

**Audiovisual peruano postransición democrática: del registro de la Marcha de los Cuatro Suyos a la parodia del Vladivideo**  
*Peruvian post democratic transition audiovisual: from images of Marcha de los Cuatro Suyos to Vladivideos parody*

**Mónica Delgado Chumpitazi**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

monica.delgado1@unmsm.edu.pe

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1203-8634>

**Resumen**

Este artículo explora la importancia del archivo televisivo como dispositivo del documental peruano producido a inicios del siglo XXI, en relación con el contexto social y político de la transición democrática tras una crisis de gobernabilidad. A su vez, analiza algunos usos del video analógico y otros soportes digitales, y el empleo del archivo periodístico como tecnología de memoria.

**Palabras clave:** cine peruano, documental peruano, videoarte, cine político, vladivideo

**Abstract**

This article explores the importance of TV archives as device of the Peruvian documentaries produced at the beginning of the 21st century, in relation to the social and political context of the democratic transition after a crisis of governance. Also some uses of analogic video and other digital supports, like journalistic archive as technology of memory.

**Keywords:** Peruvian cinema, documentary, vladivideo, videoart, political cinema

**Fecha de envío:** 19/9/2021    **Fecha de aceptación:** 3/12/2021

## Introducción

Tras los sucesos acontecidos durante la caída del gobierno de Alberto Fujimori y la recuperación del Estado de derecho, el audiovisual peruano elaboró sus propias reconstrucciones de los hechos. La presencia de la ciudadanía en las protestas, con sus lavados de bandera, con sus gritos, banderolas y puños en alto en alto en marchas de diversas regiones del país, así como las acciones de diversos colectivos artísticos y sociales, fueron registrados por los noticieros locales y luego recuperados y reeditados por diversos realizadores del documental, videoarte o ensayo filmico. Un tránsito forzoso de la lógica televisiva a un desmantelamiento de la imagen para otros fines, y que tomó dos formas, una de carácter reflexivo, y otra, desde la parodia y el pastiche.

A pesar de que son escasos los filmes y videos, tanto cortos y largometrajes, que se realizaron entre 2000 y 2005, estos buscaron expandir la experiencia social y política de los acontecimientos de la transición democrática y todo lo que implicó la denuncia de un sistema de corrupción institucionalizada. Se trata de producciones documentales entendidas en este artículo desde los conceptos básicos de modo expositivo y modo observacional, en la medida que “Hablan directamente, más que de manera alegórica, sobre el mundo histórico” (Bill Nichols, 2013). Estos documentales tomaron como materia prima a los registros hechos por los medios televisivos o agencias de prensa, tanto aquellos que recuperan los hechos de manera cronológica como los que a partir de la libertad de la experimentación y el remontaje muestran una sensibilidad sobre lo acontecido. Ante el escaso registro directo del cineasta o realizador en el lugar de los hechos, y de la limitada —aunque creciente— nueva tecnología de esos años iniciales del siglo XXI, las imágenes que proveen esta mirada del mundo en su revuelta social tienen la marca, posición y mirada de lo periodístico, así como el espíritu de la reutilización de material de estos archivos y del remontaje en el diseño de este rompecabezas de memoria.

En abril de 2020, el aún presidente Alberto Fujimori ganaba por tercera vez un nuevo mandato en el poder, en unas elecciones fraudulentas. Esta situación ilegal devino en una serie de protestas y denuncias sobre corrupción y crímenes de

grupos paramilitares del gobierno. Pese al repudio popular, Fujimori asumió el gobierno el 28 de julio, en medio de un clima convulso y desestabilizado y en el marco de la Marcha de los Cuatro Suyos, que duró tres días, llamada así para evocar la división geopolítica y simbólica del Tahuantinsuyo incaico. La marcha fue un hecho de impacto, y fue el clímax de un proceso político y social que convocó a más de 250 000 personas provenientes de todas las regiones del país, liderada por partidos políticos, movimientos sociales de diferente ascendencia, entre ellos estudiantes universitarios, gremios sindicales y demás entidades de la sociedad civil. Durante la marcha, el Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) planificó un ataque al edificio del Banco de la Nación, que provocó seis fallecidos, con la intención de culpabilizar a la ciudadanía. Estas imágenes, registradas por noticieros o coberturas en vivo de medios nacionales, sirvieron como insumo para futuros documentales.

En este inicio del siglo XXI y de la transición, se les concedió a las imágenes el quiebre de un letargo nacional. Época donde el testimonio mediático y el registro desde sistemas clandestinos de gestión del país constataban a las imágenes como prueba infalible de corrupción. A este suceso del Banco de la Nación y la marcha, le siguió otro de tipo testimonial judicial, que propuso otro acercamiento a problemáticas estructurales de corrupción e impunidad: los llamados *vladivideos*. Una serie de videos surgidos en las instalaciones del SIN, que, según palabras del asesor de Fujimori, Vladimiro Montesinos, llegaban a 30 000, aunque bastó uno, el primero emitido en medios a nivel nacional el 14 de setiembre de 2000, grabado con una cámara oculta en un lugar estratégico, para registrar todo lo que sucedía en una sala de oficina, con sillones de cuero y mesa de centro, a modo de escenografía, donde un político recibía un soborno millonario de un asesor del presidente. Un video que preparó la caída contundente de Fujimori, y que reveló un uso de las imágenes como táctica de control y como evidencia de transacciones bajo la mesa. Como indica Gisela Cánepa, “los vladivideos como mecanismo de vigilancia fueron realizados con un sentido escénico, más que documental. En el contexto de una esfera pública intervenida por los medios audiovisuales, el gobierno fujimorista realizó un importante trabajo de construcción y administración de su imagen pública, en la que el tema de la vigilancia era central” (Cánepa, 2006).

Más allá de la documentación extraída de los registros periodísticos, la Marcha de los Cuatro Suyos, quizás la más relevante de la vida republicana, carece de registros directos, de piezas que den cuenta de la fuerza y furia de esos momentos de

inestabilidad, quizás reflejo del limitado interés de los realizadores. Sin embargo, el lado más oscuro de la impunidad, como los sobornos de los vladivideos, por su función de testimonio de una estrategia de institucionalización de la corrupción, desde el cuidado del propio gobierno por archivar esta memoria del poder, sí se trataron de imágenes documentadas, catalogadas, archivadas, estudiadas e hipervisualizadas.

### **Antecedentes**

Si bien en los 90 el uso del video analógico fue diverso en las producciones documentales, algunos cineastas y videastas encontraron en este soporte una vía práctica y económica para la comunicación, para trabajos con fines educativos, antropológicos o etnográficos, o como medio de sensibilización ante una crisis institucional determinada. Algunos de estos cortos o medimetrajes realizados con apoyo de organizaciones no gubernamentales, se orientaron a dar cuenta de las situaciones de violencia vividas en el contexto del conflicto armado interno, como *Semilla de paz: María Elena Moyano* (1992), realizado por Carlos Marín por encargo de la asociación de comunicadores Calandria; *Los hijos del orden: jóvenes en tiempos de violencia* de José Antonio Portugal, por encargo de Centro de Estudios y Acción para la Paz (Ceapaz); *Hijas de la violencia* (1998) de María Barea, con apoyo de la red alemana ZDF; o *Desplazamiento forzado y violencia política* (2002) de Marco Condori e Imaginación. Este espíritu que se propone profundizar sobre las diversas aristas del conflicto armado se mantiene hasta la actualidad en los documentales locales (también en ficciones), pero motivados por iniciativas independientes en varios casos y ya sin esta fuerte presencia de las ONG. Como indica Paul Malek sobre estos registros del conflicto armado interno:

A la hora de establecer un recuento histórico o usar imágenes de ilustración de la violencia, es muy frecuente que los directores de documentales recurran a otras imágenes de no ficción para reutilizarlas y darles otro uso u otra interpretación. Estas imágenes están extraídas de reportajes de la época o de los archivos de la CVR y de la Defensoría del Pueblo, entre otras organizaciones. La versatilidad entre reportaje, soporte video y documental artístico se encuentra pues no solo en el contenido y la temática sino también en la forma y soportes usados (Malek, 2016, p. 39).

Si bien en esos años el video analógico y el uso del material de archivo periodístico permitió agilizar las dinámicas de un entorno audiovisual ya precarizado e invisibilizado por la crisis económica y el limitado avance de políticas públicas a favor del cine, también propició definir tipos de cine desde el soporte. Aún quedaba añoranza hacia el fílmico por parte de los realizadores y el video era visto como un soporte de segunda categoría. Y por otro lado, el video se acomodaba mucho mejor al registro de estos sucesos sociales, muchas veces marcados por la espontaneidad e inmediatez. Sin embargo, el registro fue muy limitado. Los cineastas o realizadores no registraban sino que confiaban en el uso de este material hecho por periodistas, camarógrafos y editores de TV, que posteriormente podrían usar. Y esta perspectiva transformó también un lugar de enunciación: las imágenes registradas de reporteros tamizaban diversos hechos políticos y sociales, difuminaban la figura individual del testigo, del “allí estuvo”. El sujeto-cámara da paso a imágenes de pueblos o masas en descontento, dentro de marchas masivas, con un fin noticioso. Así, a los cineastas solo les queda editar, remontar, añadir una voz en *off* o algún fondo musical, sin capacidad para dismantelar o dar curso a esas imágenes de reducción de las masas.

A continuación, me detengo en uno de los pocos documentales peruanos que explora el papel de la sociedad civil en el periodo de denuncias contra Fujimori y la transición democrática, incluyendo secuencias sobre la Marcha de los Cuatro Suyos, a partir de entrevistas y material de archivo.

### **Las formas de exposición**

En *El viento de todas partes* (2004), la cineasta Nora de Izcue elige a un grupo de personalidades de la vida social y cultural de Lima, que participó como activistas en la marcha del 2000 y en el fin de la dictadura para que relaten sus experiencias. Esta selección de sociólogos, artistas plásticos, directores de medios de comunicación, abogados, historiadores, que conforman una élite intelectual o *intelligetsia*, y que son entrevistados en presencia de la cineasta, se contraponen a la naturaleza misma de la marcha (y sus protagonistas), que fue diversa, orgánica, popular, masiva, uniendo literalmente comunidades y organizaciones de todo tipo. La masa que protesta queda relegada a la réplica editada del material de archivo periodístico, como imágenes que visten lo que estos personajes de la cultura y la política exponen. Siguiendo las reflexiones de Didi-Huberman: “No basta, pues, con que los pueblos seas expuestos en general: es preciso además preguntarse 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)". Y estas preguntas sobre la forma de exposición de las masas en este documental quedan en el aire, porque los pueblos en protesta están extraídos de una materia prima que dan cuenta de un suceso del pasado, pero solo para ilustrarlo. En este sentido, este viento de todas partes se vuelve un viento de una única dirección, desde el centralismo y desde un sector social específico, donde los líderes sindicales, de comunidades campesinas u originarias quedan fuera de campo. "Una de las grandes virtudes políticas del cine de archivo a montar [...], consiste en remontar la historia en busca de los rostros perdidos y me refiero a los rostros que tal vez hoy han perdido su nombre, que se nos ofrece en la falta de poder y la mudez, pero que no han perdido nada de su fuerza cuando se los mira moverse en la luz trémula de películas desgastadas por el tiempo" (Didi-Huberman, 2014). Estos rostros siguen perdidos, sin identificarse, sobre todo debido al origen del medio, de tipo periodístico, que los registró con otros fines y, por ende, desde otra sensibilidad, y que no son recuperados desde el montaje informativo que enfatiza Izcue en su documental.

La mayoría de las imágenes que generaron la memoria audiovisual documental posterior a los sucesos del 2000 fue tomada de los medios de prensa escrita y televisiva. Este fin informativo de la fuente con la cual los realizadores nutrieron sus trabajos se mantiene intacta, como pasa con *El viento de todas partes*, que tomó escenas de programas como *La revista dominical* o de Canal N, para graficar la marcha. Transmite la función inicial de las imágenes, pero le resta su propósito principal, en el sentido brindado por Paul Frosh y Amit Pinchevski, ya que fueron concebidas y utilizadas como "testimonios mediáticos" de un hecho específico, pero que dentro de la lógica del documental de Izcue esta naturaleza se pierde. Cuando aparecen las escenas sobre las detonaciones e incendio del Banco de la Nación en la Marcha de los Cuatro Suyos se las presenta libres de contribuir con su rol de testigos o médiums para un espectador que veía esas escenas en vivo. Se les despoja de su cualidad original, de ese "estar allí" en un contexto en que los medios más tradicionales estaban confabulados con el gobierno de Fujimori y sus psicosociales y campañas de desinformación. Sin embargo, al ser reeditadas e insertadas en una lógica de documental que intercala entrevistas a personalidades de la vida cultural de Lima, registradas años más tarde, el testimonio mediático, o "*media witnessing*", se transforma en el vestuario o en un inocuo acompañamiento de una narración de hechos. Es decir, se despojó a las imágenes de su efecto performativo, ya que lucen carentes de un rol activo y de su capacidad de sorpresa como registro directo.

El “testimonio mediático” es un reporte sistemático y continuo de las experiencias y realidades distantes transmitido a audiencias masivas. Es la posibilidad de que los mismos medios den testimonio y que posicionen a sus audiencias como testigos de los eventos representados, en un “en”, “de” y “a través” de los medios de comunicación (Frosh y Pinchevski, 2011). Un material que al perder la inmediatez y sentido informativo o de “informante” en relación con un espectador de noticiero, se transforma en las películas en un acompañamiento o en un sustento de lo descrito por un narrador en *off*. Es también el caso del cortometraje *Sociedad civil* (2002), documental de Marco Condori, que recupera material de archivo televisivo o fotográfico de prensa para acompañar registros de entrevistas y de *performances* artísticas y ciudadanas de los miembros de un colectivo en contra de la dictadura de Fujimori. Acciones como “Lava la bandera” o “Pon la basura en la basura” son analizadas a partir de sus impulsores y a dos años de la recuperación de la democracia y la caída de Fujimori.

### **Contra la imagen pobre**

Por otro lado, si tenemos en cuenta el tipo de films estrenados en cartelera, festivales o muestras en 2000, como las ficciones *Ciudad de M* de Felipe Degregori, *La yunta brava* de Federico García, *Sangre inocente* de Palito Ortega (en video doméstico) y *Tinta roja* de Francisco Lombardi, o los de 2001, como *Bala perdida* de Aldo Salvini (uno de los primeros filmes en digital), *El abigeo* de Flaviano Quispe, *El bien esquivo* de Augusto Tamayo, *Imposible amor* de Armando Robles Godoy, *Y si te vi, no me acuerdo* de Miguel Barrera, *Mi crimen al desnudo* de Leonidas Zegarra, o *Vladifaldas al ataque* de Cucho Sarmiento, se puede afirmar que el documental estaba fuera del interés de los cineastas que trabajan dentro de un circuito más convencional de producción, y había un sentido común por realizar un cine bajo la división usual del trabajo y en el cual el video analógico o incluso el digital eran subvalorados debido a los prejuicios sobre su calidad técnica.

Si nos fijamos en los soportes de los documentales de finales de los 90 y en las películas de ficción realizadas fuera de Lima, como *Lágrimas de fuego* (1996) de José Gabriel Huertas y Melitón Eusebio o *Sangre inocente* (2000) de Palito Ortega, primaba la factura del video doméstico y un tratamiento de la imagen también que se constreñía a las limitaciones del formato. Así, la percepción de la imagen pobre, de acabados irregulares y *amateurs* se asociaba a este tipo de cine o audiovisual y no se le miraba desde la misma precariedad como oportunidad; es más una mirada opuesta aparecería muchos años más tarde, con la democratización del digital y la

accesibilidad para producir con bajos o mínimos presupuestos: “La imagen pobre es RAG o RIP, AVI o JPEG, una lumpemproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución” (Steyerl, 2014). Y en este sentido, los pocos documentales en analógico que surgieron en este contexto se vieron reducidos, en su distribución y exhibición, debido a esta valoración. Es decir, no existen hasta la fecha documentales peruanos estrenados, en vía cultural o comercial, donde estos acontecimientos, como los de la Marcha de los Cuatro Suyos, hayan sido filmados o grabados por los mismos cineastas. Más bien lo que hay son reediciones, remontajes o *collages* de los registros periodísticos, como pasa con el filme de Izcue.

El cine peruano no se ha caracterizado por un afán de capturar la inmediatez. Es muy limitada la urgencia para componer un imaginario visual de los hechos vivos, mientras “suceden”. Ni el casi mediático suicidio de Alan García, ni la extradición de Fujimori, ni la masacre de Barrios Altos, ni el Andahuaylazo, o las marchas del 8M por los derechos de las mujeres, por mencionar sucesos al azar y más recientes, han sido abordados fuera de la intención reporteril o desde la inventiva, activismo y militancia de los colectivos. ¿Quizás paradójicamente porque se le ve a este tipo de abordaje muy periodístico? Por un lado, esta carencia de interés en el registro de la actualidad política y social podría tener que ver con un sentido común instalado en los cineastas, que muchas veces están aún practicando viejas formas de la producción documental, donde la figura del “cineasta-cyborg”, alguien fusionado con su cámara, que pone el cuerpo, que se vuelve el medio de su imagen, y en el lugar mismo de los hechos, es identificado como muy *amateur* o como reproductor de esta “imagen pobre”.

En *La cordillera de los sueños* (2019), el cineasta chileno Patricio Guzmán dedica toda una parte al rol de Pablo Salas, un reconocido realizador, quien con cámara en mano se volvió, en tiempos de la dictadura de Pinochet, en la evidencia de la lucha social de los años 80, al generar bancos de imágenes en video analógico de un valor inestimable. ¿Cuántos Pablo Salas podemos citar en el cine peruano? Una de las razones de esta ausencia, se debe, sobre todo en los últimos años, al condicionamiento del tipo de producción que exigen los estímulos del Ministerio de Cultura o leyes de cine vigentes en esos contextos, que anula esta libertad en la realización de esta clase de documentales de la inmediatez. Las productoras deben preparar tratamientos y guiones como requisitos para postular a fondos públicos, de hechos que no saben aún cómo se desarrollarán, o apostar por registros muy convencionales: entrevistas, el registro de sucesos puntuales, uso de archivos, o docudramas y dramatizaciones.



A pesar de que la Marcha de los Cuatro Suyos tuvo una alta presencia estudiantil, las imágenes desde esta perspectiva o lugar de enunciación son escasas. Hay, en el fondo, una ausencia de la materialidad de los pueblos, de sus rostros, cuerpos y arengas.

### **Las distancias y evidencias**

La brecha tecnológica en la producción documental, o del paso del fílmico al video analógico y digital, definió la composición de algunas producciones estrenadas por vía comercial, en festivales o en muestras de aquellos años. Por un lado, asoma la diversidad dentro de los márgenes de un cine independiente, donde hay obras de bajo y mediano presupuesto, con y sin fondos públicos o internacionales; fueron los años de *Choropampa, el precio del oro* (2002) de Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd, *Ausencia* (2002) de Marianela Vega, *Solo un cargador* (2003) de Juan Alejandro Ramírez, *Palpa y Guapido: El abrazo de la memoria* (2003) de Joel Calero, *La espalda del mundo* (2004) de Javier Corcuera, *El viento de todas partes* (2004) de Nora de Izcue, *Lima ¡Was!* (2004) de Alejandro Rossi, *Camino Barbarie* (2004) de Javier Becerra o *La espera de Ryoowa* (2004) de Raúl del Busto. Por otro, se identifican diversas ascendencias, enfoques y modos del documental, desde la autobiografía, el documental de denuncia, el filme antropológico, el documental político, la no ficción o incluso el reportaje, que ratifica una amplitud de miradas. Es quizás en el videoarte donde asoma el disenso desde el documental experimental o video de apropiación, no solo desde la valoración del video como soporte de experimentación, sino por la libertad que ofrece para releer imágenes de archivo y afrontar críticamente su materialidad en relación con los hechos políticos de su contexto.

### **La apropiación desde el pastiche**

A partir de material de archivo, sobre todo de vladivideos y coberturas periodísticas, la documentalista Sonia Goldenberg (2002) realizó un cortometraje en la vena del *found footage*, en clave satírica, donde una voz en *off* (la actriz Ana María Jordán) le increpa a Vladimiro Montesinos su rol corrupto durante 10 años de gobierno. *Poderoso Caballero* se inserta en la lógica del pastiche, a partir de un guion escrito por José Watanabe, poeta y guionista, sobre todo porque se propone interpelar desde un sentido del humor negro al asesor en ese momento buscado por la justicia. Incluso al final de esta obra, aparecen leyendas que dan cuenta de que esta historia no está terminada; que hay prófugos de la justicia y sin condena.

Este trabajo, como pasa con el film de Izcue, también incluye entrevistas, también de archivo, pero sobre todo reutiliza escenas de notas periodísticas para cuestionar el rol de los medios a favor de la dictadura y que empatan con la lógica de registro de los vladivideos: el control de las imágenes y de los personajes que aparecen en ellas. Y si bien este cortometraje hay una primacía de la reflexión de una voz en *off*, padece de virtuosidad literaria, que le quita espontaneidad a la propuesta basada en la ironía.

Como el film de Izcue, *Poderoso caballero* usa las imágenes de los archivos televisivos para vestir o acompañar a la voz en *off*. Y así, nuevamente, se reafirma una cualidad informativa, aunque para dejar en evidencia la funcionalidad del lenguaje televisivo en una retórica distinta y vacía desde la materialidad del formato que no se cuestiona.

Por otro lado, desde el ámbito del videoarte y la apropiación, en *Hola y chau* (2001), el artista Roger Atasi propone una mediación dentro de la mediación: el marco de una pantalla de TV dibujada acoge imágenes de diversos canales de TV mientras el sonido ambiental proyecta la idea de un espectador, quien hace *zapping* y comenta situaciones con algunos amigos en algún espacio familiar. Estas imágenes típicas de un canal de entretenimiento, que pasan y pasan con un clic, de pronto se ven afectadas en su intención de divertimento al atraer la atención del espectador quien detiene el *zapping* ante la emisión de un vladivideo. Esta espectacularización de un video de sobornos a políticos es ahora parte de este sistema de consumo, un hecho performativo transmitido en señal abierta o, como mencionó Cánepa (2016), debido a los tintes escénicos que muestran la planificación de una representación. Las formas del registro del soborno encajan con las formas televisivas del entretenimiento: hay puesta en escena, una “dirección de arte”, hay un producto pensado para un espectador. De pronto, alguien irrumpe en escena, en el mismo espacio de la salita del SIN, a través de un montaje superpuesto. Esta yuxtaposición provoca comentarios de los demás espectadores a modo de broma: “¿Qué hace allí? ¿Qué está haciendo?”, pero desde una naturalidad, es decir, no se cuestiona esta irrupción dentro de lo televisivo, es un personaje más en esta representación, sino más bien aparece la expectativa ante alguna torpeza: el personaje se tropieza y tira el contenido de un plato de comida sobre la imagen de Vladimiro Montesinos (casi fuera de campo). Así, la escena del soborno se vuelve un *sketch*, una farsa o una parodia. De esta manera Atasi provoca al menos un par de lecturas: la normalización de este vladivideo como espectáculo librado de su carácter de denuncia, y el papel del espectador que puede entrar y salir de escena, pero sin que sus actos tengan consecuencia alguna.

Sobre este videoarte, Mauricio Delfín (2016) afirma que “Atasi interviene simbólicamente la transmisión del evento atestiguado: en el flujo de imágenes televisivas y significados, incluyendo aquellos que funciona como constructos para un régimen corrupto. *Hola y chao* constituye una crítica del texto de atestiguamiento, a través de otro texto de atestiguamiento y como una forma de abordar la relación de los vlavideos —como textos de atestiguamiento, pero también como espectáculos mediados— con su audiencia”. A diferencia de los documentales mencionados a lo largo de este artículo, es desde la experimentación y la intervención que se logra esta reflexión del soporte tanto del vlavideo como del televisivo y periodístico.

También el videoarte *Aproximación primera: Pucayacu* (2003) del artista visual Cristian Alarcón Ismodes plantea un uso político de imágenes de archivo, pero aquí sobre la violencia que causó desplazamientos forzosos, a partir del hallazgo de cincuenta cadáveres en fosas clandestinas en Pucayacu, Huancavelica, en 1984, a manos de la Marina del Perú. Alarcón Ismodes emplea diversas técnicas, como la animación, el fotomontaje, el registro documental, pero para construir una tesis de un desplazamiento geopolítico y de exclusión. A partir de viejas fotografías en blanco y negro, el artista va descomponiendo las imágenes, las fragmenta o las muestra en su totalidad, para entablar una tensión de tipo ético, sobre qué mostrar del testimonio de esta matanza. En este video se ven los cuerpos, están expuestos para mostrar la podredumbre e injusticia, para confirmar a través de ellos la magnitud de una masacre. Mientras que las víctimas sobrevivientes, sobre todo mujeres y niños, huyen del horror, ya como sombras en medio de las montañas. Cuando estos personajes se asumen como desplazados a las grandes ciudades como Lima, como indigentes en puentes y avenidas, sus figuras apenas son expuestas, se les difumina el rostro, se les vuelve anónimos, se les trata de proteger. Sin embargo, esta primera intención más bien expresa una fórmula de uso televisivo, la de colocar mosaicos sobre las personas que deben ser ocultadas, ya sea porque son informantes, testigos presenciales o menores de edad. *Aproximación primera: Pucayacu*, en sus cinco minutos, se propone modos de ver y acercamientos formales a la figura de los desplazados, desde una posición que incomoda. Y así, el artista apela a una forma de protección televisiva para dar materia a una crítica social.

### **A modo de conclusión**

Tanto en *Aproximación primera: Pucayacu* como en *Hola y chau*, el material reusado, la apropiación y resignificación de las imágenes televisivas o analógicas se vuelven el dispositivo para la recomposición de una memoria y para transmitir

este disenso desde los soportes ante una carencia de especulación sobre el poder de las imágenes desde los documentales.

En este proceso de tránsito tecnológico a inicios de la nueva década del 2000, el video analógico se mantuvo en el sentido común del sector audiovisual más activo, expresado en el tipo de trabajo realizado, como una herramienta no solo barata sino adecuada para los fines informativos o sensibilizadores de algunos documentales, de corte social o político, pero no como un vehículo para afrentas expresivas de más riesgo o para dismantelar sentidos sobre la materialidad de la imagen (en este caso, de una imagen quizás percibida como pobre). Por ello, los documentales que surgieron con mejor factura luego de la llegada de equipos digitales en años posteriores exploraron otras perspectivas expresivas, aunque siempre alejadas de la inmediatez que permitía el uso de esta tecnología. Sin embargo, es en el terreno del videarte donde esta imagen pobre del video analógico o de su reproducción, ya como pastiche o como “anidamiento” o “metaimagen” (Mitchel, 2015), es abordada como problemática. Estos trabajos de Atasi o Alarcón Ismodes proponen una memoria recobrada desde una crítica a la ideología dominante de los medios.

### **Contribución del autor**

Mónica Delgado Chumpitazi ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

### **Fuente de financiamiento**

La investigación es autofinanciada.

### **Conflictos de interés**

Ninguno.

### **Trayectoria académica**

Mónica Delgado Chumpitazi es comunicadora social y crítica de cine. Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales. Docente de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Doctoranda en Historia del Arte por la misma universidad. Directora de la revista especializada Desistfilm. Ha sido jurado en diversos festivales latinoamericanos como Ficunam, FicValdivia, Olhar de Cinema, FicViña, Cinema de Fronteira, Curtas Belo Horizonte, entre otros. En 2020 publicó el libro María Wiese en la revista Amauta: Los orígenes de la crítica de cine en el Perú.

## Referencias bibliográficas

- Cánepa, G. (2006). La corrupción como espectáculo: El show de los vladi-videos. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 7. <http://rchav.cl/imagenes7/imprimir/canepa.pdf>
- Delfin, M. (2016). En la salita del SIN: sobre los vlavideos y el atestigüamiento como capacidad cultural en el Perú post-Alberto Fujimori. <http://mauriciodelfin.pe/2016/en-la-salita-del-sin/>
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Frosh, P. y Pinchevski, A. (2011). *Media witnessing: Testimony in the age of mass communication*. Introduction.
- Malek, P. (2016). *Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Gato Viejo Grupo Editorial.
- Mitchell, W. J. T. (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Akal.
- Nichols, B. (2013). Introducción al documental. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.