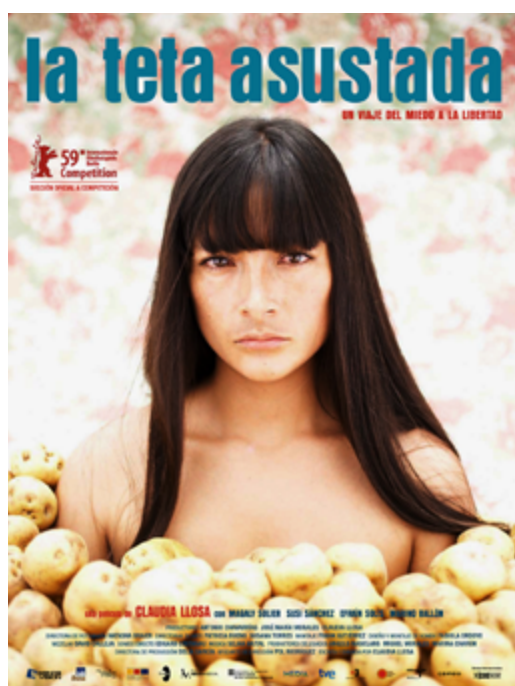
²³ Lombardi, *La boca del lobo*.

²⁴ M. Delgado, “No es lugar vivir”.

²⁵ Ibid.

²⁶ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* 33.

de viajes con las situaciones propias del género policiaco”²⁷. Mondzain va a decir que “el western podría, por sí solo, ser objeto de una declinación de las persecuciones entre verdugo, víctima, persecutor, justiciero y criminal”²⁸. Podemos sumar que también se caracteriza por el uso de grandes planos generales, la tematización del bien y el mal, la exploración de territorios “inexplorados”, la amenaza latente de un ataque (casi siempre de los indios) así como la escena arquetípica del duelo final, usualmente entre dos pistoleros.



Afiche de *La teta asustada* (dir. Claudia Llosa, Perú/España, 2009).

La boca del lobo contiene todas estas características. Utiliza grandes planos generales, no solo para enmarcar a los personajes, sino también a la naturaleza. El primer plano, tras la secuencia inicial de créditos, es uno general donde se ve a un convoy militar avanzar sobre el sinuoso camino serpenteante —típico de las sierras peruanas— que lleva a Chuspi. Y lo que escuchamos es una melodía con instrumentos andinos que nos remite al género mencionado. En otras escenas, más adelante, veremos a los soldados caminar cuesta arriba de esos cerros, temerosos de encontrarse entre esa vegetación y montañas a sus enemigos. Se explicita, además, el poco conocimiento que tienen estos hombres sobre la geografía del lugar. Sin duda, la magnificencia de los paisajes no construye un sentido romántico de la sierra, sino que la caracteriza como un lugar desconocido, que provoca miedo y que es necesario escrutar. De esa

²⁷ Ibid.

²⁸ Mondzain, *Imágenes (para seguir)*, 23

manera, el paisaje también plantea una dicotomía con un afuera que vendría a ser la ciudad. “Lima nos va a parecer Estados Unidos”²⁹, afirma Vitín.

El título de la película construye también una dicotomía porque implica necesariamente a dos individuos. *La boca del lobo* es la amenaza para una oveja. La expresión connota peligro y además, una inminencia. Es la amenaza latente de un ataque, característica del *western*.

Vitín y sus colegas componen un grupo variado, cada uno posee distintas ideas del mundo y distintas historias de vida. Vitín está ahí porque quiere ascender, su amigo Quique está ahí por la misma razón, pero contrario a Vitín, no tiene buenas intenciones. El primer teniente a cargo del regimiento tiene un sentido del cumplimiento de la ley bastante marcado, mientras que el teniente Roca –su eventual sustituto– no comparte dicha visión: “Uno hace lo que tiene que hacer si es hombre, eso es algo que nunca van a entender los débiles, pero ellos son quienes hacen las leyes: los débiles”³⁰, le dice al protagonista. Por otro lado, los personajes que encarnan al pueblo son pocos en términos individuales. Está la niña, pero de su historia particular no sabemos nada. Lo único que sabemos es que pasta ovejas. Luego están los hombres que observan la llegada del regimiento. Desde las escaleras de la iglesia, apostados sobre una columna o apoyados en muros, unos cuantos hombres sirven de contraplano al protagonista, que mientras los observa afirma:

Pero al rato uno sentía que Chuspi no era igual, ahí habían estado ellos, ¿estarían en el pueblo todavía? Los infantes habían limpiado esa zona, al menos eso nos aseguraron. Aún así, sé que todos pensamos lo mismo, que podían estar ahí, en esa plaza, viendo como llegaban esos nuevos a los que iban a matar quizás esa misma noche³¹.

²⁹ Lombardi, *La boca del lobo*.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.



Figura 1. Fotograma de *La boca del lobo* (dir. Francisco J. Lombardi, Perú, 1988).

¿Qué nos dicen estos encuadres sobre la representación del pueblo? ¿El contrapicado no connota acaso cierta posición de vigilancia?, ¿el plano general no podría estar ahí para plantear una sospecha, un escrutamiento?, ¿el plano/contraplano propiciado por el montaje no sostiene la dicotomía de la que veníamos hablando?

En el capítulo II de *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Didi Huberman analiza los retratos de grupos. En él va a desarrollar la idea de que existe una regulación de las formas estéticas para dichos retratos. “Lo ideal es subsumir el grupo en la autoridad de lo Mismo o de lo Uno [...] En esa perspectiva, el grupo se piensa en el peor de los casos como un rebaño, y en el mejor, como una tropa”³².

Los planes que utiliza Lombardi para encuadrar al pueblo en *La boca del lobo* emergen en este análisis como uno “destinado a escrutar las multitudes”³³ y que busca señalar las *facies* dudosas³⁴. En otra escena, hombres, mujeres y niños son conducidos por soldados hacia la plaza. Ningún cuerpo ofrece resistencia. Un soldado les increpa “más rápido”³⁵, pero su pedido pareciese no tener sentido. Todos caminan como en una coreografía. Si observamos sus rostros, estos no parecen ir acorde al momento que están viviendo. Incluso podemos observar algunas sonrisas. Didi Huberman anota: “A menudo, por lo demás, uno tiene la impresión de que los figurantes se vengan de la indiferencia que se les impone mediante una indiferencia —discreta, pero a veces fácilmente perceptible— vuelta contra la historia misma que decoran”³⁶. Este parece

³² Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 62.

³³ Ibid., 63.

³⁴ Ibid.

³⁵ Lombardi, *La boca del lobo*.

³⁶ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 156-157

ser el caso. Cuando no son *rebaño* en plano general, los rostros en primeros planos imponen indiferencia.

Más adelante, dos soldados irrumpen en una celebración. Unos cuantos hombres se asoman a la puerta y, hartos de los maltratos, les increpan su accionar. El altercado provoca que los soldados sean echados entre gritos y empujones. Por primera vez aparece un pueblo que reclama. Si bien atrás sigue la coreografía de figurantes, en un plano conjunto aparecen hombres que pueden articular el cansancio hacia los abusos del ejército. Pero esta *aparición* ya está condenada a la desaparición, como apunta la intuición de Didi-Huberman. De hecho, en la diégesis de la película, es esta *aparición* parlante la que provoca que el destino de los habitantes de Chuspi sea la muerte. Una seguidilla de maltratos culminará en la muerte de un hombre y el teniente Roca optará por ejecutar a todos los presentes y así cubrir su delito. Toda esta secuencia devuelve al pueblo a su posición inicial. Hombres, mujeres y niños cumplen nuevamente su coreografía.



Figura 2. Fotograma de *La boca del lobo* (dir. Francisco J. Lombardi, Perú, 1988).

La película subestima la conciencia que puede tener el pueblo sobre su propio destino. De manera ciertamente inverosímil, el grupo reacciona cuando los soldados los acomodan para el fusilamiento. Un primer plano nos muestra a un hombre que afirma “nos van a matar” seguido de otro que de manera sobreactuada pregunta “¿qué hemos hecho, ¿qué hemos hecho?”³⁷. Lo que sigue son los disparos. Los soldados apuntan sus armas y disparan en ráfaga. Los cuerpos van cayendo, sus prendas se van tiñendo de rojo. No es posible reconocer a nadie, la película se ha asegurado que se

³⁷ Lombardi, *La boca del lobo*.

mantengan anónimos. No se avizoran sobrevivientes como sí sucedió en la Masacre de Socos³⁸, masacre en la que *La boca del lobo* se basó.



Figura 3. Fotograma de *La boca del lobo* (dir. Francisco J. Lombardi, Perú, 1988).

El modo en que la película representa a Sendero Luminoso es a través de su ausencia. Esa elección puede vincularse a las palabras que el guionista Augusto Cabada compartió en una entrevista: “en el momento de elaboración del guion aún era casi imposible trazar un personaje senderista verosímil, por lo cual se optó por no presentarlo”³⁹. Esta renuncia a la representación, en apariencia cauta, puede servirnos para reflexionar sobre el rol y la potencia que puede llegar a tener el cine para pensar el pasado.

Estudiar las obras culturales de una época, en este caso el cine, implica no plegarse a una concepción historicista-positivista de la historia en la que solo los documentos oficiales tendrían la potestad de hablar del pasado. Recordemos la tarea que Mondzain le otorgaba al cine: “fracturar el suelo de las masacres”⁴⁰. Natalia Taccetta encuentra

³⁸ *La boca del lobo* está basada en hechos reales. La masacre que representa la película ocurrió en 1983, ahí los miembros del comando especial Los Sinchis ejecutaron arbitrariamente a 32 personas en el pueblo ayacuchano de Socos. Los policías, en estado de ebriedad, se acercaron a una celebración del pueblo. Al llegar, algunos asistentes se quejaron (en quechua) de los abusos que venían recibiendo de las fuerzas del orden, fue un cocinero que compartía la misma lengua el que le tradujo a uno de los policías los reclamos. Ante esto, los sinchis los obligaron a salir a la calle y caminar hacia una quebrada. Luego de abusar sexualmente de las mujeres, asesinaron a todos con ráfagas de metralleta. Finalmente, detonaron los cuerpos para que estos quedaran sepultados bajo tierra. Solo una persona quedó viva y dio aviso al resto. Los sinchis alegaron haber escuchado cánticos senderistas y justificaron así la matanza. Las noticias sobre la masacre no tardaron en llegar a los diarios y pese a que hubo una sola sobreviviente, los hechos pudieron ser reconstruidos.

³⁹ Valdez Morgan, “Cine peruano y violencia”, 188.

⁴⁰ Mondzain, *Imágenes (para seguir)*, 22.

en la lectura de las tesis *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin una serie de elementos para

Comprender la idea benjaminiana de historia y el modo en que pretende volver sobre el pasado para redimirlo y confiar en las reescrituras de la historia y el arte para configurar una revolución política y una articulación responsable de pasado-presente-futuro⁴¹.

La clave de esta redención estaría en la propuesta de “leer la historia ‘a contrapelo’ y reescribirla para esclarecer una forma políticamente comprometida de interpelar el pasado”⁴². Para que suceda dicha interpelación, sería necesaria “una cierta disposición del historiador que va al pasado a buscar algo nuevo y no la confirmación de un estado de cosas”⁴³. De esta manera, para que una obra de arte posea la capacidad de reescribir y redimir la historia, debería tener un acercamiento que no busque solo confirmar una historia oficial, sino que busque “desarmar la mirada tranquilizadora de la historia progresiva”⁴⁴.

Ajena también a una concepción historicista es la propuesta que realiza Didi Huberman en *Imágenes pese a todo*. El historiador piensa la figuración (en tanto imaginación) como acto que puede potenciarse mutuamente con la experiencia. Así, para rescatar un hecho del pasado, para hacerlo experiencia comunicable, no solo es necesaria la experiencia, sino también la imaginación. Sobre todo, en hechos de los que no quedan suficientes huellas del pasado o testimonios. La respuesta ante esa falta no sería acusar lo inimaginable/lo inenarrable/lo irrepresentable, sino imaginar pese a todo.

Con esto en mente, podemos afirmar que la -en apariencia- cauta decisión del guionista, en asociación con el director, de no representar a Sendero Luminoso u otros grupos podría estar asociada a acercarse al CAI con una mirada que busca la confirmación de estado de cosas más que una mirada que busque interrogar los hechos. Esto se condice con lo que Lombardi compartió en una entrevista:

Se inicia porque de lo que recuerdo, en ese momento, yo tenía la sensación de que el tema de Sendero Luminoso se veía desde las ciudades como una cosa ajena al país, a la sociedad, como una cosa que estaba pasando muy lejos, que tenía poco que ver con lo que pasaba en la vida de las ciudades, y me parecía que ese conflicto que cada vez se hacía más grande, era un conflicto que había que amplificar⁴⁵.

⁴¹ Taccetta, Natalia. *Historia, Modernidad y Cine* 100.

⁴² Ibid., 101.

⁴³ Ibid., 107.

⁴⁴ Ibid., 108.

⁴⁵ Valdez Morgan, “Cine peruano y violencia”, 184.

Es patente que el director tiene una preocupación política y que, además, cree en un poder amplificador del cine. Mas la palabra “amplificar” no es neutra. Implica darle a la obra de arte un carácter comunicativo. Gilles Deleuze reflexiona sobre la obra de arte y su relación con la comunicación en su famosa conferencia *Qu'est-ce que l'acte de création?*. En ella afirma que esa relación es nula pues la obra de arte no es un instrumento de comunicación, en el sentido de que informar, comunicar es propagar una consigna. Deleuze se aleja de ello y establece más bien una afinidad entre la obra de arte y el acto de resistencia ligado más a lo ‘contrainformativo’ que a lo informativo.

No es menor tampoco que Lombardi –incluso antes de filmar la película– concibe como único público a las ciudades. Esto y esa voluntad comunicativa necesariamente configuran las imágenes que va a proponer para narrar el CAI. Tal como afirma Georges Didi-Huberman, “la visión que tenemos de las cosas a través de las imágenes está condicionada por *las visiones*, es decir, los juegos del deseo y los objetivos políticos de todos los que pidan “piden ver”, todos los que suscitan lo visible o hacen uso de las imágenes”⁴⁶. De esta manera, podemos arriesgar que la película respondería a esos juegos del deseo. Amplifica para las ciudades el CAI. Pero para lo que las ciudades estaban dispuestas a ver del CAI.

Cerca de veinte años después del estreno de *La boca del lobo*, se estrenó *La teta asustada*. La película alcanzó amplio reconocimiento y visibilidad por ganar el Oso de Oro en Berlín y ser nominada a mejor película extranjera en los premios Oscar.

La primera escena presenta la muerte de Perpetua, madre de la protagonista, acompañada de un canto en el que relata los vejámenes a los que fue sometida durante el CAI. Tras unos cuantos segundos de pantalla negra, mas no de silencio; frente a nosotros aparece su rostro arrugado. Está echada en una cama tan agrietada como su rostro. La pintura se descascara y la tonalidad pierde vigor. Antes de ver su rostro, ya hemos conocido su voz y, por medio de ella, su historia:

“Quizás algún día tú sepas comprender, lo que lloré, lo que imploré a esos hijos de perra. Esa noche gritaba, los cerros remedaban y la gente reía. Con mi dolor luché diciendo... A ti te habrá parido una perra con rabia... Por eso le has comido tú sus senos. Ahora pues trágame a mí, ahora pues chupame a mí, cómo a tu madre. A esta mujer que les canta, esa noche le agarraron, le violaron, no les dio pena de mi hija no nacida. No les dio vergüenza. Esa noche me agarraron, me violaron con su pene y con su mano, no les dio pena que mi hija les viera desde dentro. Y no contentos con eso me han hecho tragar el pene muerto de mi marido Josefo. Su pobre pene muerto sazonado con pólvora. Con ese dolor gritaba, mejor mátame y entiérrame con mi Josefo. No conozco nada de aquí”⁴⁷.

⁴⁶ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 67.

⁴⁷ Llosa, *La teta asustada*.

¿A quién le habla? No podemos estar seguros. Sus ojos no delatan a su interlocutor. ¿Será a Fausta? quien en segundos aparecerá para cantarle también, o ¿serán los espectadores de la película? quienes frente a la pantalla recibimos ese primer plano. Perpetua no adorna ni escamotea su experiencia. Tampoco parece ser que sea la primera vez que relata esto, pues Fausta le responde “Cada vez que te acuerdas, cuando lloras, mamá, ensucias tu cama con lágrimas de pena y sudor”⁴⁸.

Al largo primer plano le sigue un plano general que muestra una gran ventana. En esa ventana aparecerá no solo Fausta, sino también el paisaje limeño: casas sin tarrajear y cerros que pueblan el horizonte. No vamos a observar a Perpetua morir, sino que escucharemos cómo su canto cesa y veremos cómo el rostro de Fausta se transforma ante su muerte. El cambio de plano pareciese señalar el paso de la memoria a la posmemoria.



Figura 4. Fotograma de *La teta asustada* (dir. Claudia Llosa, Perú/España, 2009).

Estos primeros minutos también nos sirven para advertir que, contrario a lo que sucedía en la película de Lombardi, el pueblo azotado por la violencia del CAI pasa a ocupar un papel individual y protagónico en el cuerpo de Fausta y uno secundario en el caso de Perpetua. Pero en *La teta asustada* conviven muchos otros pueblos. Las víctimas, pero también los desplazados por la violencia que viven en esos cerros que se borronen atrás de Fausta, desplazados que son ahora comerciantes o trabajadores precarizados de una capital que los mantiene al margen. Un anclaje central en el argumento de Didi-Huberman sobre el pueblo es su defensa de lo plural para referirse a este. Así, no sería el pueblo, sino *los pueblos*.

"No hay un pueblo: solo hay *pueblos* coexistentes, no solo de una población a otra sino también

⁴⁸ Ibid.

en el interior (el interior social o mental) de una misma población, por más coherente que uno la quiera imaginar, lo que por otra parte nunca es el caso"⁴⁹.

Los pueblos de *La teta asustada* están atravesados por la migración, la violencia; pero también por la fiesta, el consumo y la geografía del lugar. La película se desarrolla en dos espacios: Manchay (localidad periférica de Lima) y una casa "de arriba", que es donde Fausta va a trabajar. Ante la muerte de su madre y los pocos recursos económicos que tiene su familia, Fausta decide obtener un trabajo extra para juntar dinero para poder llevar a su madre a Ayacucho, lugar donde quiere enterrarla.

Pero por detrás de la lucha de Fausta, el enamoramiento con el jardinero y el drama de clase que sostiene con su empleadora, el pueblo figurante aparece en los mercados, en el hospital, en el transporte público y en las bodas para dotar de realismo a las acciones de la protagonista. En el caso de las bodas, estas ceremonias traen consigo su propia coreografía y decorado. Los casamientos propician un ambiente festivo en el que colores pasteles contrastan con los grises y marrones del paisaje limeño. Llosa parece estar interesada en que el desierto y los cerros sean parte importante del cuadro. En la figura 5 observamos cómo la disposición de los cuerpos de los asistentes bordea a la pareja recién casada y, al mismo tiempo, sugiere una unión con la geografía. Sin duda, lo agreste del cerro limeño dota de una atmósfera particular a la escena.



Figura 5. Fotograma de *La teta asustada* (dir. Claudia Llosa, Perú/España, 2009)

Este tipo de ceremonia posibilita, además, un tipo de retrato de grupo que es el retrato familiar. A cada lado de los novios, las familias se acomodan, miran a la cámara y sonríen. Y esa mirada nos llega a nosotros, los espectadores. La película le da tiempo y espacio para el registro de una fotografía cargada de afectividad.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 410.

Otra escena interesante para pensar la aparición del pueblo es la del mercado que se aloja fuera de la casa de Aída, la jefa de Fausta. Aunque el mercado aparece borroso cuando Fausta ingresa en la casa burguesa; segundos antes había estado enfocado y atravesado por el movimiento propio del comercio limeño. En este caso, lo borroso del pueblo no parece responder tanto a una lógica de subexposición como a la necesidad de hacer visible el contraste de clase que organiza el espacio. De un lado, el pueblo y sus dinámicas populares; del otro, “la casa de arriba” como espacio de distancia social y económica.



Figura 6. Fotograma de *La teta asustada* (dir. Claudia Llosa, Perú/España, 2009)

El consumo es otra de las dimensiones de la película de Claudia Llosa. En un plano largo y fijo, los invitados de una boda entran bailando con una gran cantidad de regalos. Con sus movimientos crean una línea que cruza oblicuamente el cuadro. El tema del dinero y del consumo se ve reforzado cuando en la siguiente escena, ambientada en el hospital, una mujer le consulta a otra por el lugar donde se compró cada prenda de vestir. En su trabajo sobre la representación de la cultura chola (en tanto huella de la migración rural urbana) en *La teta asustada*, Cynthia Vich propone que la película muestra una entrega a un consumismo que parece querer desplazar - y hasta velar - la tensión entre la memoria y el olvido de un pasado cercano vinculado al dolor y la violencia⁵⁰. La autora arriba a dicha hipótesis en su análisis de la familia de Fausta. Observa en ellos la necesidad de validarse como limeños dejando atrás el dolor de su pasado y abrazando la aspiración social simbolizada en la boda de Máxima, la prima de Fausta. Así, la protagonista procesa el duelo de su madre en soledad, siendo la única no puede dejar atrás el dolor del pasado.

⁵⁰ Cynthia Vich, “De estetizaciones y viejos exotismos”, 334.

En la celebración de la boda de Máxima, los figurantes bailan desenfocados detrás de Fausta, ejecutando la coreografía de un baile típico de la sierra, mientras ella se aleja caminando y la cámara la acompaña en un *travelling out*. No puede integrarse a la fiesta popular, mientras que el pueblo se muestra incapaz de comprender o siquiera advertir su alejamiento. Fausta abandona la escena, el pueblo sigue bailando y su tío Lúcido pronuncia un discurso en el que afirma que “la vida se renueva y continúa con nuevas alegrías”⁵¹. En la relación que Fausta establece con los figurantes podemos leer la construcción de un pueblo deseoso de olvidar.



Figura 7. Fotograma de *La teta asustada* (dir. Claudia Llosa, Perú/España, 2009)

La teta asustada propone una tensión interesante. Por momentos, la subexposición permite visibilizar las marcadas diferencias económicas de la capital y, en otros, enfatiza la tensión entre el olvido y la memoria. Por otro lado, aunque los invitados de las bodas y los novios no tengan parlamentos ni actúen, la afectividad que emerge de la fiesta basta para concederles figura. Mas esa figura que adquieren es la de un pueblo alienado en el consumo y dispuesto a olvidar los dolores del pasado que Fausta representa.

En *La boca del lobo*, el uso de los figurantes resulta más rudimentario. El pueblo aparece como una presencia homogénea, dócil, conducida como una oveja al matadero. Cuando se lo subexpone, la película lo sitúa bajo el signo de la sospecha; cuando lo sobreexpone, lo hace para convertirlo rápidamente en cadáver.

Frente a esa lógica, la niña introduce una modulación. Como ocurre con los retratos familiares en la película de Llosa, su mirada reclama un lugar en la escena. Al mirar a la cámara, desplaza la atención desde aquello que la imagen muestra hacia aquello que la imagen parece exigirnos. En este punto, su gesto remite al movimiento

⁵¹ Llosa, *La teta asustada*.

propuesto por W. J. T. Mitchell “desplazar la localización del deseo a las propias imágenes y preguntar qué es lo que quieren”⁵².

La diferencia entre ambas películas se concentra entonces en dos modos de mirar: la niña mira *a pesar de* ser una figurante; las familias miran precisamente porque son figurantes. En ambos casos, la mirada interrumpe la función secundaria que la puesta en escena les ha asignado.

La potencia de los figurantes aparece cuando su presencia abre la pregunta por su historia. Esa interrogación produce una fisura en el relato y una incomodidad ante lo que no sabemos —ni sabremos— de ellos. En ese gesto mínimo se insinúa una pequeña revuelta: la de una imagen que suspende, aunque sea por un instante, el continuum del tiempo histórico.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Badiou, Alain, et al. *¿Qué es un pueblo?* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2014.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Traducido por María José Viejo Pérez. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR/IDEHPUCP, 2004.
- Delgado, Marcelo. “No es un lugar para vivir: Los Andes en el cine peruano.” *Desistfilm*, 28 de noviembre de 2014. <https://desistfilm.com/no-es-un-lugar-para-vivir-los-andes-en-el-cine-peruano/>.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. El ojo de la historia, 6. Santander: Shangrila, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2018.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

⁵² W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 55.

Manrique, Nelson. *Pensamiento, acción y base política del movimiento Sendero Luminoso. La guerra y las primeras respuestas de los comuneros (1964-1983)*. Lima, 2007.

Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

Mondzain, Marie-José. *Imágenes (para seguir). De la persecución en el cine y otros sitios*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2023.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.

Taccetta, Natalia. *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.

Traverso, Enzo. *Revolución. Una historia intelectual*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.

Valdez Morgan, José. "Cine peruano y violencia: Realidad y representación. Análisis histórico de *La boca del lobo*." *Contratexto*, no. 14 (2006): 177-196.

Varas, Patricia. "Posmemoria femenina en '*La teta asustada*'." *Letras Femeninas* 38, no. 1 (2012): 31-41. <http://www.jstor.org/stable/23345554>.

Vich, Cynthia. "De estetizaciones y viejos exotismos: apuntes en torno a '*La teta asustada*' de Claudia Llosa." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 79 (2014): 333-344. JSTOR

Filmografía

Llosa, Claudia, dir. *La teta asustada*. Madrid: Cameo y Wanda Visión, 2009.

Lombardi, Francisco, dir. *La boca del lobo*. Lima: Cinevista Video, 1988.