



Dos países en conflicto, una misma narrativa patriótica: alegorías visuales de la guerra colombo-peruana (1932-1933)

Carlos-Germán van der Linde*

Universidad de La Salle, Colombia

Daniel Unigarro**

Escuela Superior de Administración Pública, Colombia

<https://doi.org/10.15446/historelo.v16n37.109267>

Recepción: 31 de mayo de 2023


Aceptación: 25 de enero de 2024


Modificación: 20 de mayo de 2024

Resumen

La Amazonia ha sido escenario de conflictos geopolíticos que dieron lugar a algunas guerras binacionales. Entre Colombia y Perú la guerra tuvo como hecho detonante la toma o recuperación de la ciudad de Leticia el 1º de septiembre de 1932, lo cual ha sido estudiado desde la historia militar y política con base en fuentes biográficas y de prensa. Sin embargo, tanto el hecho como la guerra fueron representados visualmente de múltiples formas, incluyendo dos producciones cinematográficas. El 13 de junio de 1933 se estrenaron de forma simultánea en las capitales nacionales el documental noticioso *Colombia Victoriosa* y el argumental *Yo perdí mi corazón en Lima*, filmes sobre los que se plantea una interpretación intertextual en contraste con tres viñetas y una historieta cómica publicadas en prensa, representaciones que en conjunto funcionan como alegorías visuales de la guerra. El análisis crítico desde la historiografía y la teoría literaria permite revelar la construcción narrativa de discursos semejantes en ambos países que evidencian el éxito de las figuras en prensa y la imagen en movimiento para generar un relato vívido de la guerra y la producción de un sentido patriótico y nacionalista sobre el territorio amazónico.

Palabras clave: Amazonía; guerra; Colombia; Perú; cinematografía; patriotismo.

* Ph. D. en Literatura Latinoamericana Contemporánea por la Universidad de Colorado, Estados Unidos de América. Profesor asociado de la Universidad de La Salle, Colombia. Este artículo es resultado del proyecto "Representaciones visuales y discursos estatales sobre el territorio amazónico (1932-2016)" financiado por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (MinCiencias). Se aportó el bosquejo inicial del análisis narratológico y visual del material cinematográfico objeto de estudio, así como la descripción intertextual con las imágenes de prensa y la construcción teórica. Correo electrónico: cvanderlinde@unisalle.edu.co  <https://orcid.org/0000-0002-7229-7689>

** Doctor en Geografía por la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Profesor de la Escuela Superior de Administración Pública, Colombia. Se aportó el contexto espaciotemporal sobre el conflicto amazónico que enmarca el análisis representacional de la guerra colombo-peruana y la reflexión sobre la construcción del discurso patriótico. Correo electrónico: daniel.unigarro@esap.edu.co  <https://orcid.org/0000-0002-6310-0223>



Cómo citar este artículo/ How to cite this article:

Van der Linde, Carlos-Germán, y Daniel Unigarro. "Dos países en conflicto, una misma narrativa patriótica: alegorías visuales de la guerra colombo-peruana (1932-1933)". *HISTORELO. Revista de Historia Regional y Local* 16, no. 37 (2024): 47-79. <https://doi.org/10.15446/historelo.v16n37.109267>

Two Countries in Conflict, the Same Patriotic Narrative: Visual Allegories of the Colombian-Peruvian War (1932-1933)

Abstract

The Amazon has been the setting of geopolitical conflicts that have led to several binational wars. The war between Colombia and Peru was triggered by the capture or recovery of the Leticia city on September 1, 1932. This event has been extensively studied from military and political history based on biographical and press sources. However, both the event and the war were visually represented in multiple ways, including two film productions. On June 13, 1933, the news documentary *Colombia Victoriosa* [Victorious Colombia] and the argumental film *Yo perdí mi corazón en Lima* [I Lost my Heart in Lima] were simultaneously released in their respective national capitals. About these films present an intertextual interpretation, contrasting with three vignettes and a comic strip published in the press. Together, these representations function as visual allegories of the war. The critical analysis from historiography and literary theory reveals the narrative construction of similar discourses in both countries, demonstrating the success of figures in the press and moving images to convey a vivid account of the war, fostering a patriotic and nationalistic sense towards the Amazonian territory.

Keywords: Amazonia; war; Colombia; Peru; cinematography; patriotism.

Dois países em conflito, uma mesma narrativa patriótica: alegorias visuais da guerra colombo-peruana (1932-1933)

Resumo

A Amazônia tem sido cenário de conflitos geopolíticos que deram lugar a algumas guerras binacionais. Entre a Colômbia e o Peru a guerra teve como estopim a tomada ou recuperação da cidade de Letícia, no dia 1º de setembro de 1932, estudada desde a história militar e política com base em fontes biográficas e da imprensa. Contudo, tanto o fato como a guerra foram representados visualmente de formas diversas, incluindo duas produções cinematográficas. No dia 13 de junho de 1933, estrearam-se de maneira simultânea nas capitais nacionais o documentário jornalístico *Colombia Victoriosa* [Colômbia vitoriosa] e o drama *Yo perdí mi corazón en Lima* [Eu perdi meu coração em Lima], filmes sobre os que se propõe uma interpretação intertextual em contraste com três vinhetas e uma história cômica em quadrinhos publicadas na imprensa, representações que funcionam em conjunto como alegorias visuais da guerra. A análise crítica desde a historiografia e a teoria literária permite revelar a construção narrativa de discursos semelhantes em ambos os países que evidenciam o sucesso das figuras na imprensa e a imagem em movimento para gerar um relato vívido da guerra e a produção de um sentido patriótico e nacionalista sobre o território amazônico.

Palavras-chave: Amazônia; guerra; Colômbia; Peru; cinematografia; patriotismo.

Introducción. La guerra binacional en el cine como contexto

Respecto de la historia de las guerras es usual escuchar que la escriben los vencedores. Sin embargo, en el presente caso depende de la versión, puesto que bien proceda de Colombia o de Perú, la ciudad sobre la cuenca media del río Amazonas, denominada Leticia, fue tomada o recuperada durante la madrugada del jueves 1º de septiembre de 1932, cuando un grupo de hombres provenientes de Loreto, el departamento peruano del norte, se apoderó de ella. El origen de este hecho, detonante de la guerra colombo-peruana, se encuentra en el prolongado conflicto amazónico dada la indefinición limítrofe del periodo colonial que heredaron las repúblicas independientes. Nótese la referencia al conflicto como causa y la guerra como consecuencia. Esta se entiende como la confrontación directa entre las fuerzas militares de ambos países, que tuvo lugar durante los meses de febrero a mayo de 1933, como respuesta a lo ocurrido en Leticia (Zárate 2019).

Así como existen versiones de cada lado, estas además fueron representadas de múltiples formas en los diferentes medios disponibles, por lo que la prensa —periódicos y revistas— no solo informó a través de notas sino también con ilustraciones gráficas como historietas y viñetas. Adicionalmente, fue posible encontrar dos obras cinematográficas que pertenecen al periodo del cine silente de cada país. La película de corte documental titulada *Colombia victoriosa* hace parte del Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo [1915-1955], que conserva la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC),¹ y la película de ficción *Yo perdí mi corazón en Lima* reposa en la Fílmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, salvándose tan solo 44 minutos.² La importancia del

1. En Colombia, los grandes esfuerzos de esta Fundación han permitido la conservación de importante material audiovisual como parte de la memoria fílmica del país.

2. Las precarias condiciones de almacenaje de una cinta de nitrato de celulosa hicieron imposible la conservación de la totalidad del largometraje, por lo que se perdieron secuencias y la sección de los créditos (Bedoya 2009, 271-272). Pero gracias al apoyo de la Unesco y el trabajo en los laboratorios de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1995 se logró salvar los 44 minutos. En la actualidad, es la única película de la cinematografía peruana que se conserva del periodo silente (Valdez 2005, 108).

estudio de estas películas es doble. Por una parte, ocupan un lugar destacado en la historia de la filmografía nacional de cada país, al abordar la guerra binacional, además de ser la única internacional que ha experimentado Colombia. Por otra, en cuanto archivos históricos, sin importar el carácter ficcional de la película peruana (Davis 2000), fueron planeadas, filmadas y producidas durante el desarrollo de la guerra y proyectadas a escasas dos semanas y media de la firma del armisticio que selló el episodio el 25 de mayo de 1933.

La versión de *Colombia victoriosa* (1933) que se analiza tiene como subtítulo “Guerra con el Perú”. Se trata de una producción realizada por la Casa Acevedo e Hijos, conformada por Arturo, el padre, y los hermanos Alfonso, Gonzalo, Álvaro y Armando. Este audiovisual puede catalogarse de género híbrido (González y Nieto 1987; Mora y Carillo 2003, 32) por dos razones: primero, no es un documental que exclusivamente reproduce imágenes del mundo real (Campo et al. 2020; Soler y Rodríguez 2020) y segundo, no presenta el desarrollo de los hechos tal cual sucedieron, sino que introduce puestas en escena que ambientan eventos bélicos no registrados por las cámaras. Además, el formato noticioso está permeado de una narrativa cinematográfica propia del cine de acción hollywoodense, de manera que los Acevedo no solo deseaban transmitir los hechos de forma objetiva, sino que pretendían detonar algunas emociones y orientar la opinión pública de los colombianos hacia una narrativa nacionalista. Así las cosas, el audiovisual noticioso presenta, e incluso recrea, los acontecimientos suscitados con ocasión de la confrontación bélica tras lo que en Bogotá se consideró la afrenta a la soberanía colombiana por cuenta de la invasión peruana a la ciudad-puerto de Leticia sobre el costado norte del río Amazonas (*El Tiempo* 1932a, 1932b).

Por su parte, la película *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933) es una obra de ficción escrita y realizada por Alberto Santana, un cinematografista chileno que recorrió Latinoamérica y se radicó entre 1929 y 1933 en Perú, donde fundó la Sociedad Patria Films. La obra puede clasificarse como un argumental melodramático en el marco histórico de la guerra con Colombia, por lo que se presenta una sincronía entre los acontecimientos reales y la producción del largometraje. Se destaca la inclusión de material no ficcional como desfiles militares —eso sí, nunca con la profusión de

Colombia victoriosa—. Si bien existía la costumbre para inicios del siglo XX de usar imágenes documentales en los largometrajes (Bedoya 2009, 271), al incorporar a su drama romántico ficcional el referente histórico, el director hace de su película, según la opinión que Bedoya le comparte a Pereda (2012), una pieza única para su época. El material documental agregado sirve para imprimir la actualidad histórica del Perú, pero no a la manera de la farándula sino más cercano a lo noticioso. También le aporta veracidad histórica y así logra contrarrestar un poco la gran carga melodramática del relato. En términos semióticos esto es importante puesto que muchos intereses políticos, militares e ideológicos son vertidos en la cinta, y así la ficción sirve como fundamento para la traducción cinematográfica de la realidad histórica.

La producción cinematográfica es susceptible de ser estudiada desde un enfoque cualitativo que permite comprender su contexto real de creación, así como su uso y consumo. Para su análisis narrativo se privilegia una aproximación que no es comparativa pero que sí pone en relación la creación narrativa —literaria, cinematográfica, periodística e iconográfica— con aquella investigación histórica que atiende a las relaciones del arte con su sociedad de emergencia, puesto que la producción artística proviene de unas condiciones concretas de posibilidad tanto históricas como materiales (Ferro 1983; Jablonka 2018). Por lo tanto, se busca describir la realidad específica asociada a la generación de un guion, su puesta en escena y el consecuente efecto narrativo que se presenta respecto de los acontecimientos o hechos mostrados. Esta aproximación se fundamenta en que la cinematografía es una fuente histórica, aún sin importar si se trata de obras argumentales (Ferro 1988; Meirelles 1997), y en que la misma investigación histórica da cuenta de sus contenidos y consolidados a través de formas imaginativas (Benjamin 2006; Jablonka 2018; White 1985).. La alegoría, según Benjamin, está intrínsecamente relacionada con la historia al ser el tiempo su objeto de interés, pero no como una medida sino en tanto comprensión y configuración del tiempo (Maura 2011, 189).

Además, se propone un análisis crítico de base narratológico (Bal 1997), que examina los componentes compositivos: el narrador, el sistema de personajes y sus focalizaciones, para desglosar el punto de vista adoptado frente a los asuntos específicos abordados, la caracterización de los hechos narrados y la ideología que

se muestra respecto del discurso puesto en escena. Esto permite observar las capas miméticas, retóricas y poéticas para plantear un análisis intertextual (Kristeva 1980; Plett 1991) y estudiar las representaciones cinematográficas colombiana y peruana en contraste con una historieta cómica y dos viñetas publicadas en prensa, que evidencian las posturas político-ideológicas del contexto de producción, para así lograr una descripción densa (Geertz 1992) sobre el conflicto y la guerra colombo-peruana, y el sentido nacionalista y patriótico generados, hasta ahora solo entendidos desde fuentes biográficas, militares y periodísticas.

En este sentido, se pretende evidenciar los discursos patrióticos que a través de las representaciones visuales observadas provocaron la emergencia de un sentimiento de identificación del público espectador y reforzar la unidad nacional en ambos países para apoyar la acción militar emprendida en la Amazonía a pesar de su lejanía y desconocimiento. De manera casual y como si se tratase de una saga contemporánea, el mismo 13 de junio de 1933 se estrenaron *Yo perdí mi corazón en Lima* en el Teatro Manuel Ascencio Segura y *Colombia victoriosa* en los teatros bogotanos Real, Olympia y Nariño. Así, peruanos y colombianos asistieron a ver dos obras sobre la guerra entre sus países. Cada película, desde su género narrativo: el argumental y el noticioso, representa un hecho histórico que se da en la frontera amazónica, a cientos de kilómetros de las capitales. Tan lejano se encuentra el territorio en disputa que las películas deben recurrir a figuras trópicas (*tropos*), como la alegoría en el caso peruano o las ilustraciones cartográficas en el colombiano, para llevarle a los capitalinos el contexto de la guerra.

En ambas películas el contexto bélico se mostró a partir de imágenes de la misma prensa, por lo que la información presentada fue tomada como real. No resulta entonces extraño que los personajes sean los mismos presidentes de Colombia y Perú. De hecho, el argumental del país del sur incluye la importante coyuntura política que implica el abrupto cambio de mando tras el asesinato, el 30 de abril de 1933, del presidente militar Luis Miguel Sánchez Cerro —elegido en 1931 por el partido Unión Revolucionaria que él mismo fundó—, asumiendo el general Óscar Benavides, destacado militar en la región amazónica que había vencido a los colombianos en el combate de La Pedrera en 1911.

En la película colombiana, muchos de los materiales filmicos del *Noticiero Nacional*, producido también por la familia Acevedo, sirvieron para contarle al país el desarrollo de la guerra: la emisión número 26, del 10 de febrero de 1933 —por citar un ejemplo—, fue integrada en la cinta. La cierta visión cinematográfica de las emisiones noticiosas y la incorporación del material de reportería catalogan la producción en la hibridez del “cine periodismo” (Mora y Carrillo 2003) o “periodismo creativo” (González y Nieto 1987), lo cual es decisivo para reconducir su recepción generalizada como documental. En este caso, el protagonista es el mismo presidente Enrique Olaya Herrera, primer político liberal que asume el poder el 7 de agosto de 1930 tras el largo periodo de Hegemonía Conservadora (1886-1930).

Tan solo diez días después de la posesión, se hizo efectivo el Tratado Lozano-Salomón de 1922 con la entrega del territorio amazónico a las autoridades colombianas (Zárate 2019, 45). El presidente fue seguido por la cámara de los Acevedo y en múltiples tomas de *Colombia victoriosa* aparece acompañado de personas destacadas, damas de la alta sociedad y de la Cruz Roja, rodeado y ovacionado por muchedumbres que no le permiten avanzar. La cabeza del ejecutivo saluda a la ferviente multitud, que apoya la guerra, concentrada en la capital. Tal escena es importante porque la gente en torno del primer mandatario simula la unidad del pueblo colombiano que apoya la acción de defensa bélica emprendida como obligación frente a la atrevida osadía del invasor peruano. Esto es así, en especial, puesto que la película en ningún momento retrata conatos de desaprobación. Con ello, la unidad patriótica y la identidad nacional se muestran como prueba material del presente histórico del país en general y no solo como una expresión capitalina.

La movilización popular se reproduce en las diferentes ciudades del país, ríos de gente se desplazan por las calles o se concentran en las plazas públicas para manifestarse en favor de defensa de la patria. El discurso nacionalista que es mostrado principalmente en Bogotá se moviliza a lo largo y ancho del territorio colombiano. Incluso, el histórico conflicto interno entre los partidos políticos tradicionales conservador y liberal pasa a un segundo plano y el mismísimo líder conservador llama a la unidad nacional para “declarar la guerra en la frontera contra el ‘enemigo felón’” (Zárate 2019, 48). Asimismo, en respuesta a la convocatoria de solidaridad para conseguir los recursos

demandados para hacer la guerra, la gente se dispuso a ceder y donar su dinero, joyas y demás, lo cual también es mostrado en *Colombia victoriosa* (1933, 00:01:06).

Para descifrar la construcción simultánea de un discurso patriótico semejante en Colombia y Perú por cuenta de las versiones narrativas que se escenifican en las representaciones cinematográficas, sobre lo cual se reflexiona y concluye en la última parte del artículo, a continuación se presentan las tres alegorías visuales identificadas a través del análisis intertextual, a saber: 1. Leticia como una niña vulnerada, 2. luego como mujer que representa el territorio peruano y 3. la importancia de defender e incluso sacrificarse por la patria. Posteriormente, se describe el gran despliegue de fuerza militar y el triunfalismo de ambas partes como una hipérbole visual que sirvió de propaganda para los gobiernos de ambos países.

Alegoría visual 1: la mujer-país defiende a la niña-ciudad del rapto

Un grupo de peruanos del departamento de Loreto se tomaron la ciudad de Leticia el 1º de septiembre de 1932, hecho reportado dos días después por el periódico colombiano *El Tiempo* con cierta vaguedad (1932a, 1932b). No obstante, la comprensión imaginativa de los acontecimientos tomó forma el 13 de septiembre y se ilustró como un rapto, un asalto y una violación. De hecho, la narrativa periodística colombiana genera la representación del acontecimiento mediante la figura de una joven mujer cautiva, frágil y explícitamente violentada (figura 1). Las viñetas de los ilustradores colombianos recrean una narrativa de carácter dramático en la que protagonistas y antagonistas se enfrentan por el objeto del deseo: Leticia.³ El drama distribuye en una escena tensiones, agentes, obstáculos, hazañas, victorias, entre otras. Así, traza un “ideograma” que, para el caso de las alegorías visuales, conjuga lo natural y lo histórico, la selva y la guerra: “[e]n el centro de la alegoría reside la idea de que toda imagen no es sino ideograma y, por extensión, representación objetiva del mundo en tanto que hecho histórico-natural” (Maura 2011, 208).

3. Para entender el uso de personajes en función alegórica, véase Benjamin (2006, 409-415).

Figura 1. Una manifestación de amor: alegoría niña-ciudad



Fuente: Basilio. "Una manifestación de amor". *El Tiempo*, 13 de septiembre de 1932.

Figura 2. Ante la agresión peruana: alegoría mujer-país



Fuente: Leudo. "Ante la agresión peruana". *El Tiempo*, 19 de septiembre de 1932.

En otras ocasiones, esa mujer ya no es el territorio particular en disputa, Leticia o, por extensión, la frontera en la Amazonia, es la soberanía de todo un país. La alegoría remite a la nación en su totalidad. Colombia parece una mujer joven, pero, sobre todo, se le representa como una mujer respetable, con sandalias y un bello vestido, atuendos de aires romanos (figura 2); en contraste con los ropajes campesinos, casi infantiles, de la niña (figura 1). La soberana Colombia alza su voz junto con su mano para pedir un alto a la toma de Leticia. La claridad de su pedido, en correspondencia con la transparencia del vestido, y alta honestidad de su demanda, expresada en la postura corporal muy erguida y su pie derecho en puntas, demuestra con un fusil sin disposición bélica, aunque está en la mano de requerirse, que Colombia no es la niña pasiva y sujeta. Esta otra alegoría representa una mujer adulta, con consciencia de derechos y en disposición de agencia para defender su libertad. Toda la composición la hace merecedora de portar el gorro frigio con legitimidad.

La figura 1 es explícita: Leticia es tomada por la fuerza. La violencia es además de orden sexual, puesto que el agresor, quien salta el muro que simula el límite político, la toma por el busto. Ella tiene cara de sorpresa y él de satisfacción. La niña Leticia, en comparación con la mujer Colombia, está en condiciones de mayor fragilidad. Ante el asalto repentino y sexual a la niña-ciudad reacciona la mujer-país para exigir su respeto. La línea temporal de publicación de las viñetas, a diferencia de la explicitud de la reportería gráfica, evidencia el grado de impacto, asimilación y representación de los acontecimientos en la imaginación política del caricaturista, de la línea editorial del periódico y, por supuesto, de la comunidad lectora.

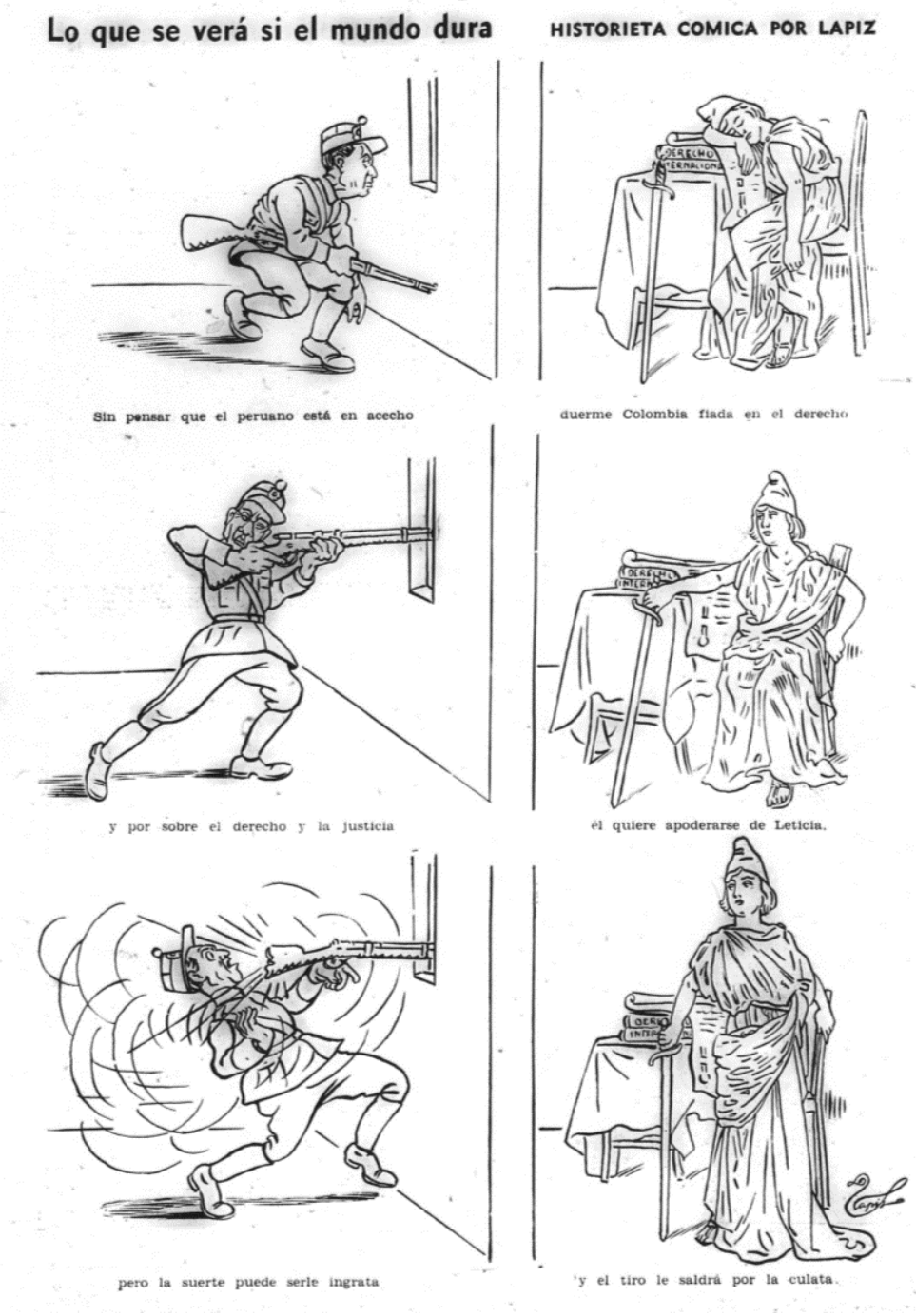
La alegoría de la mujer-país se constituye en la denuncia de la afrenta, que pasa a ser un reclamo de soberanía, lo que significa un desplazamiento de la afrenta personal a la exigencia de los acuerdos supranacionales. Sin sugerir una valoración estética de las propuestas artísticas, se tiene que la viñeta de niña Leticia es más caricaturesca que la de mujer Colombia. La escena de la primera es aparatosa, sorpresiva y vulgar. Estos rasgos de contenido tienen su correlato en el plano de la forma, cuyas líneas son más gruesas y el cuidado en el trazo de las manos es menos

delicado en comparación con la otra viñeta que ostenta trazos más delgados, lo que refuerza la escena de una posición elevada: investida del derecho romano (con su vestido y sandalias). Su rostro queda cubierto porque ella no representa una individualidad sino a la colombianidad. La cara de sorpresa de la figura 1 deriva hacia la voz que exige un alto en la figura 2.

Estas representaciones visuales aportaron a la construcción de una narrativa según la cual el país vecino del sur raptó intempestivamente a la inocente Leticia, en cuyo auxilio y defensa debió empoderarse una Colombia que no podía quedarse de brazos cruzados. Una historieta cómica publicada en la revista ilustrada más destacada del país, muestra casi dos meses después del acontecimiento la alegoría femenina en una suerte de síntesis de las dos viñetas anteriores (figura 3). Como en la figura 1, Leticia es la mujer asaltada por sorpresa, estando ella en reposo y pacífica, de su lado del límite representado en el muro. Leticia vuelve a verse en vestiduras blancas y tiene sandalias y gorro frigio como la mujer-país de la figura 2. Pero, a diferencia de esta, la alegoría del caricaturista Lápiz no tiene un fusil. Su arma son los libros de derecho internacional y la espada justiciera que no necesita enarbolar. El arma de fuego está en manos de su agresor, quien se representa como un soldado peruano, furtivo y violador de los tratados internacionales.

La representación de Colombia confiada en el derecho internacional resulta premonitoria de la resolución que tendrá el episodio violento y la guerra binacional. De hecho, la imagen alegórica femenina de la soberanía coronada con el gorro frigio, alegoría además por excelencia de la libertad y el republicanismo, se volvería común en la prensa para manifestar el respaldo literal y simbólico a la guerra, como se visualiza en una ilustración más realista que apareció el 24 de septiembre en una página interior de *El Amazonas: órgano de la Junta de Defensa Nacional* (1932), periódico asentado en Neiva, la ciudad que por ese entonces conectaba el interior con el sur del territorio colombiano y desde la cual se desplegaron las acciones militares. Pero antes de entrar en los avatares de la guerra, es importante entender la construcción alegórica femenina de Leticia del lado peruano.

Figura 3. Lo que se verá si el mundo dura: alegoría femenina del derecho internacional



Fuente: Lápiz. "Lo que se verá si el mundo dura". *El Gráfico*, 29 de octubre de 1932.

Alegoría visual 2: Leticia Loreto es peruana

El filme argumental *Yo perdí mi corazón en Lima* incorpora en su drama romántico ficcional el referente más sobresaliente de la actualidad peruana en ese momento: la guerra con Colombia. Tal contexto aporta un presente histórico compartido por los espectadores y, además, la capa textual realista permite equilibrar el contenido melodramático de la película. No obstante, es destacable que como alegoría cinematográfica retrata el conflicto de forma idéntica a la prensa colombiana. La estructura de la tensión bélica, política y propagandística es análoga en las dos narrativas, solo se intercambian los papeles de héroe positivo, que se lo endosan como propio, y el territorio en disputa también tiene cuerpo de mujer. En una suerte de estado de la cultura compartido en los países, las narrativas cinematográficas y periodísticas direccionan la opinión pública a través de *lines of reasoning* (Jablonka 2018).

Las narrativas ficcionales o no renuncian a la empresa de la historiografía más clásica de establecer un archivo documental sólido que respalde una verdad histórica. En su lugar, procuran ofrecer al lector unas líneas de sentido o marcos de comprensión sobre los eventos (Jablonka 2018, 135). Lo anterior permite pasar de la narrativa literaria o histórica como mimesis —ajustada y análoga al mundo real— a una forma de producción de sentido o *gnosis* (Jablonka 2018, 104). Leticia Loreto (figura 4) aparece inmaculada con su vestido blanco, como en la figura 2, y es carente de toda agencia como en la figura 1. De hecho, resalta la semejanza en las posturas de los personajes en ambas imágenes.

Leticia se apellida con el topónimo del departamento peruano de Loreto. Su linaje es importante porque conecta a la mujer con el territorio del que hace parte la ciudad recuperada por algunos loretanos inconformes con su entrega a los colombianos en agosto de 1930, por lo que deciden asaltarla y recuperarla tres años después. A pesar de lo violento, este apasionado acto nacionalista evoca el origen femenino del nombre de la ciudad que siempre ha sido representada como mujer, puesto que su historia no es sino el reflejo del enamoramiento de los hombres. Leticia siempre ha sido una mujer asediada.

Figura 4. Leticia Loreto: la protagonista de la alegoría peruana



Fuente: Filmoteca PUCP. “Yo perdí mi corazón en Lima”. Video. (Lima, 1933), min. 24, seg. 16.

Por lo menos una versión sobre el topónimo de la ciudad-puerto sobre el Amazonas está relacionada con los deseos de conquista de una mujer homónima (Unigarro 2017, 81-82). Un ingeniero peruano miembro de la Comisión Hidrográfica encargada de mapear los ríos de la región hacia la tercera parte del siglo XIX, empezó a hacer referencia al lugar como Puerto Leticia en honor a la joven de origen anglo-peruano catalogada como la mujer más linda de Iquitos —la ciudad más importante de la región y capital departamental de Loreto—: Leticia Smith Buitrón, de quien estaba enamorado (Nogueira 2007, 188). Así, “se impuso el sentimiento romántico por encima del interés nacional gracias al consenso que lograron Manuel Charón y los norteamericanos que [visitaron] el lugar para supervisar la construcción del fuerte militar” (Picón 2010, 30).

Volviendo a la figura 4, los otros dos soldados, que por casualidad pasan frente a la pareja, se presentan ante Leticia con los nombres de Donato Pedrera y Abelardo Gueppi. Ambos apellidos son alegóricos, son topónimos de guarniciones militares instaladas en el marco del conflicto fronterizo. El soldado Donato es, en realidad, la evocación del asalto de La Pedrera que tuvo lugar del 10 al 12 de julio de 1911. A pesar del triunfo peruano, este hecho llevó a la firma una semana después, el 19 de julio, del convenio Tezanos Pinto-Olaya Herrera —el ministro plenipotenciario peruano y el en ese entonces canciller colombiano— en el que se admitió la soberanía colombiana sobre el río Caquetá y, por tanto, el repliegue peruano hasta el río Putumayo, que fue reconocido como límite binacional.

Por su parte, el soldado Abelardo representa el combate de Güepí, episodio decisivo de la guerra ocurrido el 26 marzo de 1933 en la guarnición peruana sobre el alto río Putumayo en la provincia homónima parte también de Loreto. Esta fue asaltada por río y tierra por las fuerzas militares colombianas, obligando la retirada peruana. Aunque un mes después de firmado el acuerdo diplomático que puso fin a la guerra, el 23 de mayo en Ginebra, la guarnición fue devuelta al vecino del sur. Se garantizó así el acceso al río Amazonas por parte de Colombia a cambio del reconocimiento de la soberanía territorial peruana al sur del Putumayo.

El “efecto de sentido” de la alegoría de la película peruana es sincronizar el asalto de La Pedrera con la guerra binacional de 1932-1933. Esto se logra al ser Donato Pedrera un camarada de Abelardo Gueppi. Con ello, los sucesos bélicos de La Pedrera (1911) y Güepí (1933) resultan contemporáneos. La Pedrera se actualiza con Güepí en tanto territorio en una disputa vigente, que no ha sido saldada, según los loretanos, a pesar de los acuerdos y convenios internacionales (figura 3). En últimas, la disputa de La Pedrera se vuelve un mismo evento histórico con el presente de la guerra binacional, debido a la causa común de los soldados Donato y Abelardo.

El deber, tanto patriótico como romántico, de los dos soldados es salvar a Leticia, de un antagonista denominado por ellos “monstruo” y “gavilán”. Aquí la alegoría se expande y Leticia deja de ser mujer y se vuelve, en su vestido blanco,

una paloma atrapada por un ave de presa. Se ha dicho que los tres soldados tienen el mismo uniforme. Pero Espaldita no es un verdadero antagonista. La disputa alegoriza lo absurdo y hasta ridículo de una lucha entre iguales: “[una guerra] de hermanos contra hermanos” dice una de las novias (*Yo perdí...* 1933, 00:21:50). La escena alegórica se resuelve con los dos soldados, Pedrera y Gueppi, llevándose en hombros a la joven Loreto y arengando “¡Leticia es nuestra!” (00:26:56) y “¡Salvamos a Leticia!” (00:27:12). Palabras que tal vez los loretanos que decidieron recuperar la ciudad también gritaron aquel primer día del mes de septiembre de 1932.

La pelea iniciada por los soldados Donato Pedrera y Abelardo Gueppi en tanto lucha alegórica resulta compleja, por cuanto su intromisión no es política, ética, moral ni siquiera guerrerista. La pelea misma es teatral al extremo de verse caricaturesca dentro del lenguaje fílmico. Si tiene alguna intención propiamente cinematográfica sería seguir el lenguaje cómico del golpe, el accidente, la mala suerte y la situación aparatosa de, por ejemplo, *Charlotte* (Charles Chaplin). Al parecer, una cinematografía de diversión estaba dentro de los intereses de Santana: “su producción se basó en el entretenimiento de un público limitado —el que iba a ver cine en 1933— y en un discurso que este pudiera asimilar sin cuestionamientos. Este tipo de cine le valió el favor del público en *Como Chaplin* (1929), *Mientras Lima duerme* (1930) y *Alma peruana* (1930)” (Taype 2020; Valdez 2005, 110-11). Si bien esto era así para la audiencia, no lo fue para la crítica; según la cual, sus películas eran artificiales e irreales, con el agravante de que en realidad no representaban al Perú. Así quedó consignado en la edición de *La Prensa* del 15 de abril de 1930 (Bedoya 2009, 266).

No obstante, es posible que el código cómico ironizara sobre la fractura interna en Perú, una guerra civil con hechos como el levantamiento aprista en Trujillo, el 7 julio de 1932, en oposición al dictador Sánchez Cerro. Pese a esto, la pelea entre los soldados en el filme tiene por motivación, como en la figura 1, el deseo masculino. Ambos, de manera juguetona, se miran ante espejos imaginarios para componerse sus uniformes y boinas, y pretender a Leticia delante de su novio-cazador. Los soldados liberan a Leticia, aunque no lo hacen en una misión oficial. No están en representación del gobierno central. De esta manera, el cine como fuente histórica, dada

su intertextualidad entre la obra y el contexto de producción, entreteje el conflicto político y bélico con un estado de la cultura patriarcal (Davis 2000; Ferro 1983, 1988; Meirelles 1997; Valdez 2005). *Yo perdí mi corazón en Lima* refuerza así la postura del gobierno nacional de desvincularse de la acción, pero no de los motivos de los loretanos para tomar Leticia. De hecho, se promueve y valida el sacrificio de hombres y mujeres por el bien superior de la unidad nacional, el cual es profesado por el argumental en su función de propaganda gobiernista: la patria debe estar por encima de diferencias internas y luchas intestinas (Basadre 2005, 14; Sanders 1997, 167).

Alegoría visual 3: el valor de “morir por la patria” y del sacrificio

El llamado patriótico por la defensa tanto de Colombia como de Perú es recurrente al informar sobre la guerra y motivó la marcha hacia la frontera de los ciudadanos hombres. En las ediciones del 1º y 15 de octubre de *El Amazonas* apareció en portada un encabezado en mayúsculas sostenidas que decía: “Dulce y decoroso es morir por la patria”, y en la segunda página del 1º de octubre al 12 de noviembre se leyó: “Luchar por la patria es incorporarse a la inmortalidad” (*El Amazonas* 1932). En el correlato del filme peruano, narrado a través del melodrama convencional, la fuerza masculina va a la guerra, mientras las mujeres aguardan en casa. Resuena en ello el intertexto clásico de la *Odisea* homérica con Ulises alejado del hogar por la guerra y la fiel Penélope esperando en la patria natal (Homero 1993). No obstante, la epopeya como sustento de las aventuras bélicas no se constata en *Yo perdí mi corazón en Lima*, en su lugar Santana crea un drama romántico de corte sentimental (Chouiciño 1999; Jansen 1973).

Dentro de la novela sentimental, se tiene en Latinoamérica la historia de *María* [1867] del colombiano Jorge Isaacs (Suárez-Murias 1963). Santana, sensible a esa convención, de seguro muy viva en diferentes géneros narrativos de inicios del siglo XX (Correa-Serna 2021), adopta el reclutamiento a la guerra con Colombia como el punto de quiebre para interponerse de modo radical al reciente y muy

vigoroso amor entre Carmen y Óscar, los protagonistas del relato. Sin embargo, la película no es en pleno una obra romántica de alta escuela, debido a que no explora la angustia o la melancolía, *Sehnsucht* en alemán o *Wistful* en inglés (Praz 1956), como consecuencia anímica de la pérdida del amor.

Esta privación amorosa no lleva a la muerte. El amor inalcanzado que significa el deceso de Óscar en la guerra es consolado en la vida religiosa monacal que adopta Carmen. El melodrama, de esta manera, es la solución feliz al recuerdo nada nostálgico o tormentoso, por el contrario, apacible de Óscar: “¡Señor! Gracias te doy por haberme dado esta paz inefable que inunda mi alma y dame fuerzas, diariamente, para conservar su recuerdo adorado hasta que en polvo me convierta” (*Yo perdí...* 1933, 00:42:52-00:43:05). El drama sentimental es, por una parte, el detonante de la historia, a saber, Carmen va a Lima en busca de fortuna amorosa, y por otra, guía el sentido del título mismo de la película.

El estado de cosas inicial de la película es eufórico. Carmen, una mujer de la alta sociedad, llega a Miraflores, a integrarse a la clase alta que representa su tía junto a sus primas. Juan, un caballero de la misma clase, le presenta a su amigo Óscar a Carmen. El amor se concreta de inmediato y la cotidianidad expresada en los letreros de “un día”, “otro”, “y otro”, con secuencias de felicidad, galanteo, coquetería y afecto amoroso, hacen que el romanticismo empalague el aire de las escenas. El amor se extiende a todos y todas en Lima. Así se comprueba, después de las noticias de la guerra que se propagan a través de la Edición de la Mañana de *El Comercio* (*Yo perdí...* 1933, 00:12:29). La gente de todas las edades y condiciones devoran con avidez, sorpresa, atención o preocupación la noticia.

Los hombres, equivalente a toda la fuerza masculina presentada en la película, se enlistan en unanimidad y con fervor patrio para la guerra. Con sus uniformes y orgullosos van a despedirse de sus novias y el relato del deber patrio embriaga a los amantes. El melodrama insufla la película cuando el sacrificio es abrazado por las mujeres al entender que la nación exige de ellas despedir a sus hombres: “¡Hay que conformarse hijas mías! [...] ¡La patria necesita de los que más amamos y debemos resignarnos por amor a ella!” (*Yo perdí...* 1933, 00:13:28). Se comprueba con ello

una respuesta unánime de hombres y mujeres a favor de ir a defender a Perú de la amenaza colombiana y, así, el deber patriótico se antepone a su pasión amorosa. Tal respuesta escenificada en el filme peruano salta a los anuncios promocionales de este en la prensa (figura 5).

El anuncio evoca en el espectador el sentir patrio y la disposición a la entrega absoluta de los personajes de ficción. Según la alegoría *crística* del cartel y de la película, la heroicidad no es épica sino *sacrificial*. Aquí la alegoría cobra gran potencialidad, puesto que los conflictos ordinarios de los hombres, incluso la guerra, se elevan a un asunto de nación y de ahí al plano superior de lo sacro (Benjamin 2006, 393). El melodrama se impone sobre el romanticismo al focalizarse desde Carmen, porque lo más importante es que ella pierda su amor, sufra por ello y se enclaustre en un monasterio, como recurso de prohibición para cualquier otro hombre.

Figura 5. Cartel publicitario de *Yo perdí mi corazón en Lima*

FUE HEROE!
FUÉ MÁRTIR!
AMO!
GOZO!
SUFRIÓ!
DIO SU VIDA!
DIO SU AMOR!
DIO SU SANGRE
POR
SU PATRIA

"YO PERDÍ MI CORAZÓN EN LIMA"
ES EL POEMA CINEMATOGRAFICO NACIONAL DE
MÁS HONDA RAIGAMBRE DRAMÁTICA, PORQUE
LLEVA COMO ESENCIA EL SACRIFICIO

Precios:
PALCOS S. 6.00
PLATEA 1.50 MAS EL IMPUESTO
GALERIA 1.00 MUNICIPAL
CAZUELA 0.50

ARCHI
ARCHIVO PERUANO DE IMAGEN Y SONIDO

Fuente: "Yo perdí mi corazón en Lima" (Lima, 1933). Archivo Peruano de Imagen y Sonido (Archi). <https://www.afsd.org.pe/agenda-cultural/yo-perdi-mi-corazon-en-lima/>

Óscar solo existe en la película para morir en la guerra después de haber alcanzado el amor con Carmen. Los espectadores no lo ven como un sujeto sufriente por la separación de su novia, porque la cámara se queda en Lima. Por lo mismo, la audiencia tampoco presencia sus gestas en el teatro de los acontecimientos. Lo desconocen como héroe. Solo hay un breve testimonio en la carta que envía desde el frente de guerra su mejor amigo Juan: “Todos sus camaradas le lloran y ha sido citado en la orden del día como un héroe de la patria” (*Yo perdí...* 1933, 00:40:16). Con esta muerte se concreta la materialización, del lado masculino, de la alegoría sacrificial (figura 5).

En ambos países la prensa intervino para inflar los ánimos de patriotismo y convocar al heroísmo, ya sea en forma de enlistarse en las fuerzas militares, o en modo de donaciones de dinero y joyas, o de suscripciones de bonos de empréstitos internacionales para sufragar la guerra (Atehortúa 2021, 105). Dado que “nadie quería rezagarse en patriotismo” (Concha 2021, 37), la industria cinematográfica en Colombia aportó al fondo de financiación de la guerra mediante la donación de un porcentaje de la taquilla de las salas de teatro o de cesión de derechos de proyección de compañías como la MGM o Paramount. Del otro lado de la frontera, se suscitó una reacción de apoyo equivalente a la respuesta colombiana, entonces “cinco centavos por cada boleto para espectáculos”, incluido el cine, se aprobaron como impuesto para la defensa nacional en Perú (*El Comercio* 1932).

El apoyo generalizado hacia la guerra en ambos países fue aprovechado y mostrado por Santana y los Acevedo para exaltar en sus filmes el sentimiento patriótico de la gente conducente a reforzar una identidad nacional homogénea, cuando no monolítica. Así, en ambos casos se muestran desfiles de fuerzas militares como exhibición del poder bélico de cada Ejército. De hecho, en *Colombia victoriosa* tal exposición es extensa, copiosa y reiterativa. Pero en el caso del país del sur existe un circuito de producción de sentido aportado por el anuncio (figura 5), la película *Yo perdí mi corazón en Lima* y las noticias de prensa que apuntan a reportar un estado de cosas favorable a la causa peruana, aunque finalmente Leticia (la niña-ciudad) quedaría en manos de Colombia (mujer-país).

La hipérbole propagandística: el triunfo y la ventaja militar de ambos países

Lo que los bogotanos vieron el 13 de junio de 1933 en los teatros Olympia y Real, con el pomposo nombre de *Colombia victoriosa*, fue el esfuerzo de unos documentalistas imaginativos que se exprimieron el cerebro para dar aliento épico a un incidente bélico que solamente arrojó siete muertos en combate. El público, ingenuo, aplaudió, vibrando de emoción patriótica.

(González y Nieto 1987)

El mismo día del estreno de *Colombia victoriosa* circuló un gran anuncio publicitario cuyo cierre decía: “¡La película de los patriotas colombianos que acrecienta las glorias de la Nación!” (*El Tiempo* 1933). En contraste con el epígrafe, se entiende una triple connotación: “los patriotas colombianos” hace referencia a los productores considerados “documentalistas imaginativos”, a aquellos que participaron directamente en el “incidente bélico” y al público que vibró “de emoción patriótica”. Esto da cuenta de un sentimiento nacionalista acrecentado y generalizado en torno de la guerra que el gobierno colombiano decidió librar en la región amazónica para preservar a toda costa su soberanía territorial violentada por el enemigo peruano.

Las élites políticas nacionales, regionales y locales no solo promovieron y participaron en las marchas de apoyo a la guerra, sino que se reunieron en privado y pronunciaron sendos discursos que enalteció la actitud siempre pacífica de Colombia y criticó el actuar peruano recurriendo a argumentos de bajeza y traición (Claros y Mier 2017, 13-14; González y Samacá 2012, 384-385; Niño 2013, 50-60). Pero las escenas de muchedumbres en las plazas públicas de Bogotá resultaban necesarias en el filme colombiano puesto que, para finales de 1932, Álvaro Acevedo no había llegado al teatro de los acontecimientos (Concha 2021, 38) y solo consiguió hacerlo en febrero de 1933 con fuertes restricciones.

Por esta razón, debió “rellenar” los vacíos de su cinta, en cuanto documento histórico testimonial, a través de montajes como la puesta en escena de

enfrentamientos cuerpo a cuerpo entre las dos tropas nacionales. Esta escena, en realidad, fue filmada en la represa del Neusa, Cundinamarca (cf. Guarín 2014). Si bien un documental inyecta recursos estéticos y narrativos para contar la realidad, debe registrar aquel sustrato de la realidad histórica con rigurosidad y fiabilidad (Bermúdez 2010, 114). Los Acevedo faltan a este principio con la sobreimpresión para crear la ilusión de combates aéreos que, además, como cuota de ficción dentro del documental, fueron piloteados por mujeres. Desde las aeronaves, las supuestas aviadoras bombardearon la guarnición de Güepí, que no era más que una maqueta en miniatura a orillas de un charco y no del río homónimo en el Putumayo.

A pesar de estos y tantos otros montajes, los acontecimientos bélicos descritos en el documental híbrido no fueron producto de la imaginación de los Acevedo cuando en menos de seis meses, entre septiembre de 1932 y febrero de 1933, Colombia desplegó prácticamente de la nada una considerable presencia militar en la frontera con una armada de varios navíos en los ríos Amazonas y Putumayo, una fuerza aérea que pronto superó a la peruana con la participación mayoritaria y decisiva de pilotos alemanes y, por último, un ejército que contó con casi dos mil efectivos desplegados en distintos puntos (Zárate 2019, 46). Esto se incorporó en *Colombia victoriosa* con trenes cargados de soldados para embarcarse en la larga travesía. Además, los Acevedo recurrieron a la cartografía animada (1933, 00:31:44-00:32:28) para ilustrar el despliegue de fuerzas navales y aéreas sobre el área disputada en el río Putumayo (figura 6).

A esta cartografía en movimiento, se suman las imágenes documentales de militares colombianos y extranjeros (alemanes y estadounidenses), cañoneros emblemáticos como el Santa Marta y el vapor Cericó. También la aviación con Herbert Boy a la cabeza es exaltada al dar en el blanco (*Colombia victoriosa* 1933, 01:34:45). Minutos antes, en el primer par de letreros que anuncian el combate de Güepí, se lee: “De Puerto Boy, salen las primeras unidades de combate” (01:18:50). Puerto Boy es el nombre que Carlos Uribe Gaviria, el entonces ministro de guerra, le dio a una guarnición que el piloto alemán estableció sobre el río Putumayo (Atehortúa 2021, 117; Concha 2021, 45).

Figura 6. El despliegue militar colombiano

Fuente: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. “Colombia Victoriosa”. Video, (Bogotá, 1933), min. 32, seg. 23.

Por el carácter noticioso subyacente a *Colombia victoriosa*, no hay recursos a tropos narrativos como la metáfora o la alegoría. En la distinción romántica entre alegoría —dinámica, sorprendente y siempre novedosa— y símbolo —inmutable y autoreferencial—, identificada por Benjamin (2006, 402), la obra de los Acevedo es a todas luces lo segundo: su representación es explícita. El mensaje, directo. La propaganda, evidente. Por eso, la épica se exhibe con abundancia de máquinas bélicas, despliegue de tropas, hazañas heroicas hasta el desenlace de la retoma de Leticia. La máquina de fuego y la fuerza humana hacen simbiosis y se constituyen como emblema y símbolo de la superioridad frente al enemigo peruano.

En este marco, la secuencia de la batalla de Güepí es ilustrativa de la gesta triunfal. De la victoria definitiva. De la superioridad militar colombiana sobre el país meridional. Desde el primer letrero con el anuncio de la batalla (*Colombia victoriosa* 1933, 01:18:45), hasta el último letrero sobre la victoria

final (01:39:29), se cuentan veintiún minutos, constituyéndose en un cuarto de la película. Esta escena fue proyectada en el teatro Faenza de Bogotá como una pieza independiente bajo el título *El combate de Güepi* (sic), en junio de 1934, a solo una semana de firmarse la paz en Río de Janeiro el 19 de dicho mes (FPFC 2015, 18; Concha 2021, 45).

El argumento peruano contrasta en un doble sentido: recurre también en parte al documental, pero muestra de forma alegórica la ventaja militar y el triunfo de su lado. Así, la intervención del largometraje en la opinión pública limeña se evidencia con la incorporación del género periodístico para informar en sus titulares que “Tropas colombianas contra atacaron en Güepí, siendo rechazadas con pérdidas” y que “El Comandante en Jefe de nuestra fuerzas en el Oriente, comunica que los soldados colombianos están desmoralizados” (*Yo perdí... 1933*, 00:12:34). De este modo y sin importar la evidencia histórica del convenio Tezanos-Olaya de 1911 y del combate de Güepí en marzo de 1933, la película dirigida y producida por Santana crea una narrativa en la que se resuelve el conflicto fronterizo a favor de los peruanos. Incluso, el espíritu triunfalista había sido recreado previamente en la pelea iniciada por los soldados Pedrera y Gueppi.

El propósito propagandístico y progubernista del argumental peruano se hace evidente cuando se vuelve un dispositivo ideológico de poder cuya narrativa (ficcional) se impone a la verdad histórica. Por algo la historiografía peruana no ha ubicado archivo documental que soporte una respuesta militar rápida y suficiente en la frontera nororiental (Basadre 2005, 29). En consecuencia, la ficción de Santana como un dispositivo narrativo falta a la verdad histórica en aras de fundar en ella una impresión de historicidad. Ahí radica su propósito propagandístico y su intención ideologizada de crear memoria. Esta licencia se le podría permitir a la ficción; no obstante, la cinta aporta titulares de prensa de *El Comercio* que declaran en la misma dirección que el largometraje. De esta manera, ficción —cine— y no ficción —periodismo— aportan a la misma narrativa triunfalista.

A modo de cierre: La construcción alegórica y cinematográfica del discurso patriótico

Los discursos patrióticos en torno de la defensa del territorio amazónico generados por cuenta de la guerra colombo-peruana en ambos países, respondieron a la idea de nación como “comunidad imaginada” (Anderson 1993), puesto que en apariencia todos los ciudadanos de cada Estado se identificaron con la causa bélica y se sintieron parte del mismo colectivo. El nacionalismo es un ejercicio de ficción producto de la adscripción de todos los nacionales a la unidad de la patria, que como entidad solo puede mantenerse y pervivir si está completa en tanto un solo cuerpo territorial. A esta imaginación contribuyeron las representaciones de la guerra colombo-peruana en cada país, porque para los espectadores y lectores de los centros urbanos estas “reemplaz[aron] las trincheras” (Atehortúa 2021, 120).

Justo la integridad del cuerpo de la nación colombiana fue vulnerada y generó la emergencia de representaciones alegóricas, por ejemplo, el rapto —o salvación en el filme peruano— de la niña-ciudad. Esta imagen visual tiene la capacidad de convocar, sucesiva o conjuntamente, los tiempos y los espacios más disímiles e inconexos obviando los principios que rigen su asociación, dado que difumina y reemplaza los sistemas de correlaciones *cronotópicas* y *dialógicas* propios de la ficción por mecanismos inconscientes de identificación y reconocimiento tan puntuales como efímeros (Perus 1998, 35).

Cada película recurre a materiales comunes, a saber, lo documental y lo ficcional, pero lo hacen de manera inversa. El largometraje colombiano es de base documental con algunas inclusiones puntuales de simulacro y ficción, como lo fue la maquetación y ambientación del combate de Güepí y los personajes femeninos de aviadoras. Por su parte, la película peruana es un argumental con algunos pocos recursos documentales, esta incluye un par de imágenes de archivo como la parada militar ante al presidente militar Sánchez Cerro en el hipódromo de Santa Beatriz el 30 de abril de 1933, justo el día de su magnicidio (*Yo perdí...* 1933, 00:07:50-00:08:30), y la revista militar frente al presidente sucesor, el general Benavides, en las calles céntricas de Lima (00:28:54-00:31:05).

Ambas secuencias pertenecen al mismo archivo histórico dado que la guerra binacional estaba en curso. Sin embargo, su edición en la película las carga con significados muy distintos: la primera hace parte del ambiente festivo, lúdico y sentimental de la cinta. Tal como lo declara el subsiguiente letrero: “Después del glorioso desfile, los muchachos dan rienda suelta a las manifestaciones del alma” (*Yo perdí...* 1933, 00:08:31). La edición del argumental coopta la primera secuencia en el género sentimental del drama. Se encuentra libre de la realidad histórica del enfrentamiento. No obstante, la función propagandística de orgullo patrio ya se ha activado y el escudo de Perú lo sella (00:08:30). Así, el segundo desfile es una exposición de fuerza militar: las tropas son innumerables. La infantería, la caballería y los muchos cañones de distinto calibre desfilan frente al presidente, ante todo, su función es despertar orgullo en los peruanos; tanto a los agolpados en las calles, en un ambiente de guerra en pleno desarrollo, como a los limeños asistentes a la proyección de la cinta, en el otoño de los combates. La segunda secuencia intenta suplir la ausencia de tomas en el teatro real de la guerra.

De hecho, el sentimiento patrio despertado en las calles y las movilizaciones en ambos países no tienen un correlato épico en el teatro de los acontecimientos. He aquí una de las razones para sostener la creación de una narrativa ingeniosa generadora de una comunidad imaginada de carácter urbano, letrado y clasista (Anderson 1993). Tal correlato fue creado por Santana mediante una alegoría de la guerra dramatizada como una disputa amorosa en un parque de Lima. La alegoría es solo una pequeña porción, de cuatro minutos (*Yo perdí...* 1933, 00:23:48 – 00:27:38), en el eje meridional de la película. La historia envolvente del amor entre Carmen y Óscar cesa por un momento para dar lugar a una escena alegórica y al tiempo burlesca, que a su vez sirve de antesala a la revista militar solemne frente a Benavides.

Dentro de la ficción melodramática, la firma del armisticio en Ginebra el 25 de mayo de 1933 se anunció en una página de periódico: “El presidente Lester recomienda a los gobiernos de ambos países la adopción de medidas inmediatas para la ‘cesación’ [?] de hostilidades” (*Yo perdí...* 1933, 00:44:07). La paz llega en el último minuto de la cinta peruana y resulta ser anacrónica para la experiencia amorosa puesto que Óscar murió y Carmen consagró el resto de sus días a la vida

religiosa. El resultado de lo anterior da que el término de la guerra —el correlato histórico— a la postre significa el final del relato fílmico de Santana. El sentimentalismo, que sustentó a la película y decanta en las plegarias de una mujer que perdió su corazón en Lima, conduce a una resolución fílmica poco política, puesto que la propaganda patriótica deja de operar, mientras que la alegoría religiosa del sacrificio (figura 5) sigue funcionando. Además, da una salida reparadora, no de la guerra, sino al corazón de una mujer que enviudó antes de su propio matrimonio.

En contraste, *Colombia victoriosa* resuelve el conflicto político y la confrontación bélica con un arreglo diplomático. Como su título lo indica, después de la victoria en batalla y la reconquista de los territorios violentados, según las alegorías de las viñetas en prensa, la diplomacia y los políticos colombianos, respetuosos de los acuerdos internacionales, en traje de paño y con habanos, miran directamente a la cámara, sonríen y se despiden. Si bien, la lente de la cámara cinematográfica rindió laureles a los militares que decidieron la guerra a favor de Colombia, el tributo final de las imágenes no es para estos sino para los hombres de leyes. El gran teatro de operaciones desaparece de las últimas secuencias fílmicas. Al final, como al inicio, aparecen las calles de una ciudad y la escena de cierre es la fachada del consulado colombiano en Perú.

Así las cosas, la película de los Acevedo fue un medio ideal para divulgar los resultados del enfrentamiento bélico y se impuso como un producto de amplio consumo audiovisual por cuenta de la gran acogida que tuvo en el público, una comunidad letrada con acceso a los teatros que se vio retratada como perteneciente al Estado colombiano, en ese momento políticamente liberal, indiscutiblemente soberano y militarmente superior. De ahí, la emoción patriótica que exaltó. Pero la representación del lado peruano, a pesar del resultado en contra, no es tan diferente. El país del sur se encontraba en una coyuntura política compleja, dado que por un golpe de Estado detentaba el poder Sánchez Cerro, quien en principio negó cualquier responsabilidad en la toma de Leticia.

Esta circunstancia inicial de desmarque a conveniencia, quedó consignada en el punto sexto de la recopilación de los hechos, en el *Texto de las recomendaciones de la Liga de las Naciones*, aceptadas por Colombia y por el nuevo gobierno

peruano de Benavides el 25 de mayo de 1933 en Ginebra: “El ministro de relaciones exteriores del Perú, en su telegrama del 17 de febrero, declara que el departamento de Loreto ha resuelto reivindicar esa zona territorial ocupándola por su propia cuenta” (Banco de la República 1933, 199). Esto, de alguna forma, legitimaba la toma y representaba la subordinación del gobierno nacional peruano ante las élites loretanos que, por cuenta de sus intereses económicos, deseaban permanecer en la región y en la ciudad que habían entregado a Colombia en 1930 y, desde luego, apoyaban la guerra (Zárate 2019). Por lo tanto, también es posible hablar de un sentimiento nacionalista patriótico del lado peruano.

Las alegorías visuales, más allá de ser un tropo literario, funcionan como configuración del tiempo histórico-narrativo. Ellas están marcadas por el contexto histórico y cultural que las produce y al tiempo les hablan a sus consumidores de quiénes son como sujetos culturales a través de su diferencia con el otro, el antagonista, que se narra como un espejo invertido. En este sentido, las líneas de razonamiento no son algo añadido a la identidad cultural por la narrativa. Al contrario, la cinematografía en tanto fuente histórica revela, proyecta y pone en circulación la imaginación histórica, política y nacional de una comunidad productora y receptora.

En el caso de las dos obras de cine abordadas no se procuraron imágenes renovadoras ni transgresoras de su presente. Las alegorías fueron precarias en la fuerza dinámica que Benjamin detectó para el *Trauerspiel* alemán —obra teatral fúnebre—. Nuestras alegorías visuales se alinearon a los gobiernos de turno y reforzaron la idea de comunidades nacionales marcadamente centralistas, urbanas, masculinas, clasistas, blanqueadas y militares. En últimas, a modo de una interpretación como enseñaba Geertz —densa— se descubre que la guerra fue presentada en las diferentes capas de las múltiples imágenes generadas sobre ella, como una escena más de dominación de aquello otro desconocido, bien fuera el territorio marginal y periférico de la frontera amazónica o el enemigo del país vecino.

Referencias

- Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo [1915-1955], Bogotá-Colombia. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Acevedo, Arturo, Gonzalo Acevedo y Álvaro Acevedo, dir. *Colombia victoriosa [Guerra con el Perú]*. Bogotá: Casa Acevedo e Hijos, 1933.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Atehortúa, Adolfo. *La increíble y triste historia de la cándida Leticia y sus abuelos desalmados. El conflicto colombo-peruano por Leticia (1932-1933)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional; Ediciones Aurora, 2021.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997.
- Banco de la República. “La terminación del conflicto entre Colombia y el Perú”. *Revista del Banco de la República* 6, no. 68 (1933): 199-202. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/banrep/article/view/20635/21055>
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Vol. 16. Lima: El Comercio, 2005.
- Bedoya, Ricardo. *El cine silente en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, 2009.
- Benjamin, Walter. “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”. En *Obra completa*. Libro I, vol. I, 217-459. Madrid: Abada, 2006.
- Bermúdez, Nilda. “El documental histórico: una propuesta para la reconstrucción audiovisual de la historia petrolera del Zulia”. *Revista Omnia* 16, no. 2 (2010): 113-131.
- Campo, Javier, Tomás Crowder-Taraborrelli, Clara Garavelli, Pablo Piedras, y Kristi Wilson, eds. *El cine documental: una encrucijada estética y política. Inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2020.
- Chouiciño, Ana. “Apuntes a una revisión de la narrativa sentimental hispanoamericana: ‘Carmen’ de Pedro Castera”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28, no. 1 (1999): 547-562. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120547A>

Claros, Alex, y Michael Mier. “Prensa, patriotismo y nación en San Juan de Pasto durante la guerra colombo-peruana: 1932-1934”. *Estudios Latinoamericanos*, no. 40-41 (2017): 5-17. <https://doi.org/10.22267/rceilat.174041.9>

Concha, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia. Tomo 2 (1930-1959)*. Bogotá: APEmanStudio; Blackmaria Publicaciones; Dago García Producciones, 2021.

Correa-Serna, Nancy-Yohana. “‘El seductivo recato de la Virgen cristiana’. Representaciones de género y apropiaciones de María de Jorge Isaacs, 1867-1950”. *Historia y Sociedad*, no. 40 (2021): 260-296. <https://doi.org/10.15446/hys.n40.80133>

Davis, Natalie. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

“Cinco centavos por cada boleto para espectáculos”. *El Comercio*, 22 de septiembre de 1932.

“El incidente de Leticia”. *El Tiempo*, 3 de septiembre de 1932a.

“Trescientos Comunistas Peruanos se adueñaron el Jueves pasado de Leticia”. *El Tiempo*, 3 de septiembre de 1932b.

Ferro, Marc. “Film as an Agent, Product and Source of History”. *Journal of Contemporary History* 18, no. 3 (1983): 357-364. <http://www.jstor.org/stable/260542>

Ferro, Marc. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC). *Archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo [1915-1955]* (fascículo). Bogotá: FPFC y Fundación Mapfre, 2015.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1992.

González, Luis, y Jorge Nieto. *50 años de cine sonoro y parlante en Colombia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1987.

González, Mónica, y Gabriel Samacá. “El conflicto colombo-peruano y las reacciones del Centro de Historia de Santander (CSH), 1932-1937”. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 4, no. 8 (2012): 367-400. <https://doi.org/10.15446/historelo.v4n8.31188>

Guarín, Óscar. “Colombia victoriosa, Álvaro y Gonzalo Acevedo”. *Semana*, 22 de enero de 2014, sec. Arcadia 100. <https://www.semana.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-colombia-victoriosa-alvaro-gonzalo-acevedo/35027/>

Homero. *Odisea*. Barcelona: Gredos, 1993.

Jablonka, Ivan. *History Is a Contemporary Literature: Manifesto for the Social Sciences*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.

Jansen, André. *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Barcelona: Labor, 1973.

Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.

Maura, Eduardo. “Crítica inmanente, alegoría y mito. La teoría crítica del joven Walter Benjamin (1916-1929)”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/14437/>

Meirelles, William. “O cinema como fonte para o estudo da história”. *História e Ensino*, no. 3 (1997): 113-122.

Mora, Cira, y Adriana Carrillo. “Acevedo e hijos”. En *Cuadernos de cine colombiano*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2003. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files//libros_pdf/acevedohijos.pdf

Niño, Ani. “Narraciones del conflicto colombo-peruano: unidad nacional y construcciones del enemigo”. Tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2013. <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/12420>

Nogueira, Ricardo. *Amazonas: A divisão da “monstruosidade geográfica”*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

Pereda, David. “Filmoteca PUCP: tesoro histórico de nuestro cine”. *Puntoedu*, 29 de mayo de 2012. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/filmoteca-pucp-octavo-aniversario/>

Perus, Françoise. *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustacio Rivera*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Universidad de los Andes; Plaza & Janés, 1998.

Picón, Jorge. *Transformación urbana de Leticia: énfasis en el periodo 1950-1960. La construcción de una ciudad en la selva amazónica y en una región trifronteriza*. Bogotá: Editorial Gente Nueva, 2010.

Plett, Heinrich. "Intertextualities". En *Intertextuality*. Editado por Heinrich Plett, 3-29. Berlín: Walter de Gruyter, 1991.

Praz, Mario. *The Romantic Agony: Flesh, Death, and the Devil in Romantic Literature*. New York: Meridian Books, 1956.

Sanders, Karen. *Nación y tradición: cinco discursos en torno a la nación peruana, 1885-1930*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica, 1997.

Soler, Yanela, y Karina Rodríguez. "Sustentos teóricos del documental audiovisual histórico". *Revista Question*, 67, no. 2 (2020): 1-28. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/6501/5613>

Suárez-Murias, Marguerite. *La novela romántica en Hispanoamérica*. New York: Hispanic Institute in The United States, 1963.

Taype, Alexander. "Alma peruana (1930)". *Sentido Fílmico*. 9 de diciembre de 2020. <https://sentidofilmico.com/2020/12/09/alma-peruana-1930/>

Unigarro, Daniel. *Los límites de la triple frontera amazónica: encuentros y desencuentros entre Brasil, Colombia y Perú*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2017.

Valdez, Jorge. "La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas". *Histórica* 29, no. 2 (2005): 107-152. <https://doi.org/10.18800/historica.200502.004>

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth - Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

Santana, Alberto, dir. *Yo perdí mi corazón en Lima*. Junio de 1933. Lima: Sociedad Patria Films.

Zárate, Carlos. *Amazonia 1900-1940: el conflicto, la guerra y la invención de la frontera*. Leticia: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

