

La democracia y el progreso ficcional

Análisis e interpretación de los conceptos democracia y progreso en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el conflicto armado interno (1980-2016)

Sección ESTUDIOS

RECIBIDO: 10/07/2021

APROBADO: 25/07/2020

PUBLICADO ONLINE: 30/11/2021

Ernesto Walter Llanos Argumanis

Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM)

ellanos@lamolina.edu.pe

RESUMEN

El trabajo de investigación aborda un análisis crítico e interpretativo de dos textos discursivos cinematográficos peruanos: *La boca del lobo* (1988) del director Francisco Lombardi y *La última noticia* (2016) del grupo Chaski; y dos discursos teatrales peruanos: *Sin Título técnica mixta* (2004) del grupo peruano de teatro Yuyachkani y *Ruido* (2006) de la directora Mariana de Althaus, dichas obras presentadas de nuevo durante el año 2016. Todos estos discursos fueron elaborados para abordar el tema del conflicto armado interno que sucedió en Perú (1980-2000).

PALABRAS CLAVE: cine, teatro, peruano, terrorismo, discurso.

Fictional democracy and progress. Analysis and interpretation of the Peruvian cinematographic and theatrical discourse on the internal armed conflict (2016)

ABSTRACT

This research presents a critical and interpretative analysis about two peruvian films: *La boca del lobo* (1988) by Francisco Lombardi and *La última noticia* (2016) directed by Chaski group; and two peruvian theatrical speeches: *Sin Título técnica mixta* (2004) of the theater group Yuyachkani and the second play is *Ruido* (2006) directed by Mariana de Althaus, both plays presented in 2016. All of them were made in to referred to the internal conflict lived in Perú between 1980 and 2000.

KEYWORDS: cinema, theater, peruvian, terrorism, speech.

Introducción

La investigación realizada, como parte de la elaboración de la tesis de maestría¹, analiza de forma crítica e interpretativa una selección de dos películas y dos obras de teatro (textos discursivos) que abordan al conflicto armado interno que sucedió entre los años 1980 y 2000 en el Perú. Estas obras fueron presentadas en salas de cine y teatros del Perú desde 1988 y se han analizado en este trabajo hasta el 2016.

En ese sentido, buscamos resolver algunas interrogantes como las siguientes: ¿Es posible que obras artísticas, cinematográficas y teatrales puedan contribuir en la construcción de la memoria histórica en relación a los sucesos del conflicto armado interno en Perú entre 1980 y 2000? Para ello, es necesario conocer algunos aspectos relevantes sobre el conflicto armado interno.

Se puede definir al conflicto armado interno como el uso de la fuerza o violencia armada, por un tiempo prolongado, por uno o más grupos organizados que participa en el conflicto, posibilitando que el este sea un enfrentamiento entre grupos (Bregaglio, 2013). Este concepto considera una amplia tipificación de crímenes dentro de un marco jurídico internacional de derechos humanos que incluye el fenómeno terrorista tal cual lo precisa la CVR (2003).

Nos parece pertinente mencionar brevemente algunos de los principales actores del conflicto armado interno desarrollado en el Perú entre 1980 y el 2000:

Sendero Luminoso, o para ser más preciso el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL), ha sido una agrupación terrorista y subversiva, liderada por Abimael Guzmán, calificada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003) como la principal responsable de las muertes, desapariciones y violaciones a los derechos humanos durante el conflicto armado interno entre 1980 y 2000. Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, más conocido como MRTA, organización terrorista (subversiva) peruana. Ambos grupos terroristas tienen diferentes influencias y raíces ideológicas y políticas nacionales e internacionales.

Las rondas campesinas que se organizan en sectores del campesinado, por iniciativa de las FF. AA. o de modo espontáneo, para combatir en contra la violencia senderista. Las fuerzas del orden, que incluyen tanto a la policía como a las fuerzas armadas, lucharon contra el terrorismo, pero en algunos casos cometieron violaciones a los derechos humanos.

1 Titulada: Análisis e interpretación de los conceptos: democracia y progreso en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el terrorismo (1980-2016).

Según estimaciones de la CVR (2008), el total de víctimas fatales serían 69,000 personas, atribuye a SL el 54% de total de las víctimas fatales; el 37% a las FF. AA. y FF.PP.; y al MRTA el 1.5%. La región de Ayacucho fue la más afectada por la violencia, registrando más del 40% del total de víctimas fatales. Aproximadamente el 75% de las víctimas eran campesinos y tenían al quechua u otra lengua nativa como lengua materna y cerca de 500,000 personas tuvieron que desplazarse de sus lugares de origen huyendo de la violencia.

En los primeros años del conflicto armado interno, el cine y el teatro, como otras manifestaciones artísticas, han realizado una serie de representaciones de los sucesos violentos en el acontecer social y político como la afectación a los derechos humanos primarios; los actores involucrados (terroristas y fuerzas del orden); las diferentes relaciones de poder entre los sectores de la política y la sociedad; entre otros. Estos discursos simbólicos desarrollados en campos artísticos como la cinematografía y el teatro develan, evidencian y recrean las diversas problemáticas de la praxis política de la sociedad peruana, sus factores y repercusiones, especialmente en las primeras décadas del siglo XXI, a consecuencia del violento conflicto detonado por los grupos terroristas en 1980 y la reacción del Estado que desencadenó la violación de derechos humanos hasta el año 2000.

Nuestra intención ha sido seleccionar algunos de estos discursos cinematográficos y teatrales con la finalidad de interpretar y explicar con algunos acercamientos teóricos los sentidos que caracterizan las construcciones de ciertos imaginarios, así como dinámicas sociales y políticas que reflejan y crean en sus realizaciones. Por ejemplo, se construyen o se omiten conceptos como la democracia y el progreso; asimismo, se manifiesta la visión acerca de la realidad nacional sobre actos violentos transcurridos en el conflicto armado interno con el fin de reflexionar sobre las dinámicas de interacción social y política en la sociedad peruana.

Antes de pasar a otra sección, tenemos la intención de enunciar nuestra búsqueda de crear debate e incentivar nuevas investigaciones que cuestionen, reflexionen y dialoguen en torno a la relevancia de las manifestaciones de los campos artísticos como expresión de las dinámicas sociales y relaciones políticas. Estos promueven la sensibilización y concientización sobre las diversas problemáticas sociales y políticas contemporáneas, cuyas raíces se encuentran en nuestros antecedentes históricos y en otros acontecimientos más recientes, como los años finales del siglo XX en el Perú (1980-2000). Asimismo, evidencian sus repercusiones en el actual siglo XXI que nos reta en el difícil proceso de democratización de la ciudadanía integrada, intercultural, en armonía con los ecosistemas biodiversos para el progreso viable del Estado peruano.

1. Metodología empleada

1.1. Tipo de investigación

El presente trabajo de investigación se ha realizado siguiendo una línea principalmente cualitativa e interpretativa, con una óptica de la realidad social no determinista o causalista (Corbetta, 2007). De esta manera, se han analizado las películas y obras de teatro en torno a la violencia terrorista y los fenómenos sociales vinculados al conflicto armado interno sucedido en el Perú retratado en las décadas de ochenta, noventa e inicios del siglo XXI (2016). Tomando como punto de partida un esquema analítico de base semiótico integrado con una perspectiva hermenéutica interdisciplinaria, se complementa con perspectivas sociológicas y antropológicas de la imagen y lo visual, con disciplinas humanísticas como los estudios analíticos de los discursos, entre otras.

A su vez, se ha considerado una descripción analítica de las formas de interacción dinámica de la praxis política en el Perú desde 1980 hasta el 2000. Esta se caracteriza por su desvinculación de la práctica de los principios fundamentales de la democracia, como el respeto a las libertades y el trato igualitario ante la ley teniendo en cuenta la diversidad heterogénea de las ciudadanías que conforman una sociedad. Además, su representación tanto cinematográfica como teatral es referente al tópico de la violencia terrorista y otras dinámicas sociopolíticas durante los años del conflicto armado interno en el Perú.

En primer lugar, el proyecto de investigación inició con la consulta de investigaciones sobre la democracia en el Perú, sus problemas desde el año 1980 hasta el 2000, así como el informe final y las conclusiones de La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003). En segundo lugar, predomina un análisis interpretativo, crítico, relacional de dos filmes: *La boca del lobo* (1988) y *La última noticia* (2016); y dos discursos teatrales *Sin Título* técnica mixta (2004) y *Ruido* (2006), los cuales relatan múltiples problemáticas sociales y políticas del conflicto armado interno, desde la década de los ochenta de finales del siglo XX hasta inicios del siglo XXI (2016).

1.2. Una posible estructura analítica

Nuestro punto de partida es una propuesta que funciona como herramienta analítica, es decir, es un esquema sintético e integrado de varios estudios semióticos, principalmente algunos conceptos de Peirce, Barthes y Greimas².

2 Tomado de la experiencia del curso de semiótica diseñado por el maestro Rodolfo Barbosa en la carrera de diseño gráfico del instituto IDAT, a cargo entre los años 2010 y 2015.

Luego, hemos realizado un ensayo hermenéutico vinculado a los discursos de las películas y sus interrelaciones con la realidad. Para ello, se considera el enfoque de teorías sociológicas, de pretensión múltiple, de interacción transaccional, disciplinaria, al vincular propuestas de las ciencias sociales y humanas estructuralistas y posestructuralistas. Así como el análisis crítico discursivo, también, se tiene presente el estudio de las herencias coloniales en las sociedades poscoloniales y posibilidad de descolonización (Rivera, 2010; Quijano, 2000, 2009); además de los estudios antropológicos y sociológicos de lo visual, las imágenes y el cine, complementado con diversas líneas filosóficas (fenomenología, hermenéutica, sobre las artes y del teatro). El objetivo es desbordar las fronteras de la semiótica, así como lo refiere Dubatti (2016), pues consideramos que se requiere una investigación social de los campos artísticos, de disciplinas como el cine y el teatro.

Tomamos los conceptos semióticos que Peirce estableció para la clasificación de signos, la cual consideramos como referencia, que “distinguió entre el orden del índice (representación por contigüidad física del signo con su referente), el orden del icono (representación por semejanza), y el orden del símbolo (representación por convención general)” (Bericat, 2011, p. 127). Podemos definir los índices (índex) como señales, que indican, muestran y guían en dirección a un componente contiguo, cercano o próximo. Por su parte, el icono puede ser conceptualizado como un elemento que representa a un objeto por medio de una figura semejante, que toma el lugar de aquello que busca significar; y los símbolos representan una figura elegida por consenso societario, referente a la representación inmediata y mediata de un elemento, hecho, idea o acción a la cual está referida.

Antes de aplicar el esquema de análisis semiótico, síntesis e integración adaptada de varios planteamientos teóricos, mencionados en párrafos anteriores, nos parece prudente definir algunos conceptos que forman parte de nuestra estructura de análisis.

Componentes básicos de significación:

El sema es el eje primordial que da sentido a un texto, discurso artístico, fílmico o escénico estudiado, por ejemplo, los espectadores (público), los protagonistas, un espacio, un objeto o acontecimiento detonador de un relato u otorga sentido a una acción, historia, cuento, etc.

El semema es el conjunto de elementos, personajes, entre otros, que permiten complementar el eje de significación nuclear.

El clasema, o contexto espacial o temporal, enmarca la significación, o refuerza el sentido, del sema y los sememas que componen un texto o discurso que se relata, analiza e interpreta.

El recuadro semiológico consiste en un esquema analítico semiótico, semejante al recuadro de la lógica boeciana, realizado por Greimas y Rastier. Este posibilita relacionar elementos por oposición, negación y complementación, a nivel de significación y representación simbólica de componentes narrativos, como actores, espacios, acontecimientos u objetos, en un texto, relato discursivo u otro afín (García, 2011; Fontanille, 2012).

El programa narrativo o modelo actancial es una metodología analítica elaborada por Greimas, sobre la base de lo planteado por Vladimir Propp, cuya finalidad es estudiar las interrelaciones significativas al interior de relatos o narraciones, entre sus acciones y elementos o componentes; por ejemplo, personajes, lugares, acciones u objetos dentro de la narrativa de un texto, obra, discurso u otro. (García, 2011; Fontanille, 2012).

Análisis de códigos:

Hemos considerado como referencia el trabajo de estudio retórico de la imagen desarrollado por Barthes (1964) para analizar un anuncio publicitario de la marca Panzani, donde distingue el mensaje lingüístico del mensaje icónico codificado o imagen connotada, y del icono o mensaje no codificado o imagen denotada, que nos ayudara en nuestro análisis e interpretación de los discursos cinematográficos y teatrales.

2. Resultados

2.1. Analítica discursiva filmica y teatral

2.1.1. La boca del lobo (1988) de Francisco Lombardi

Es una controvertida y polémica película que puso en cuestión una serie de hechos realizados por miembros de las Fuerzas Armadas en el despliegue de la lucha contra la subversión. La cinta plasma el miedo ocasionado por las acciones terroristas perpetradas por los senderistas, las consecuencias nefastas que sufrieron los ciudadanos de los poblados de las zonas de emergencia. Este filme no necesariamente se considera de denuncia, o no de modo directo, por la adopción de tonalidades de cine de aventura en la narración de la historia de un grupo de hombres en aislamiento, asechados por un peligro constante que amenaza a escondidas en los

inhóspitos territorios andinos del Perú, e interacciones conflictivas por el entorno de guerra, como refiere Ricardo Bedoya (2013).

Podemos añadir, concordando con Isaac León Frías (2014), el peligro psicológico que presiona desde el exterior, un factor fundamental en el proceso de descomposición interno que va deteriorando a los miembros del destacamento policial, llevados al límite al ver amenazadas sus vidas, a punto de asesinarse entre ellos. De forma similar a lo comentado por Javier Protzel (2009), el film puede ser considerado una crítica al imaginario social despótico, autoritario, jerárquico, patriarcal, machista, discriminador y omnipotente de las autoridades (orden militar) y de los senderistas, heredado del virreinato e impuesto desde la instauración del Estado republicano criollo.

El largometraje, según Valdez (2005, 2006), al parecer tiene la intención de sensibilizar y generar conciencia en los ciudadanos, en particular en Lima, con quienes tuvieron una actitud distante, semejante a personajes y diálogos, en torno al accionar antisubversivo de un sector de las fuerzas del orden al vulnerar los derechos humanos, por medio de torturas, violaciones sexuales y ejecuciones arbitrarias contra ciudadanos de poblaciones andinas. Considerando comentarios de los guionistas, el director, el público y un sector de la crítica periodística, particularmente de Lima, conciben la cinta como referente relevante, en relación al terrorismo y al conflicto armado interno.

La película recrea un crudo relato realista del imaginario en torno al grupo terrorista senderista como amenaza desconocida encubierta; prácticas autoritarias de algunos miembros de seguridad policial y militar del Estado; las distancias sociales, la desconfianza y afectaciones de la ciudadanía de los poblados andinos; las desigualdades sociales entre el mundo urbano y rural. No debemos olvidar incluir la intensa fuerza de la carga política en el contexto del estreno del largometraje a la evidente crítica de la llamada guerra sucia iniciada por el terrorismo senderista y la reacción de las fuerzas del orden, sin ser un discurso prosenderista o antimilitarista. De todo lo dicho con anterioridad, el film puede considerarse una fuente de la memoria histórica sobre los hechos recientes del violento conflicto armado al interior del Perú entre los años ochenta y noventa del siglo pasado.

Antes de concluir este punto, se puede afirmar que la cinta estudiada representa una crítica de las problemáticas socioculturales en el Perú al plasmar la ausencia de progreso. Se puede interpretar que ha sido truncado por una débil visión sesgada de la modernidad, con un vacío sustento, centrada en la búsqueda de un ascenso individualista economicista, aplicando una razón calculante reprochable. Se evidencia una falta de prácticas ciudadanas democráticas en medio de la representación

de la violencia en el periodo conflictivo entre 1980 y el 2000 en el Perú. A pesar de que algunos personajes plantean dudas y críticas, los hechos narrados suceden fuera de los márgenes legales, en el desorden bélico, que evidencian la continuidad de la sociedad colonial, heredada del virreinato, que influye en el periodo poscolonial, que no ha superado su autoritarismo.

2.1.2. La última noticia (2016) del Grupo Chaski

La película relata acontecimientos sucedidos en los primeros años de la violencia vinculados al conflicto armado interno en el Perú de los ochenta y noventa. Manifiesta de forma equilibrada y sutil un documentalismo realista, tomando una prudente distancia para evitar polarizarse; con el fin de lograrlo, utiliza de forma alternada recursos documentales y testimoniales con la elaboración de un argumento ficcional. De esta manera, permite añadir tonalidades dramáticas a la trama, generar emociones que sensibilicen a los espectadores, se aproximen e identifiquen con los personajes que retratan la vida cotidiana de personas aterrorizadas por la violencia de un conflicto. Para involucrarnos, la historia inicia con una boda, escenas en el ámbito laboral, luego progresivamente la existencia de los protagonistas y su entorno va deteriorándose por la violencia y la muerte que aterroriza a la comunidad y desquebrajan los lazos sociales.

Este relato está basado en acontecimientos de la realidad como la ejecución de un periodista, pero en el desarrollo de la trama se recrea en la ficción, con una óptica madura por el paso de los años, que cuenta los efectos del terrorismo desde el interior de las familias, relaciones amicales, en el trabajo, que evidencian cómo se desarticulan los vínculos sociales. El discurso recrea cierto nivel de ausencia de las autoridades estatales en algunas provincias en emergencia del Perú, asimismo, se manifiesta la violencia ejercida por los terroristas senderistas y el abuso de algunos agentes del orden, quienes violentaron a miembros de comunidades al no validar su ciudadanía.

La cinta es una representación de diversos grupos de la sociedad peruana, como agricultores, provincianos, profesionales de clase media y la encarnación de valores vinculadas a algunas instituciones; la valentía del periodismo al informar, la resistencia de medios de comunicación independientes y pequeños en las provincias, que transmiten los hechos de violencia del conflicto; la fortaleza de los docentes y trabajadores de centros médicos en medio de la crisis social y política. Se evidencia la inacción gubernamental y política, a raíz del centralismo e indiferencia, poscolonial. Culminaremos esta sección recalcando la defensa de los derechos ciudadanos, la capacidad de resistir, y los procesos de desplazamiento, como medios de sobrevivencia para buscar una vida mejor lejos de la violencia del conflicto.

2.1.3. Sin título-técnica mixta (2004) del grupo Yuyachkani³

1. Sinopsis de la trama

Esta creación colectiva del grupo Yuyachkani, dirigida por Miguel Rubio Zapata, revisada y mejorada para la temporada del 2016, consiste en la construcción de un museo en dinámico movimiento. Combina el teatro documental, dispositivos audiovisuales y lo performativo con la intención de sumergir al público en un convivio interactivo lleno de documentos, imágenes, entre otros componentes⁴, con lo cual entrelazan dos periodos históricos de crisis sociopolítica en el Perú, la guerra con Chile y el conflicto armado interno (Burzzio, 2015).

2. Personajes principales

Los soldados, monjas y campesinos sufren las repercusiones de la guerra con Chile, pero solo algunos son escuchados y reconocidos como ciudadanos ante la República peruana. El sector campesino de grupos étnicos, que hablaban lenguas distintas al castellano, son excluidos al no ser atendidos como otros. Luego de un salto de un siglo, se representa a la sociedad peruana, donde continua la cultura autoritaria en escuelas, en el dogmatismo fundamentalista sangriento del senderismo, recreado en el personaje de Abimael Guzmán. La corrupción fujimorista es caricaturizada con personajes enmascarados. Se muestra la presencia de mujeres de la serranía y la selva amazónica del Perú, que sufrieron desapariciones, fueron violentadas y esterilizadas.

3. Reconocimiento de componentes básicos

- a. Indicadores. Inscripciones en paredes, actores que guían la mirada de los espectadores a una escena en particular.
- b. Iconos. Documentos, fotografías, personajes que interpretan a la ciudadanía peruana afectada a consecuencia de la vulneración de sus derechos en medio de la violencia del conflicto bélico, como indígenas y agricultores. Las caricaturas enmascaradas que representan autoridades corruptas (militares, jueces y políticos) y el autoritarismo encarnado en la figura de una maestra.

3 Esta sección está basada principalmente en una investigación previa publicada: Llanos, E. (diciembre, 2016). Ruido-sin título Análisis crítico interpretativo y comparativo de dos discursos teatrales sobre la violencia política en el Perú. *Tierra Nuestra*, 11(1), pp. 84-95. Recuperado de <http://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/tnu/article/view/999/929> y DOI: <http://dx.doi.org/10.21704/rtn.v11i1.999>

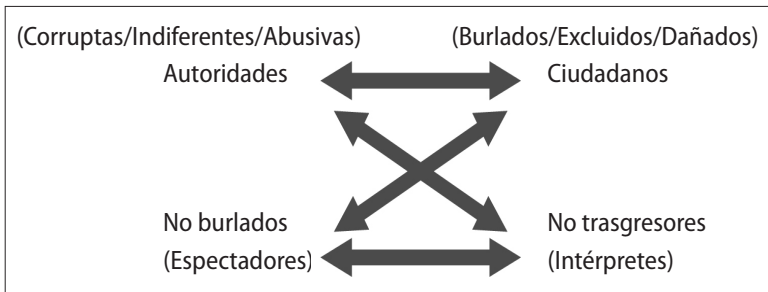
4 El grupo trasciende y traspasa los límites del teatro tradicional rompiendo el espacio y fusionando otros elementos, con un quiebre de las fronteras teatrales, que va más allá del teatro en los linderos liminales como lo trabaja Ileana Diéguez y Jorge Dubatti.

- c. Símbolos. Música y programas televisivos que trasportan a épocas y lugares de los ochentas y noventas. Uniformes, fuego, luces, recreaciones de rituales para identificar emociones y sentimientos como el dolor.

4. Componentes básicos de significación

- a. Sema. El público es el eje de significación que convive con los actores que interactúan, rodean las acciones en plataformas desarmables y movibles, para recrear memorias colectivas históricas, de forma vívida, sobre los fenómenos sociopolíticos acontecidos durante los años conflictivos (1980-2000). Representan la discriminación, el centralismo, el abuso corrupto del poder de las autoridades, los asesinatos, etc., de manera similar a los sucesos en la guerra con Chile y el conflicto iniciado por el senderismo.
- b. Semema. Complementos conformados por personajes, interpretados por actores, que representan parte de acontecimientos históricos del Perú como autoridades abusivas al ejercer su poder sometiendo a la población, acompañados por la musicalización, iluminación, documentación, vestuario, maquillaje, máscaras, inscripciones, para recrear la violencia durante el periodo del conflicto armado interno.
- c. Clasema (fondo y contexto). La representación del museo viviente en el espacio del teatro, con las interacciones, dinámicas, de los intérpretes que circulan sobre plataformas en movimiento armables con el público expectante inmerso en un convivio que revive una parte de nuestra memoria histórica.

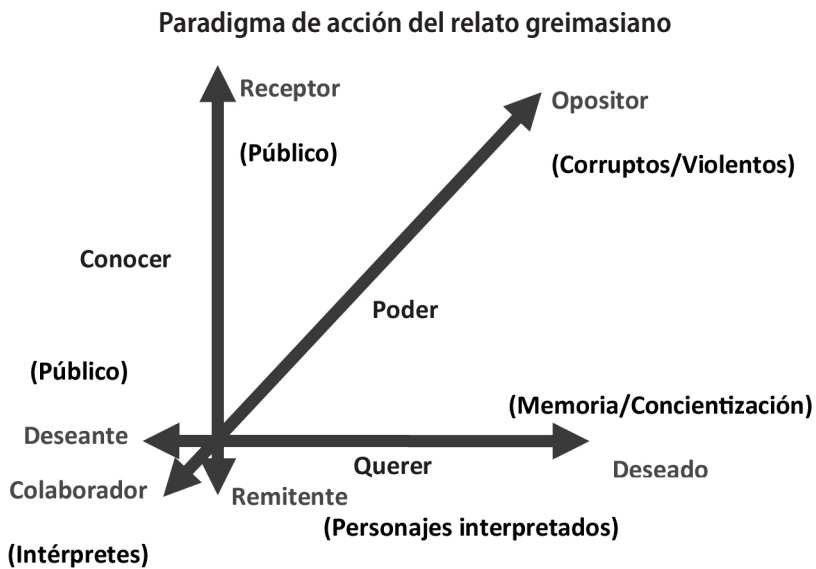
Figura 1
Recuadro semiológico



En el presente cuadro, se evidencia las relaciones conceptuales contrapuestas y complementarias entre las representaciones de los artistas intérpretes y los espectadores que interactúan en la obra.

5. Paradigma de acción del relato greimasiano

- a) Vínculo del deseo
 - Deseante: espectadores del público
 - Deseado: memoria y sensibilización para concientizarse en torno a los hechos históricos violentos (guerra del Pacífico y el conflicto armado interno) y sus repercusiones.
- b) Eje del saber
 - Destinador: personajes que interpretan los actores
 - Destinatario: espectadores del público inmersos en la interacción dinámica con los actores y el entorno.
- c) Eje del poder
 - Ayudante: personajes que interactúan con el público e interpretan los personajes de la obra.
 - Oponente: los actos que representan la corrupción, la violencia de los antecedentes históricos y sus consecuencias, interpretado por los personajes de la obra.



En este paradigma, se observa las interacciones conceptuales entre los ejes de saber, querer y poder conformado por las relaciones entre las acciones narrativas de los personajes interpretados por los artistas y el público receptor del mensaje del discurso de la obra.

6. Analítica de sistemas de significación

- a. Oral o escritural. Escritos y disertaciones interpretadas como el pronunciado por González Prada en el Politeama.
- b. Caligráfico. Los textos sobre pizarra con fechas históricas trazados por la actriz que representa a una maestra.
- c. Morfológico. La combinación mixta de técnicas teatrales como la performance, teatro documental, etc.
- d. Cromático. El contraste claroscuro de fondos negros y luces, blancas que representan pureza o religiosidad, resistencia espiritual, luces amarillas para marcar lo patético de una escena, luces rojas con el fin de intensificar la simbolización de los crímenes violentos y las flamas con el fin de exaltar el dolor como otras emociones.
- e. Icónico o retratos. Documentación, imágenes fotográficas, interpretación de representantes del Estado corruptos, del magisterio, la política y del poder judicial, a parte a senderistas, ciudadanos afectados por la violencia, del campo, indígenas de la sierra y selva, mujeres esterilizadas, etc.
- g. Gestual y Kinésico. Expresiones como miradas y gritos vívidos e intensos, de indignación y dolor. Se complementa lo gestual con lo corporal, juegos de circo y el movimiento dinámico de estructuras móviles desarmables de escenario.
- h. Sociocultural. Melodías religiosas de transmisiones televisivas ochenteras y noventeras, cumbia entre otras para contextualizar las acciones; máscaras de personajes corruptos, vestimentas de monjas, soldados, agricultores, escolares, docentes, jueces y diversidad de objetos como armas, banderas, entre otras.

7. Niveles de sentido

- a. Denotativo. Representación de acontecimientos de la historia de dos épocas violentas, con crisis sociales y políticas, de la sociedad peruana, la guerra del Pacífico y el conflicto armado interno, como sus repercusiones.
- b. Connotativo. Al evidenciar las continuidades de problemáticas sociales y políticas en el Perú, desde inicio de la República, como la indiferencia de las autoridades, el centralismo del Estado frente a las demandas de la ciudadanía, las diferentes expresiones discriminatorias, de corrupción y violencia. Por medio de distintos dispositivos, se sensibilizan y concientizan para construir memoria histórica colectiva de los ciudadanos espectadores en relación a problemas pasados vigentes, como la vulneración de derechos humanos.

8. Figuras de retórica visual

- a. Sintácticas. Realce aplicado al contrastar luces y fondos oscuros. La acumulación se evidencia por la agrupación de documentación y objetos, al estilo de un museo que va cobrando vida. Por último, se usa la antítesis al contraponer personajes que ejercen de forma abusiva, corrupta y violenta su poder sobre ciudadanos violentados por esas prácticas sociales y política.
- b. Figuras retóricas semánticas. En la obra, se desarrolla la hipérbole cuando se exagera la intensidad emocional en la acción teatral, por ejemplo, en el uso lúdico de máscaras, trucos de magia y malabares. Aparte, se aplica la metáfora con la representación de Cristo, el uso de fuego y símbolos en diferentes escenas e indumentaria de los actores para interpretar las problemáticas sociales y políticas del Perú.

9. Esbozos hermenéuticos

Esta obra de teatro realiza un ejercicio de memoria colectiva sobre los cambios y la vigencia de problemáticas sociales y políticas a lo largo de la historia del Perú, vinculados a crisis en periodos de violencia, como han sido la guerra con Chile y el conflicto armado interno, con la finalidad de sensibilizar y concientizar a la ciudadanía.

2.1.4. *Ruido (2006) de Mariana de Althaus*⁵

1. *Sinopsis de la trama*

Una mujer, de clase media limeña en crisis por el abandono de su esposo, no puede salir de la casa de sus vecinos por el toque de queda, implantado durante el primer gobierno de Alan García, en los últimos años de la década del ochenta (1985-1990), durante la debacle económica y la violencia causada por el conflicto armado interno. En esta coyuntura, brotarán los miedos a raíz de los problemas personales y familiares de cuatro personas, por el encierro e intensificado debido al clima de terror que los rodea (Servat, 2016).

5 Esta sección está basada principalmente en una investigación previa publicada: Llanos, E. (diciembre, 2016). *Ruido-sin título* Análisis crítico interpretativo y comparativo de dos discursos teatrales sobre la violencia política en el Perú. *Tierra Nuestra*, 11(1), pp. 84-95. Recuperado de <http://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/tnu/article/view/999/929> y DOI: <http://dx.doi.org/10.21704/rtn.v11i1.999>

2. *Personajes principales*

Mujer atrapada (vecina), en la casa de al lado, luego de apagar una alarma al iniciar el toque de queda, tiene una crisis nerviosa causada por el abandono de su esposo.

Agusta, la matriarca de una familia, afronta sin su esposo la crisis económica, social y política del país que afecta a sus hijos. Todo ello ha desencadenado cierto desequilibrio mental, evidenciado por su alto consumo de alcohol y programas televisivos, excesiva amabilidad, aparentemente provocada por una profunda depresión.

Agustín, joven músico de punk, oculta su infantil sensibilidad con una actitud sarcástica, expresada por punk improvisado, cuyo mayor anhelo es escapar de la cruda realidad con la fantasía de un viaje fuera del Perú.

Agustina, adolescente, estudia en el colegio, aparenta madurez e inteligencia en irónicos y agudos comentarios, pero a su vez evade el miedo a la violencia y a los problemas que le rodea al imaginarse como una alienígena.

3. *Reconocimiento de componentes básicos*

- a. Indicadores. Anuncios y noticieros televisivos que contextualizan las crisis económica, social y política vivida en los ochenta retratada en la obra.
- b. Iconos. Los intérpretes representan el distanciamiento de los limeños de clase media, quienes se han adaptado a vivir con miedo e incertidumbre, por el abandono de las autoridades estatales, semejante a la ausencia del cónyuge de la vecina y del patriarca de la familia, las trasgresiones a las normas, por ello, adquieren bienes de contrabando.
- c. Símbolos. El vestuario, como los pijamas de los hijos que muestran la vulnerabilidad de las personas representadas, las sirenas de seguridad, perturbadoras de la tranquilidad, las melodías comunican emociones y es a su vez un refugio para los personajes acorralados. Finalmente, el ruido del exterior revela el desorden caótico invasivo, amenaza perturbadora, peligro que violenta a los personajes.

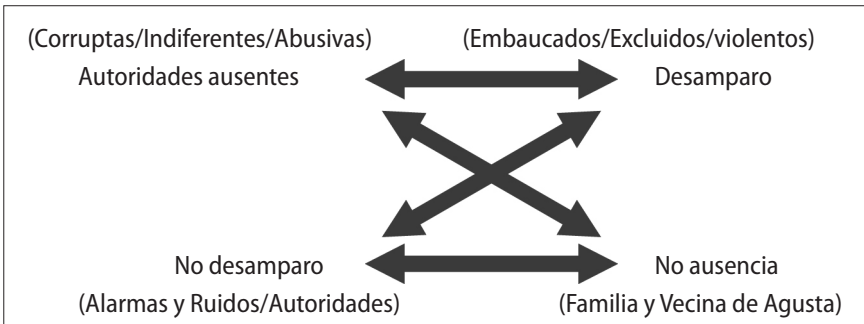
4. *Componentes básicos de significación*

- a. Sema. El ruido expresa el desorden violento, la crisis económica, sociopolítica y la ausencia de las autoridades que sufren las personas retratadas, de forma caricaturesca, del periodo del conflicto armado interno, mientras sueñan con la paz.
- b. Semema (elementos complementarios). Personajes refugiados en delirios irreales, sumidos en desesperación, deseos, pulsiones y sarcasmo para enfrenar el abandono y la crisis por el sinsentido e incertidumbre en el que viven.

- c. Clasema (fondo y contexto). El hogar de una familia limeña, de clase media, a finales de la década de los ochenta, en el primer gobierno de Alan García, en medio de la hiperinflación económica, escasez y las calamidades sociales y políticas del conflicto armado interno.

Figura 2

Recuadro semiológico



En el presente cuadro, se observa las relaciones conceptuales contrapuestas y complementarias entre las representaciones de los artistas intérpretes, elementos significativos como las alarmas y autoridades principalmente representado por personajes ausentes y su interacción en el discurso de la obra.

5. Paradigma de acción del relato greimasiano

a. Vínculo del deseo

- Deseante: mujer que vive en la casa de alado de Augusta.
- Deseado: afrontar el abandono de su pareja

b. Vínculo del conocer

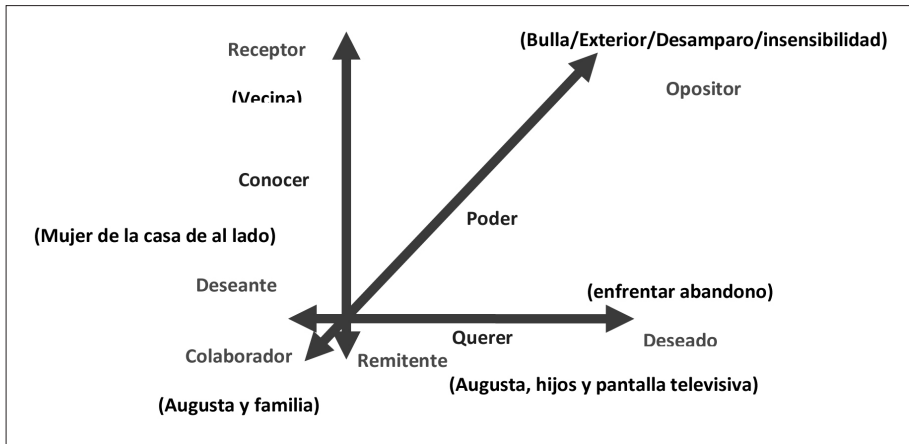
- Remitente: Augusta y su familia quienes, en parte, guían a su vecina, e información proveniente de la televisión.
- Receptor: vecina acorralada y afectada por el abandono.

c. Vínculo de posibilidad

- Colaborador: familia que recibe a la mujer de la casa de al lado.
- Opositor: ruido, peligro exterior, el abandono del padre de los hijos de Augusta, del esposo de la vecina, como el vacío de poder político; la lejanía empática que Augusta y familia expresan con la evasión a la realidad al ver la pantalla televisiva en tanto otras personas corren peligro en el exterior.

Figura 3

Paradigma de acción del relato greimasiano



En el presente paradigma, se evidencia las interacciones conceptuales entre los ejes de saber, querer y poder conformado por las relaciones entre las acciones narrativas de los personajes interpretados por los artistas en la construcción del mensaje del discurso de la obra.

6. *Analítica de sistemas de significación*

- a. Oral o escritural. Expresiones que transmiten temor, demencia, escape, socarrería y sátira en relación con las problemáticas individuales, familiares, económicas y sociopolíticas, como el desamparo, la indiferencia, la hiperinflación, el centralismo, violencia, etc. en torno al conflicto armado interno.
- b. Morfológico. Las acciones e interacciones entre los personajes, con intensas fusiones cómicas, satíricas, absurdas y el dramatismo teatral individual y sociopolítico.
- c. De colores. Predominan los colores fríos, opacos, ocre, grises y negros, en la escenografía y vestuarios, para generar un clima neutro, cercano lo lúgubre que se contrapone o es resultado de la alocada crisis de la coyuntura del tiempo y la trama. A la vez, refuerza la fragilidad de los personajes ante el quiebre personal, familiar por la precariedad del entorno económico, social y político.
- d. Iconográfico o fotográfico. La guitarra e indumentaria punk como símbolo de catarsis, los pijamas de Agustín y Agustina que muestra su fragilidad infantil y el televisor como una ventana para escapar de la caótica realidad.

- e. Gestual y Kinésico. Muecas caricaturescas o clownescos de Agusta y sus hijos, las expresiones de desesperación y furia de la vecina, la coreografía con música rock de los ochenta que ayuda a liberar e integrar a Agusta con sus hijos, a la vez que permite desahogar a la vecina por medio de su canto.
- f. Sociocultural. Melodías rockeras y punkeras ochenteras, avisos publicitarios, información periodística, entre otros referentes de la cultura de los años finales de la década de los ochenta, para contextualizar el periodo del conflicto armado interno.

7. *Niveles de sentido*

- a. Denotativo. La recreación de acontecimientos de lo cotidiano limeño de clase media en medio de la crisis económica social y política de fines de los ochenta por la violencia del conflicto armado interno durante el primer régimen aprista de Alan García.
- b. Connotativo. La bulla caótica que simboliza desorden económico y socio-político de la violencia desatada en la época del conflicto armado interno entre 1980 y 2000 en el Perú. Los vínculos entre los personajes presentes y ausentes representan el desamparo, desesperanza, inseguridad e insensibilidad que dañó a un sector ciudadano de la sociedad peruana, bajo la perspectiva limeña, evasiva, adaptada a la violencia, corrupción y crisis cotidiana, a espaldas del dolor de los ciudadanos en las zonas de emergencia.

8. *Figuras de retórica visual*

- a. Sintácticas. El uso de contrastes antitéticos se evidencia en la contradicción entre la apariencia cotidiana de la vecina abandonada en comparación a la rareza caricaturesca de Agusta y sus hijos, similares a clowns augustos o tontos. Otra composición se muestra entre la dinámica contrapuesta de figuras ausentes ante intérpretes o actores presentes, desamparados por los esposos, semejante a los vacíos del poder estatal.
- b. Semánticas. Aplicación de una amplificación hiperbólica en las fantasías alocadas y humorísticas, por su nivel de absurdo, de la histeria de los personajes, llevados a limite por la crisis generalizada de la década de los ochenta. Es detectable los dispositivos metafóricos, pues los intérpretes simbolizan en su interpretación el abandono, la indiferencia, la evasión y la violencia normalizada de los limeños de clase media a fines de la década de los ochenta por el fenómeno del conflicto armado interno.

9. *Esbozos hermenéuticos*

El discurso teatral cuestiona la indiferencia de la clase media limeña frente al sufrimiento del resto de la ciudadanía, a su vez se critica el acostumbramiento a la incertidumbre, el abandono, la crisis, la corrupción, la violencia, entre otros problemas sociales, económicos y políticos. Se retrata cómo los limeños de clase media evaden la realidad del conflicto armado interno, refugiados en sus casas, en sus programas de televisión, escuchando música, divirtiéndose como si no pasara nada, soñando para evitar escuchar el ruido de la violencia, el dolor y la muerte que vulnera los derechos de la ciudadanía peruana en su totalidad.

3. Bosquejos exegéticos

3.1. *Vínculos intertextuales entre las películas y obras de teatro analizadas*

La boca del lobo (1988), La última noticia (2016), Sin Título-técnica mixta (2004) y Ruido (2006) tratan problemáticas sociopolíticas en torno al conflicto interno armado sucedido en el Perú (1980-2000). Estos discursos coinciden en la vigencia del abuso de autoridades corruptas, segregación, violencia e insensibilidad de la sociedad peruana (Almeida, 2011).

Las cuatro obras contribuyen en la construcción de una memoria colectiva histórica, social, cultural y política de hechos ocurridos a finales del siglo XX. Elaboran relatos que cuestionan, de forma inmediata o mediata, el temor por la violación de derechos, el autoritarismo, las dinámicas discriminatorias cargadas de prejuicios, la exclusión social e indiferencia egoísta y la normalización de la trasgresión, la anomia y la corrupción en las interacciones sociales en el Perú.

Las problemáticas enfatizadas develan la ausencia de las autoridades estatales y su ejercicio arbitrario del poder, por facciones de las fuerzas del orden con la finalidad de erradicar a los grupos terroristas. Todo aquello contribuyó en la violación de los derechos humanos de una parte vulnerable de la ciudadanía peruana, lo cual desarticuló los vínculos personales, familiares y sociales, agravados por el miedo que han repercutido sobre los primeros años del siglo XXI.

Las conceptualizaciones sobre los principios democráticos en las obras y películas estudiadas han sido ocultadas en su trama, sea intencional o lo contrario, debido a que se manifiestan las carencias de la ciudadanía democrática, al retratar sus interacciones asimétricas por las estructuras jerárquicas de una sociedad autoritaria, individualista, indiferente, discriminadora, corrupta y violenta.

Salvo contadas excepciones, la mayoría de los personajes retratados en estos discursos no defienden sus derechos o no respetan las diferencias de otros como ciudadanos iguales ante la ley. Hay una indiferencia o subordinación en el trato a personas que pertenecen a sectores económicos, sociales, culturales o étnicamente distintos al criollo limeño occidental. Los discursos, cinematográficos y teatrales investigados, plasman parte de los imaginarios colectivos que desembocan en prácticas sociales precarias o sin calidad democrática en sus relaciones conciudadanas, resaltando los vínculos desiguales, que resultan de una herencia histórica que ha normalizado el abuso de poder y la corrupción.

La concepción del progreso es narrada por dispositivos que construyen una imagen filmica y teatral tensa de las conflictivas dinámicas sociales y políticas en el Perú, por la compleja coexistencia entre la diversidad de culturas heterogéneas (Rivera, 2010 y Quijano, 2000/2009). Podemos interpretar a partir del análisis que algunas concepciones progresistas surgen de un núcleo autoritario criollo transgresor, individualista, colonial o virreinal, que marca desigualdades y centra el bienestar en el crecimiento económico, factor que es uno de los desencadenantes del conflicto armado interno y de crisis sociopolíticas posteriores.

Para finalizar esta sección, interpretamos que estos discursos muestran de forma coincidente la cruda crisis económica, social y política del conflicto armado interno, agudizada por las relaciones sociales y prácticas en el modo de ejercer el poder que evidencian indiferencia, desigualdades, discriminaciones, exclusiones, corrupción, autoritarismo y violencia.

Conclusiones

- El cine y el teatro, tanto como otras manifestaciones artísticas, pueden aportar en la labor de la consolidación de las memorias colectivas históricas al retratar los problemas sociopolíticos ocurridos durante el conflicto armado interno entre 1980 y el 2000 en el Perú.
- El cine y el teatro representan de forma simbólica las problemáticas e imaginarios sociales y pueden ser fuente de la memoria colectiva y de la historia para la reconciliación de la sociedad peruana. El arte en general, el cine y el teatro de modo particular, pueden ser fuentes y objetos de estudio para las ciencias sociales y humanas con el fin de estudiar las problemáticas sociales y políticas de nuestra sociedad.
- El arte reproduce y critica las dinámicas del ejercicio de poder, heredadas del devenir de fenómenos históricos sociales que han vulnerado los derechos hu-

manos. Asimismo, el arte refleja y recrea un imaginario colectivo, consciente o inconsciente donde los principios y las prácticas democráticas son precarias o inexistentes, como el concepto de progreso, de raíz autoritaria, criolla trasgresora, desigual, egoísta, de tradición colonial o virreinal, reduccionista del desarrollo al crecimiento económico.

- Las concepciones sobre la democracia y el progreso presente en las tramas discursivas estudiadas se vinculan con los hechos desarrollados en el Perú entre los años 1980 y 2000, son un reflejo y una recreación de los problemas sociales y políticos (ausencia del Estado y el abuso de poder). Por lo tanto, posibilita la interpretación de un vacío en la praxis política y social de fundamentos de la democracia y un desarrollo integral de la sociedad agudizados por las vulneraciones a los derechos fundamentales de una parte de la ciudadanía.
- Se puede interpretar estas construcciones discursivas cinematográficas y teatrales como una recreación poética artística de problemas sociales y políticos sucedidos durante el periodo de conflicto armado interno (1980-2000). Por ejemplo, se retrata la ausencia y precariedad de prácticas democráticas por parte de las instituciones estatales y la ciudadanía peruana, el autoritarismo, la violencia, la discriminación, la corrupción, el abuso de poder y la exclusión social en las interacciones sociales y políticas arraigadas como herencias históricas en los imaginarios colectivos.
- Por último, esperamos que estas indagaciones, en relación al cine y teatro en el Perú, contribuyan como un aporte que impulse nuevas investigaciones, discusiones, cuestionamientos, diálogos y reflexiones sobre problemáticas sociales y políticas en el Perú.

Referencias

- Barthes, R. (1964). *La retórica de la imagen (en la semiología)*. Escuela de Altos estudios, París. Recuperado de http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=71
- Bedoya, R. (2002). Libros & Artes: Revista de cultura de la biblioteca nacional del Perú, 2. (pp. 14-17). Recuperado de http://www.bnp.gob.pe/portallbnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes2_9.pdf
- Bedoya, R. (2009). *El cine silente en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2013). *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bericat, E. (julio-diciembre del 2011). Imagen y conocimiento: Retos epistemológicos de la sociología visual. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*. N°22, (pp. 113-140). ISSN: 1139-5737. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/empiria/article/view/87/76>
- Bregaglio, R. (2013). *¿Terrorismo o conflicto armado?* Recuperado de <http://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/terrorismo-o-conflicto-armado/>
- Burzzio, C. (20 de julio de 2015). *Cultural. La República*. Recuperado de larepublica.pe/cultural/15225-sin-titulo-tecnica-mixta-miguel-rubio-estrena-obra-en-lima-video
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2008). *Hatún Willakuy*: Versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación – Perú. Lima: Comisión de Entrega de la CVR.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2004). *Hatun Willakuy*. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: CVR. Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/110702/2008-Hatun%20Willakuy.%20Versi%C3%B3n%20abreviada%20del%20Informe%20Final%20de%20la%20Comisi%C3%B3n%20de%20la%20Verdad%20y%20Reconciliaci%C3%B3n%20E2%80%93%20Per%C3%BA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2003). *Informe final*. Recuperado de <http://cverdad.org.pe/iffinal/>
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro, El teatro de los muertos*. Lima: ENSAD.
- Fontanille, J. (2012). *Semiótica y literatura. Ensayos de método*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- García, J. (2011). *Manual de semiótica*. Realizado bajo el auspicio del Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima recuperado de https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2015/05/manual_semiotica_2011_final_3.pdf
- Leon, I. (2014). *Tierras bravas. Cine peruano y latinoamericano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Protzel, J. (2009). *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Quijano, A. (julio de 2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.), Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoameri-

- cano de Ciencias Sociales. (pp. 201-246). Recuperado de [http:// bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf) y <http://www.decolo-nialtranslation.com/espanol/quijano-colonialidad-del-poder.pdf>
- Quijano, A. (4 de septiembre de 2009). *Colonialidad del poder y des/colonialidad del poder*. Conferencia dictada en el XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Recuperado de <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/51.pdf>
- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakaxutxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. (1era ed.). Buenos Aires: Tinta Limón y Retazos.
- Servat, A. (13 de marzo de 2016). *Luces. El Comercio*. Recuperado de <http://elcomercio.pe/luces/teatro/ruido-nuestra-critica-obra-mariana-althaus-noticia-1886039>
- Valdez, J. (2006). Cine peruano y violencia: realidad y representación Análisis histórico de La boca del lobo. *Contratexto*, 14, pp. 177-196. Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/viewFile/768/740>
- Valdez, J. (2005). *Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política*. [Tesis de licenciatura en historia]. PUCP, Lima-Perú. Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/859/VALDEZ_MOR-GAN_JORGE_%20IMAGINARIOS_MENTALIDADES.pdf?sequence=1&isAllowed=y