Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Ciencias Sociales
Unidad de Posgrado

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

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Sociología con mención en Estudios Políticos

AUTOR

Ernesto Walter LLANOS ARGUMANIS

ASESOR

Dr. Manuel Jerjes LOAYZA JAVIER

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Llanos, E. (2021). *Análisis e interpretación de los conceptos: democracia y progreso en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el terrorismo (1980-2016)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Hoja de metadatos complementarios

Código ORCID del autor	"—"
DNI o pasaporte del autor	40722182
Código ORCID del asesor	0000-0002-3814-4849
DNI o pasaporte del asesor	42187566
Grupo de investigación	Afrodescendientes en Piura
Agencia financiadora	"—"
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lima-Perú Coordenadas geográficas: 12°0300"S 77°0200"O
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2015-2021
Disciplinas OCDE	Sociología http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.04.01

Firmado digitalmente por SILVA SIFUENTES Jorge Elias Tercero FAU 20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 03.02.2021 08:13:53 -05:00

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIDAD DE POSGRADO

ACTA DE SUSTENTACIÓN

En Lima, a los veintinueve del mes de enero del año dos mil veintiuno, mediante sustentación virtual a cargo de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional San Marcos, a horas 09: 00 am, bajo la presidencia del DR. OSMAR ALBERTO GONZALES invitando al graduando **ARGUMANIS LLANOS ERNESTO WALTER** para que hiciera exposición de la Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Sociología con Mención en Estudios Políticos. Siendo el trabajo titulado:

"ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS CONCEPTOS: DEMOCRACIA Y PROGRESO EN LOS DISCURSOS CINEMATOGRÁFICOS Y TEATRALES PERUANOS SOBRE EL TERRORISMO (1980-2016)"

A continuación fue sometido a las objeciones por parte del Jurado. Terminando esta prueba y verificada la votación; se consignó la calificación correspondiente a:

B MUY BUENO 18

Por tanto el Jurado, de acuerdo al Reglamento de Grados y Títulos, acordó recomendar a la Facultad de Ciencias Sociales para que proponga que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos otorgue el Grado Académico de Magíster en Sociología con mención en Estudios Políticos, al Bachiller ARGUMANIS LLANOS ERNESTO WALTER. Siendo las 10:30. am y para constancia se dispuso se extendiera la presente Acta:

Dr. Osmar Alberto Gonzales Alvarado
PRESIDENTE

Dra. Elisabeth Juana Acha Kutscher
MIEMBRO

Dr. Pablo Gustavo Sandoval López
MIEMBRO

Dr. Manuel Jerjes Loayza Javier
ASESOR

Dr. JORGE ELÍAS TERCERO SILVA SIFUENTES
Director

¡Qué delicia la de tener una mujer tan ligera…, aunque nos haga ver, de vez en cuando, las estrellas! ¡Qué voluptuosidad la de pasarse los días entre las nubes la de pasarse las noches de un solo vuelo!
(Oliverio Girondo)

Dedico este trabajo a las dos mujeres más importantes de mi vida, a mi Madre, quien me ha dado la vida, y a Lesly, con quien he iniciado una vida nueva. Les agradezco por su amor incondicional que alienta mi vida y siempre las amaré.

Agradecimientos

En primer lugar y de forma especial, quiero agradecer a Lesly De la Cruz Huam compañera de aventuras y mi gran amor, quien me ha ayudado brindándome su apoyo afectivo con su confianza, paciencia y preocupación, también su ayuda académica con sus consejos y observaciones, además de mejorar la redacción del presente trabajo. A su vez, agradezco a sus hermanos Jaime y Rosario por sus ideas, información y reflexiones que hemos compartido en algunas charlas.

También, aprecio las orientaciones y la información compartida por parte de mis amigos y compañeros de investigación de San Marcos (UNMSM) Helí Córdova y Edmundo Roque. Asimismo, agradezco a mis colegas y amigos del Área de Ética y Filosofía de la Universidad Agraria (UNALM), Eduardo Ortiz, Fredy Caballero y Margareth Del Pielago, porque el trabajo en los cursos a nuestro cargo han contribuido al desarrollo de la presente investigación, de forma similar los compañeros del Departamento de Ciencias Humanas como los consejos de Lily Cuadros y la ayuda de Jimmy Yepez del Departamento de Sociología Rural; además de la experiencia en los cursos de la UTP bajo la coordinación de Jorge Blanco y el equipo de profesores como Rafael Ojeda, por las charlas y el trabajo en conjunto han ayudado a mejorar el presente trabajo.

Otras personas que de alguna u otra forma han orientado esta investigación son los aporte sobre los estudios teatrales de Percy Encinas, la recomendación de José Carlos Agüero sobre *El ojo mecánico* de Carlos Ossa acerca del cine político latinoamericano, de los historiadores Juan Pablo Ronco (PUCP) y Efraín Núñez Huallpayunca (UNMSM), la sugerencia de Ricardo Caro, después del cine foro sobre el documental *Huellas de Sendero* con el comentario de Gisela Ortiz en la Facultad de Ciencias Sociales de San Marcos (UNMSM), para conversar con Maria Eugenia Ulfe, quien me oriento sobre los trabajos de antropología visual.

Finalmente, agradezco la importante labor de asesoría brindada por Jerjes Loayza que me ha dado la orientación, libertad, el tiempo y un gran apoyo, desde su óptica

profesional como sociólogo y comprensión amistosa, para desarrollar de la mejor manera posible la presente investigación.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Pág.

DEDICATORIA i
AGRADECIMIENTOS ii
ÍNDICE DE CONTENIDO iii
INTRODUCCIÓN v

CAPÍTULO I: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN **1**
1.1. Fundamentación del problema y situación problemática 1
1.2. Formulación del problema 39
1.3. Justificación e importancia de la investigación 40
1.4. Definición de Términos Básicos 41
1.4.1. Democracia 41
1.4.2. Progreso 42
1.4.3. Terrorismo y conflicto armado interno 43
1.4.4. Grupos terroristas peruanos (Sendero Luminoso y MRTA) 49
1.5. Objetivos de la investigación 51
1.5.1. Objetivo general 51
1.5.2. Objetivos específicos 52
1.6. Hipótesis 52

CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO **53**
2.1. Enfoque teórico sociológico 53
2.2. Antecedentes de la investigación 70
2.3. Estudio sobre las tendencias sociales y políticas del cine y teatro peruano 86
2.3.1. Panorámica historiográfica y categorías de algunas obras cinematográficas sobre el conflicto armado interno en el Perú 95
2.3.2. Campos teatrales peruanos heterogéneos y discursos sobre el periodo del conflicto armado interno (1980-2000) 118
2.4. Formulación del Marco Teórico (bases teóricas) 162

2.4.1 Concepciones sociales-antropológicas poscoloniales de la democracia y el progreso en el contexto del conflicto armado interno 164
2.4.2 Análisis (crítico) del discurso y Análisis del Discurso Político (ADP) o análisis del discurso crítico-político 169
2.4.3 La microfísica del poder, el biopoder y la biopolítica 172
2.4.4. Industrias culturales, creativas y de contenidos 174
2.4.5 Estudios Culturales 176
2.4.6 Sociología de la imagen poscolonial 184
2.4.7 Estudios teatrales y culturales 189
2.4.8 Sociología de la cultura y Antropología visual 198

CAPÍTULO III METODOLOGÍA EMPLEADA 203
3.1. Tipo de investigación 203
3.2. Propuesta de esquema de análisis de obras cinematográficas y teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno 206

CAPÍTULO IV RESULTADOS 217
4.1. Análisis de obras cinematográficas sobre el conflicto armado interno 217
4.2. Análisis de obras teatrales sobre el conflicto armado interno 248

CAPÍTULO V ESBOZOS INTERPRETATIVOS (Discusión de Resultados) 259
5.1. Relaciones Discursivas de la Cinematografía y el Teatro Peruano sobre el conflicto armado interno 259
5.2. Análisis e interpretación de los conceptos democracia y progreso en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el conflicto armado interno 265

CONCLUSIONES GENERALES 275
REFERENCIAS 300
Anexos (Galería de imágenes de las obras cinematográficas y teatrales) 332

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene el fin de llevar a cabo un análisis crítico interpretativo a un conjunto seleccionado de discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), que fueron expuestos en salas de cine y teatro peruanos desde la década de los ochentas hasta las primeras décadas del siglo XXI (2016).

En 1980, inició el conflicto armado interno por la decisión del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) al declarar la guerra al Estado Peruano. Este fenómeno ha sido estudiado por diversos especialistas y, en particular, por los miembros de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, quienes en el Informe final (CVR, 2003), han propuesto que, en el 2000, culminó el periodo de violencia con la crisis de corrupción del gobierno fujimorista.

Desde los primeros años del conflicto armado interno, el arte en general, desde sus diferentes manifestaciones, han plasmado una serie de reflexiones críticas sobre los problemas sociales y políticos de la sociedad peruana. En el presente trabajo, hemos decidido estudiar las expresiones del teatro desde 1986 y del cine desde 1987, donde se representan la violencia, a nivel social y político, las vulneraciones contra los principios básicos o derechos humanos perpetrados durante el conflicto armado interno (1980-2000), las dinámicas de poder, el autoritarismo, la discriminación, la desigualdad, la injusticia y la indiferencia por parte del Estado.

Los discursos simbólicos del cine y del teatro analizados se han manifestado para mostrar y recrear, por medio de distintos dispositivos estéticos, las diferentes problemáticas de la sociedad y la praxis política en el Perú, desde sus causas hasta sus consecuencias en los primeros años del siglo XXI, generadas por el conflicto armado interno.

La finalidad de la investigación es explicitar la omisión de las concepciones de democracia y progreso en los imaginarios, así como en las dinámicas sociales y políticas sobre la realidad peruana durante el conflicto armado interno (1980-2000). A partir del análisis crítico e interpretación de los discursos cinematográficos y teatrales elegidos, se puede comprender su construcción simbólica como sus vínculos con las percepciones, interacciones y problemáticas sociopolíticas en torno al conflicto armado interno en el Perú (1980-2000).

Uno de los primeros pasos en este estudio fue explorar investigaciones previas y el contexto cultural, político y social de aquella época. Asimismo, se relacionaron las líneas de pensamiento tanto sociales como políticas sobre los conceptos de democracia y progreso, anteriores, contemporáneas y posteriores al conflicto armado interno (1980-2000). Por último, se analizó cómo se manifiestan estos conceptos en los discursos teatrales y cinematográficos desde el año1980 hasta el 2016, con respecto al conflicto armado interno.

De esta manera, en la formulación del problema, partimos de una serie de dudas que se han implantado en nuestra mente desde hace mucho tiempo como la fragilidad del proceso de democratización inconcluso en el Perú, el dilema entre una democracia formal y una praxis política ineficiente, el conservadurismo, la desigualdad, la injusticia, la corrupción, la discriminación, el machismo que invisibiliza, excluye y vulnera los derechos femeninos por un trato desigual asimétrico.

Se han considerado problemas sociales no resueltos heredados desde la Colonia como el autoritarismo, que no lo pensamos desde una perspectiva causalista determinista, sino por el contrario como un factor de influencia, que permite entender nuestro presente, al tener en cuenta el debate propuesto por Guillermo Rochabrún (2007) en *Batallas por la teoría* en el capítulo *Ser historiador en el Perú*. Además, se toma en cuenta el conjunto de males sociales como la trasgresión y la violencia que impiden un desarrollo de una auténtica ciudadanía y que influye en nuestros imaginarios, interacciones y dinámicas sociales.

Luego, consideramos la situación problemática y los contextos que vinculan el arte, elegimos el cine porque las imágenes audiovisuales construyen una estructura simbólica, una representación del mundo, que comunican, emocionan, trasmiten un significado que es percibido e interpretado en un contexto sociocultural determinado, capaces de influir en nuestras ideas, comportamientos, interacciones sociales y políticas. (Ortega, 2009). A su vez, concordamos con el análisis sociopolítico de Javier Protzel (2009) que afirma que los referentes simbólicos cinematográficos se relacionan con los imaginarios colectivos, así como con las dinámicas sociales y políticas de poder en los procesos de construcción de identidad en coexistencia de culturas en el *tiempo heterogéneo* de la modernidad, correspondiente al autor Partha Chaterjee.

Y seleccionamos al teatro porque, como planteaba Brecht, es un medio de difusión de verdades (Vargas-Salgado, 2011), que estremece y hace reflexionar a la audiencia, al enfrentarla a los momentos políticos y sociales (Seda Laurietz, 2012). Ambas artes, cine y teatro, permiten construir una memoria histórica por la interrelación entre el arte y la realidad, como propone Adorno (citado por Vargas-Salgado, 2011).

El cine y el teatro se vinculan con los problemas de la violencia política como parte de una serie de fenómenos artísticos, culturales, sociales y políticos que se han desarrollado en la civilización humana. Para tener un mejor entendimiento de estos fenómenos en el Perú de 1980 hasta inicios del siglo XXI, se ejemplifican algunos planteamientos teóricos como manifestaciones artísticas, con especial detalle en el cine y teatro, donde se puede apreciar los lazos entre los problemas sociales y políticos asociados a la violencia y sus representaciones artísticas a nivel mundial, de Latinoamérica y Perú.

De aquí se desprenden muchos cuestionamientos que nos han conducido a explorar la posibilidad del análisis crítico de los discursos artísticos sobre estas problemáticas en torno a la violencia del conflicto armado interno en territorio peruano entre los años 1980 y 2000. De esta manera, se han seleccionado algunas imágenes audiovisuales fílmicas que lo narran y se han comparado con las representaciones performáticas teatrales que reviven los afectos y recrean los imaginarios sociales como

fuentes de análisis e interpretación para indagar nuestros cuestionamientos en busca de respuestas.

Como siguiente paso, se han planteado los objetivos e hipótesis del presente trabajo de investigación: conocer, analizar, interpretar y relacionar cómo se ha conceptualizado la democracia y el progreso en las representaciones cinematográficas y teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno, sucedido en el Perú entre los años 1980 y 2000, realizadas entre 1980 y el 2016, así como el vínculo entre los conceptos mencionados en los diferentes discursos cinematográficos y teatrales peruanos determinados.

Después de ello, en el segundo capítulo, se ha desarrollado el marco teórico a partir de la elaboración de un enfoque teórico sociológico, los antecedentes de investigación. Asimismo, tomamos como referencia la historia conceptual de los términos democracia y progreso a nivel internacional y peruana, aparte de los conceptos de terrorismo y conflicto armado interno, cómo se manifestó en el Perú desde 1980 hasta el año 2000, y la descripción con mayor detalle y profundidad del senderismo y los emerretistas.

Paso seguido de la revisión histórica conceptual social y política, que comprende los antecedentes de investigación, el análisis histórico del cine y del teatro hecho en el Perú, se ha considerado el contexto de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno (1980-2000) en el Perú y las bases teóricas de análisis e interpretación de los discursos cinematográficos y teatrales entre 1980 y el 2016, bajo una perspectiva amplia de los fenómenos culturales, artísticos, sociales y políticos, sus relaciones desde el enfoque de diferentes teorías y disciplinas humanas y sociales.

A esto debemos añadir la consideración de los campos artísticos cinematográficos y teatrales en el Perú desde sus dinámicas económicas heterogéneas, periféricas de las industrias culturales fílmicas y teatrales occidentales, latinoamericanas y al interior de la sociedad peruana con la complejidad de las interacciones de los circuitos comerciales hegemónicos limeños, los espacios independientes y los esfuerzos, precarios e informales locales, comunales, regionales y provinciales.

Debiado a que el marco teórico busca tener un horizonte amplio e interdisciplinario de las ciencias sociales y humanas, con base en un panorama de investigaciones previas, se ha recurrido a disciplinas como la semiótica, estrategias de análisis a nivel metodológico como la hermenéutica, análisis del discurso, y enfoques teóricos como los estudios poscoloniales, culturales y teatrales, integrado a las microfísicas del poder, biopoder y biopolítica, de los campos artísticos, la sociología de la imagen y visual del cine[1]. De esta manera, se puede tener una mayor comprensión de los discursos cinematográficos y teatrales realizados en el Perú con referencias sintéticas al cine y teatro latinoamericano.

También, es importante tomar en cuenta los cambios tecnológicos y los procesos de transformación económica y social de la globalización que han afectado a la sociedad peruana en diferentes aspectos, incluyendo las campos culturales y artísticos como el cine y el teatro. Para comprender mejor la problemática, desde una visión general y panorámica, hemos considerado las formas de crear, representar, reflejar, narrar, construir memoria, influir o plasmar en los imaginarios, producir, distribuir, promocionar, comunicar y difundir sus discursos.

Es posible ver la complejidad del espectro múltiple de la presente investigación, por ello, se han hecho recorridos conceptuales e históricos, desde la integración de varias teorías y enfoques de las ciencias sociales y humanas. De esta manera, se puede tener una mejor comprensión y plasmar los imaginarios sociales sobre la democracia y el progreso en medio de diversos factores de cambio multidireccional, externos e internos de la sociedad peruana y las dinámicas de poder e interacciones sociales y políticas, tanto en los hechos violentos retratados como en la forma de recrearlos estéticamente en los campos cinematográficos y teatrales en sus respectivos contextos histórico-sociales.

[1] Autores que se han tenido en cuenta para el marco teórico de la presente investigación: Semiótica (Fontanille (2012), García, (2011), Eco (1986) y Barthes (1964)); Hermenéutica (Gadamer (2000) y Ricoeur (1975)); Análisis del discurso (Van Dijk (2004/1999): Estudios poscoloniales, culturales y teatrales (Quijano (2000/2009), Hall (2010), Vargas-Salgado (2012/2011)); Microfísicas del poder, biopoder y biopolítica (Foucault (2002, 2001,1992, 1989, 1982, 1979 y 1967) y Deleuze (2000)); Sociología cultural, de la imagen y visual del cine (Bourdieu (2010 y 2002), Bericat (2011), Rivera (2010), Ortega (2009), Protzel (2009), Morin (2001)); etc.

Luego, en el tercer capítulo, hemos planteado la metodología de investigación de tipo descriptiva, analítica, crítica e interpretativa de carácter cualitativo por medio de un esquema de base semiótica. El trabajo trasciende esta disciplina, teniendo en cuenta otras teorías culturales, artísticas, sociales y políticas desde diferentes disciplinas humanas y sociales, y los enfoques de la sociología visual con el fin de estudiar los discursos teatrales y cinematográficos realizados en el Perú entre 1980 y el año 2016, sobre la violencia política durante el periodo del conflicto armado interno terrorista sucedido desde 1980 hasta el 2000.

En el cuarto y quinto capítulo, después del análisis de los discursos cinematográficos y teatrales, establecimos las relaciones de los conceptos progreso y democracia, interpretando cómo estos se manifiestan simbólicamente reflejando y recreando los imaginarios y las dinámicas sociales y políticas en la construcción de los discursos teatrales y cinematográficos producidos en el Perú entre 1os años de 1980 y el 2016 sobre la violencia política acontecida entre 1980 y el año 2000. En ese sentido, se reflexiona críticamente respecto de estos temas de construcción de memoria histórica colectiva desde las problemáticas sociales y políticas de la sociedad peruana desde sus manifestaciones artísticas, con sus respectivas conclusiones.

Como parte de nuestra interpretación, consideramos que los discursos teatrales y cinematográficos analizados develan una huella, como un eco de la herencia tradicional, virreinal o colonial, conservadora, autoritaria, excluyente, discriminadora y violenta, que ha influido, como un factor no determinante, en el devenir cambiante de las dinámicas e imaginarios sociales y políticos de la sociedad peruana.

Esta herencia ha sido transmitida a través del arte y dinámicas sociales autoritarias, corruptas, transgresoras, machistas y discriminadoras como se plasma en los trabajos de Gonzalo Portocarrero (2004) *Rostros criollos del mal, cultura y transgresión en la sociedad peruana*, cuando hace referencia a las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma o los vladivideos de Montesinos, o *Profetas del odio Raíces culturales y lideres de Sendero Luminoso* del año 2012, en lo concerniente al fanatismo fundamentalista, ortodoxo y violento del discurso ideológico, organización y prácticas

senderistas, plasmadas en el arte peruano, como las películas y obras de teatro estudiadas. Otro ejemplo puede ser el estudio sobre la *Historia de la corrupción en el Perú* de Alfonso Quiroz (2013), quien analiza la constante del fenómeno, a través de sus cambios en el tiempo desde finales del virreinato en el siglo XVIII, en el periodo borbónico, hasta el fin del fujimorismo hasta el año 2000.

Por lo antes dicho, reiteramos que la sociedad peruana no es estática, por el contrario, se ha transformado en los siglos de la historia republicana, pero algunos de sus problemas son repercusiones, no causas determinates de sucesos pasados que marcan tendencias o herencias con rupturas y continuidades que afectan las interaciones e imaginarios, o sentidos comunes del presente peruano, sin perder de vista la controversia señalada por Rochabrún (2007).

De esta manera, podemos profundizar en la historia social y política reciente sobre la violencia política durante el conflicto armado interno y los procesos artísticos de construcción de memoria colectiva, que nos permiten establecer ciertas continuidades y rupturas, cambios o consecuencias con épocas anteriores y posteriores. Asimismo, genera conciencia sobre el precario, o casi ausente, proceso de democratización ciudadana, que es afectada con la imposición de una concepción de progreso, centrado en el crecimiento económico y excluyendo el desarrollo social sostenible, que impide resolver nuestros problemas sociales y políticos de autoritarismo, conservadurismo, corrupción, pobreza, discriminación, exclusión y violencia en nuestras interacciones sociales y políticas en el Perú.

Para concluir, en esta presentación, queremos manifestar que nuestra principal intención es posibilitar el espacio para nuevas investigaciones que discutan críticamente y reflexionen dialógicamente teniendo como punto de partida la importancia del arte como manifestación social y política que permite sensibilizarnos y tomar conciencia sobre los problemas sociales y políticos actuales, con raíces en nuestra historia, como el periodo del conflicto armado interno, que siguen teniendo repercusiones en la sociedad peruana y evidencian los retos para lograr una sociedad verdaderamente democrática con un desarrollo o progreso sostenible e integral para todos los miembros que conforman el Estado peruano. Así concuerdan, desde la teoría social del arte, Juan Acha

(1981) en la introducción del *Arte y sociedad Latinoamericana. El producto artístico y su estructura*; Mirko Lauer en *El arte en la historia de América latina como constructor de tiempo social* (1996); Gustavo Buntix (2003) en *Pintando el horror Sobre Memorias de la ira y otros momentos en la obra de Jesús Ruiz Durand*; Miguel López (2014); la teoría crítica estética de Adorno (2004); la sociología de la percepción estética de Bourdieu (2010); y los planteamientos de la construcción de la memoria por medio del arte de Víctor Vich (2015) y Rainer Huhle (2017), entre otros autores de diferentes corriente de pensamiento desarrollado a lo largo de esta investigación.

CAPÍTULO I
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Fundamentación del problema y situación problemática

Contextualización sobre la situación del arte y su conexión con los problemas de la violencia política

Desde hace varios años, se han planteado los problemas o la crisis de la democracia desde varios aspectos por sociólogos, filósofos, políticos, etc. Por otra parte, este tema entra en mayor discusión en nuestro país, porque a lo largo de su historia republicana frente a los problemas sociales y políticos como los caudillismo, la corrupción, el autoritarismo, la exclusión, la discriminación, el racismo, la indiferencia y la violencia desatada entre los diferentes sectores o campos de la sociedad, la económica, la cultura y la política peruana estructurada de forma fragmentada, desigual, injusta, abusiva y jerarquizada por las dinámicas de poder ausentes de los principios democráticos.

Estos problemas son algunos de los factores causantes de los procesos democráticos[2] interrumpidos por la persistencia de la herencia autoritaria colonial desencadenante de la violencia, dictaduras, desencuentros y corrupción en la historia social y política del Perú estudiada por las ciencias sociales y humanas.

Frente a ello, los periodos llamados democráticos han sido y siguen siendo endebles, sin partidos representativos y en condiciones de vida caracterizada por la desigualdad e injusticia, que sumergen a un sector numeroso de la población en la exclusión, marginación y necesidad, donde se dedican exclusivamente a sobrevivir.

Un ejemplo relativamente reciente de las problemáticas sociales y políticas mencionadas en los párrafos anteriores son los terribles acontecimientos sucedidos en los últimos años del siglo XX (1980-2000), una de las mayores tragedias de la

[2] Revisar la conceptualización realizada en la secion o apartado titulado **Definición de Términos Básicos**

historia peruana, que ha derramado demasiada sangre y causado tanto dolor a nuestra sociedad que sus consecuencias siguen repercutiendo en los problemas sociales y políticos actuales, por ello, debemos reconocer o problematizar sobre ¿qué significa ser una sociedad posconflicto? y ¿por qué este suceso es tan terrible que es inefable y tan difícil de comprender?

Por ello, es un tema tan sensible, delicado, que algunos prefieren pretender olvidar sin su esclarecimiento y debido proceso de duelo y otros discuten desde su definición, clasificación, determinación o su tipificación como crímenes desde marcos jurídicos internacionales. El término terrorismo, que es un tipo de crimen específico, está cargado de prejuicios, pues ciertos sectores de la política, de los medios y de la población califican a ciertas personas de terroristas, como por ejemplo a defensores de los derechos humanos, entre otros casos similares.

Es prudente explicitar que tiene un sentido diferente terrorismo y conflicto armado interno. Este último responde a un marco de derecho internacional más amplio, que incluye una mayor gama de crímenes en contra de los derechos humanos y se encuentra desprovista de los prejuicios políticos e ideológicos que contiene la alusión al terrorismo, en particular en el contexto peruano. Por estas y otras razones, reconocemos que no estamos frente a un problema de lenguaje, todo lo contrario, es la evidencia que los sucesos vividos entre 1980 y el 2000 son un fenómeno tan complejo de comprender que desbordan las definiciones, teorías, interpretaciones, percepciones y sensibilidades, por ello, es importante seguir investigando, debatiendo, dialogando, analizando, cuestionando e interpretando. Recomendamos revisar la conceptualización realizada en la sección o apartado titulado **Definición de Términos Básicos**, en el cual se ha considerado diferentes fuentes como el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional (1998-2002), el informe final de la CVR (2008), Bregaglio (2013), CICR (2014), entre otras.

Bajo estas condiciones, con grandes carencias y una mala praxis política, ¿se puede decir que vivimos en una sociedad democrática?, al parecer solo de manera formal, y ¿el hecho de creer que estamos en una sociedad democrática podría ser una ilusión o un mito? Esto nos lleva a cuestionar el porqué no se cumplen con los

principios básicos de libertad e igualdad, lo cula hace casi imposible la formación de ciudadanos autónomos y autosuficientes que cualquier sociedad democrática está en condiciones de forjar, y por el contrario vivimos en una sociedad fragmentada donde grandes sectores son excluidos, lo que fue uno de los factores que causaron el periodo de violencia vivido en las últimas décadas del siglo XX en nuestro país.

A partir de los aportes sobre las teorías democráticas de Huntinton, consideramos cómo la sociedad afecta el sistema democrático y que el proceso de democratización se da de forma plural. Desde el punto de vista histórico, él plantea *tres olas* democráticas, la primera entre 1828 a 1926 que tiene su raíz en la Revolución Francesa y la independencia de Estados Unidos, la segunda entre 1943 a 1962 a consecuencia del fin de la segunda guerra mundial y los procesos de descolonización, por último, la tercera que inició en 1974 en países muy diversos influenciado por el proceso de globalización, a pesar que el texto es de 1991 se puede considerar que la tercera ola sigue en proceso (García, 2003).

A la luz de hechos históricos posteriores en el siglo XXI, como los atentados terroristas de grupos extremistas islámicos, las crisis económicas en diferentes partes del mundo, el crecimiento económico- político de países con modelos diferentes en Asia, los cambios sociales a nivel global como consecuencia de la globalización, la ciencia y la tecnología, debemos seguir reflexionando sobre la democracia más allá de visión procedimental, que sea verdaderamente plural o poliárquica, según Robert Dahl[3] y preguntarnos si la democracia es la última alternativa de vida civilizada o debemos darnos la oportunidad de buscar nuevas y mejores posibilidades.

En el panorama peruano, el reto de la construcción de la democracia consiste en afrontar distintas formas de representación, porque la versión oficial de la República, que negó la diversidad e intentó imponer la homogeneidad de la cultura criolla, ha fracasado por la crisis de la identidad criolla, por su carácter colonial,

[3] Que define la democracia como un gobierno donde sus miembros asociados deben considerarse políticamente iguales, con ciertos criterios como la participación activa, con consecuencias favorables como fomentar mayor libertad e igualdad, que requieren ciertas instituciones que aseguren elecciones, libertad de expresión y ciudadanía inclusiva. Teniendo en cuenta su historia y sus desafiaos actuales como el terrorismo y las migraciones. (García, S.F.p.14).

contraria al proceso de modernización. El desafío actual es pensar formas integradas de representación que respondan a la pluralidad y diversidad, para la unidad de la Nación (Manrique 2006, p. 49). En otras palabras, una manera de construir una verdadera nación democrática es sobre la base del reconocimiento, el respeto, la representación y participación conjunta de nuestra diversidad social y cultural.

Desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, Nicolás Lynch (2009) critica la influencia, en el Perú y en América Latina, de la visión formalista o procedimental de la democracia de Huntington, *La tercera ola* (1991), Guillermo O'Donnell y Philippe Schmitter (1986) como criterio único que se intenta imponer a nivel institucional en Perú y América Latina, tanto desde las ciencias sociales y políticas como en la aplicación política, dejando de lado las especificidades históricas, sociales, culturales, institucionales y políticas de los gobiernos, Estados y sociedades que debe conformar su propia teoría y praxis democrática coherente a las dinámicas sociales y políticas de nuestra región.

Según Lynch (2009, p. 13), el punto de partida para el estudio de la democracia no puede separar lo que es de lo que debe ser, porque la realidad democrática y sus normas interactúan. Como menciona Robert Dahl (1989), ello se debe integrar la propuesta de Charles Tilly (2007), quien concibe la democracia como una forma de articular a los ciudadanos con el Estado, como parte de un proceso histórico social conflictivo. Esto lo podemos entender que tanto la teoría o el ideal democrático se vincula a la práctica política y social en un proceso de integración y construcción de ciudadanía al interior de un Estado como parte de un desenvolvimiento social conflictivo por los recursos.

Por lo planteado por Lynch (2009), podemos interpretar que, en las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, se vive en América Latina un proceso complejo de transición democrática, llena de conflictos y desigualdades sociopolíticas que las hacen imperfectas[4], pero con tendencias distintas. Por un lado, se presenta el caso de Perú con una democratización con avances y retrocesos,

[4]Similar a la tensión entre democracia y gobernabilidad en América Latina que menciona Lorenzo Córdova Vianello tomando como base su reflexión sobre los planteamientos de Norberto Bobbio.

detenido por la presión de la globalización y el capitalismo neoliberal que genera una serie de conflictos al interior de la sociedad. Por otro lado, hay otra tendencia, de un conjunto de países, que apuesta por una independencia nacional social de izquierda que presenta otras problemáticas[5].

Otro obstáculo para el proceso de democratización es la crisis de los partidos políticos, la dependencia, económica y política, de los estados de América Latina, resultado del proceso colonial que sigue limitando la soberanía a los poderes de los Estados occidentales en el contexto actual donde impera el neoliberalismo globalizado.

Todo se agrava en un contexto de informalidad por la poca legalidad, legitimidad y representatividad del Estado, envuelto en la corrupción[6] y la falta de justicia, añadiendo el peso social de las herencias oligárquicas autoritarias y los populismos tanto de la población como de las organizaciones políticas y del Estado.

Lo mencionado hace compresible que en las sociedades de América Latina, como la peruana, exista una democracia contradictoria, pues cuenta con los mecanismos electorales, las formas y procedimientos democráticos, con algunos derechos civiles y políticos y pocos derechos sociales, con una ciudadanía en proceso de construcción, con una fuerte herencia dependiente, desigual y autoritaria en sus dinámicas económicas, sociales y políticas, que ha propiciado una institucionalidad débil, corrupta, excluyente y precaria. Pero debemos recordar que tanto el Perú como el resto de la región están en un proceso constante de

[5]Sobre el papel de las Izquierdas en los procesos democráticos peruanos de fines del siglo XX y XXI, donde en enfrentan una crisis de partidos, nuevas dinámicas políticas y por otro lado su auge en algunos países de la región, invito revisar los trabajos incluidos en las referencias, pero sin estar completamente de acuerdo y discrepando en algunos puntos como la fragilidad de la izquierda, pues en los últimos años (2005-2016) han ganado cierto espacio en el Perú. Por ejemplo: Adrianzen, CA. (2008) *Izquierda y postpolítica en el Perú*. Informe final del concurso: Gobiernos progresistas en la era neoliberal: estructuras de poder y concepciones sobre el desarrollo en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. Recuperado http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2008/gobpro/adrianz.pdf

[6]Para profundizar este punto se puede revisar La historia de la corrupción en el Perú de Alfonso W. Quiroz, que analiza los cambios de las prácticas de la corrupción desde finales de la colonia hasta el siglo XXI y sus efectos económicos, políticos y sociales a la sociedad peruana.

democratización, complejo[7], pero en marcha para adquirir todos los derechos y deberes necesarios, conformar una ciudadanía y un estado fortalecido con una democracia de mejor calidad que trascienda las formas y procedimientos, constituyéndose como una práctica económica, política y social a todo nivel.

Debemos considerar que los planteamientos de Nicolas Lynch sobre la democracia peruana y latinoamericana se encuentran en concordancia con lo propuesto por otros investigadores sociales en la región como Sinesio Lopez (2006). Este autor, siguiendo las ideas de Guillermo O'Donnell, plantea que la democracia no solo es una forma de gobierno procedimental con un sistema estatal que asegura una distribución equilibrada de poderes con rotación continua y sin violencia, sino que incluye la participación y formación de una ciudadanía, organización civil y un sistema desarrollado legal, electoral estatal y de partidos que puedan permitir un desarrollo social sostenible, que trascienda el crecimiento económico con la condiciones de constituir una nación.

Antes de seguir, parece prudente tener en claro que también existen otras miradas de los procesos políticos en el Perú, un ejemplo de ello es *La política en el Perú del siglo XX* de Henry Pease García y Gonzalo Romero Sommer (2014)[8], que no solo describe la sucesión de gobiernos, sino hace una historiografía desde las ciencias políticas de cómo se ha gobernado en el Perú durante el siglo XX e inicios del siglo XXI, estableciendo puentes, con las rupturas y continuidades, con la construcción de la república democrática peruana desde sus inicios en el siglo XIX.

Para ello, los autores han considerado, no solo los procesos electorales e institucionales, sino también la cultura política, enfocándose en las *luchas políticas*, que comprende las dinámicas entre los diferentes actores políticos, confrontaciones y asociaciones, como los partidos políticos, sus líderes y las interacciones con los

[7]Podemos añadir en este complejo análisis los planteamientos presentados dese una visión multidisciplinaria de la politología y la antropología de especialistas de la talla de Carlos IvanDegregori, que relacionan los problemas democráticos del Perú y de la región andina con la violencia política y los fenómenos de la etnicidad en un compilado de reflexiones de fines del siglo XX (1993) titulado *Democracia, etnicidad y violencia política en los países andinos.*

[8] Con la colaboración de Patricio Ato del Avellanal Carrera. Para más detalles consultar: Pease, H. y Romero, G. (2014). *La política en el Perú del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

gobiernos de turno, los grupos de poder, los partidos oficialistas y movimientos sociales. Con esta finalidad, se estudia estas interrelaciones en los diferentes periodos históricos con un examen de las principales instituciones del Estado como los sistemas y órganos electorales, sistemas de partidos y gobierno.

Debemos añadir que a fines del siglo XX e inicios del XXI continúa la preocupación por investigar (a nivel cuantitativo y cualitativo) y estudiar la democracia tanto por especialistas[9] como por instituciones de nivel internacional. Por ejemplo, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)[10], en colaboración con otras organizaciones y especialistas, detectó que en Perú y América Latina hay una búsqueda ideal de la democracia, pero una fuerte insatisfacción en la práctica por la desconfianza a las distintas instituciones de Gobierno, estatales y políticas, por lo cual vemos un camino complicado y difícil para la consolidación de esta.

El proceso contradictorio, pendular y accidentado de democratización en el Perú y América Latina va a la par de la modernización y cambios que ha sufrido el Estado y su institucionalización, pasando por etapas oligarcas excluyentes, desarrollistas, populistas, neoliberales o Estados mínimos y un Estado regulador con una intervención moderada.

En la historia de este proceso, han sucedido una serie de desencuentros y exclusiones, lo cual ha generado grandes brechas y desigualdades, que si bien se han acortado jurídicamente no se ha dado de manera efectiva en su totalidad a nivel económico, social y político. De esta manera, se ha dificultado el desarrollo de una ciudadanía activa, como lo explican Alberto Adrianzén Merino y Sinesio López Jiménez con otros especialistas en un trabajo llamado *El Estado en debate: múltiples*

[9] Un ejemplo puede ser el balance hecho en los noventas (90) por H. C. F. Mansilla que plantea los aportes de los enfoques posmodernos para realizar una crítica a las democracias y políticas en Latinoamérica frente a las contradicciones y ambigüedades en relación al logro del desarrollo económico y social, al considerar las nefastas consecuencias de la industrialización frente a los desastres ecológicos y las defensa de las culturas o etnias originarias.

[10]Revisar los diferentes informes de las instituciones que incluimos en las referencias del presente trabajo por ejemplo: Corral, M. (enero 2011). Estado de la democracia en América Latina: Un análisis comparado de las actitudes de las elites y de los ciudadanos.*Boletín PNUD & Instituto de Iberoamérica.* Recuperado de http://www.vanderbilt.edu/lapop/030711.Boletin_PNUD-PELA.pdf

miradas como complemento del *Informe sobre desarrollo humano Perú –2009* del PNUD (2010). En el *Informe regional de desarrollo humano 2013-2014* del PNUD (2013) como el del 2016, se reitera esta situación, a pesar de los avances económicos en América Latica, ya que sigue siendo una de las zonas a nivel mundial con grandes desigualdades, pobreza y violencia, lo cual se debe a un Estado frágil, centralizado, excluyente y corrupto que no ha tenido prácticas políticas democráticas que han impedido un desarrollo ciudadano, que ha dificultado un desarrollo integral de sus economías y sociedades por la falta de políticas de inclusión social y la políticas económicas neoliberales, como el caso de Perú hasta fines del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Todo lo visto en los párrafos anteriores nos lleva a preguntarnos lo siguiente: ¿la democracia ejercida en el Perú desde 1980 hasta el 2000 fue real o un mito, tanto en los hechos como en la percepción de la sociedad, en la conciencia de los ciudadanos y políticos, cuando no se aplicaron los principios democráticos fundamentales en medio del conflicto? Además, nos lleva a interrogarnos si la exclusión o divorcio entre el pueblo y las clases políticas que han participado de los gobiernos no se debería en parte a dos imágenes o concepciones distintas de la democracia: una, la del pueblo más ideal y mítico; en oposición a la otra, formalista.

Otras preguntas que se pueden formular son ¿cómo es posible hablar de democracia en una sociedad con tantas desigualdades, sociales, económicas y políticas? ¿Es posible decir que somos una sociedad democrática o en proceso de democratización en un contexto de evidente violencia, por parte de un sector de la población (grupos subversivos terroristas) y de parte de sectores de las autoridades (fuerzas del orden, policías y Fuerzas Armadas) e indiferencia de los sectores políticos, de parte del gobierno y de la población frente a la violación de los derechos humanos fundamentales? ¿Puede desarrollarse un proceso de democratización en una sociedad, desigual, machista, injusta, transgresora, corrupta, discriminadora, racista, excluyente e indiferente al dolor de sus compatriotas?

Si estas situaciones problemáticas no son confrontadas y progresivamente resueltas en sus aspectos sociales, culturales, económicos y políticos, y por el

contrario lastimosamente continúan, tendremos como resultado que nuestros sistemas políticos pueden llegar en un futuro a nuevas o mayores crisis, que nos pueden llevar al colapso por el aumento de la fragmentación social y política.

Muchas veces no se considera que fuertes problemas sociales y políticos, tarde o temprano afectarán, directa o indirectamente la economía de golpe o progresivamente y, por ello, no podemos cegarnos a mirar, plantear y replantear estas problemáticas endémicas que seguimos padeciendo aparentemente desde la Colonia si no es desde tiempos previos. De no tener la decisión de estudiar, analizar e interpretar nuestros conflictos sociales será mucho más complejo establecer soluciones de cambio para la mejora y la transformación de la sociedad peruana, desde sus mentalidades, cultura, hasta sus dinámicas e interacciones de poder en los diferentes campos sociales y políticos.

En caso contrario, nuestro país perderá la fuerza para integrarse y desarrollarse económica y socialmente como una verdadera nación y la sociedad peruana caería fácilmente, pues las condiciones serían propicias para el regreso del autoritarismo dictatorial, en alguna de sus de sus diversas formas, ya conocidas o nuevas, del todo desconocidas en nuestro presente, o tal vez viviríamos en un caos total o nuevos conflictos, que sinceramente tenemos la esperanza no vuelvan a suceder, por ello es importante mantener presente el recuerdo de nuestra memoria histórica colectiva que forma parte de la realidad que nos rodea.

¿El arte en general, el cine y el teatro en particular pueden ser medios de formación colectiva de la memoria histórica en torno a la violencia durante el periodo de conflicto armado interno sucedido en el Perú (1980-2000)? ¿Pueden ser fuentes para las ciencias sociales y humanas para estudiar las problemáticas sociales y políticas de nuestra sociedad? ¿En qué medida el cine y el teatro muestran los imaginarios, las interacciones sociales, los roles de género, el papel de la mujer, las dinámicas de poder, las complejidades a nivel social y política de las problemáticas de la sociedad en el Perú?

Esta situación nos conduce obligatoriamente a realizar un análisis de los principios fundamentales de la democracia, el concepto mismo de democracia en su historia y cómo se desenvuelven en nuestra realidad y qué papel jugó en los problemas producidos en el conflicto armado interno (1980-2000) teniendo en cuenta el informe de La Comisión de la Verdad y Reconciliación y otros estudios sobre el conflicto armado interno, pero ¿en qué medida es posible desde el análisis e interpretación de la estructura o estructuras discursivas simbólicas del concepto de democracia manejado por el pueblo, los gobiernos en su praxis frente a la subversión desde su representación artística en el cine y el teatro realizado en el Perú desde 1980 hasta el 2016?

De la misma manera, no podemos estudiar los problemas en torno al proceso de democratización en el Perú en particular en el periodo de la violencia terrorista sin vincularlo con el concepto de progreso, su desarrollo histórico y su práctica en la sociedad peruana y ¿si es posible analizarla críticamente e interpretarla a partir de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno realizados en el Perú entre 1980 y el 2016?

Para responder si la democracia y su realización plena en nuestro país puede ser concebida como una creencia popular o imagen mítica, hemos decidido previamente a este cometido, como medio introductorio en esta tarea tomar como base en este trabajo analítico hermenéutico de la conceptualización de la democracia y el progreso, tanto a nivel denotativo y connotativo, en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos que tratan desde diversos ángulos y en diferentes momentos históricos el tema del conflicto armado interno y ¿cómo podrían estar relacionados y traslucirse en los imaginarios, ideas, creencias e identificaciones de la sociedad peruana sobre estos hechos y cómo se relacionan con estas representaciones simbólicas?

Contextualización sobre la situación del arte y su conexión con los problemas de la violencia política (situación problemática)

Hemos considerado importante contextualizar sobre los vínculos del arte, en particular el cine y el teatro, con los problemas de la violencia política como parte de una serie de fenómenos artísticos, culturales, sociales y políticos que se han desarrollado de forma relacional en la civilización humana, para tener un mejor entendimiento en el Perú a partir de 1980 hasta inicios del siglo XXI.

De forma general, podemos tomar en cuenta la perspectiva de las **industrias culturales**, planteado por Theodor Adorno y Max Horkheimer, pensadores de la escuela de Frankfurt (Alemania) y de la teoría crítica. Analizaron la producción de la cultura de masa durante la primera mitad del siglo XX (1947[11]-1949), la cual resultó de la industrialización de la sociedad capitalista (cine, radio, televisión, etc.) y sus consecuencias sociales, culturales, económicas y políticas como el surgimiento de nuevos mercados, consumidores y subjetividades (construcción de identidades) (Lebrún, 2014).

Otro enfoque que podemos incorporar es la propuesta de los Estudios Culturales de la escuela de Birmingham entre los años de las décadas de1960 y 1970, en su realización de un análisis a la cultura juvenil y popular, sus manifestaciones de resistencia al orden cultural industrial, sus contenidos y la recepción de los medios de comunicación. Luego, sus investigaciones se extienden durante los años ochenta (1980) estudiando elementos culturales relacionados al género, etnicidad y consumo.

Parte de las propuestas de sus autores, por ejemplo, Richard Hoggart[12], es la convicción de un fuerte lazo entre la cultura, el poder y las estrategias de cambio social, pero independizando la cultura del determinismo económico en una tensa interrelación entre luchas sociales, al estudiar la resistencia popular al orden capitalista. Asimismo, se manifiesta este fenómeno en los trabajos de Raymond Williams y Edward P. Thompson, entre fines de la década de los cincuenta y los

[11] En Dialéctica del iluminismo publicado en 1947 (Barbero, 1987:50). (Yépez, 2017, p. 118).

[12] En su libro de 1957 considerado fundacional de los Estudios Culturales: *The Uses of Literacy: Aspects of Working-ClassLifewithSpecialReferences to Publications and Entertainments*.

sesenta (1950-1960). Por esto, se le da importancia al rol social y político de los medios de comunicación masivos (Urteaga, 2009).

Un punto clave que sugieren los estudios culturales es la importancia de las construcciones de sentido, valores, ideologías e identidades sociales colectivas de los sectores populares y como contribuye en su acción política de resistencia o aceptación frente a la dominación y subordinación. Para ello, ha explorado con nuevas metodologías de diferentes teorías provenientes de distintos centros académicos de Europa y EEUU, desde uso de la crítica literaria, etnografía, semiología, etc. ampliando su influencia progresivamente (Urteaga, 2009).

De forma particular, podemos añadir los aportes de Stuart Hall al estudiar el arte popular bajo una *política de la ubicación*, que consiste en ser consciente de la influencia del lugar donde uno proviene en nuestras ideas, para reconceptualizar la identidad, la raza y la etnicidad en el actual contexto multicultural, postcolonial y globalizado (Restrepo, Walsh y Vich, en Hall, 2010).

Stuart Hall parte de **una conceptualización materialista de la cultura que no caiga en el reduccionismo económico,** conformando un pensamiento heterodoxo complejo que resalta lo fundamental del simbolismo discursivo para estructurar el orden social formado por el *hecho social*, instancia mediadora, con efectos reales como otras prácticas sociales. Para ello, usa un método contextual que vincula los aspectos de la multiculturalidad, la constitución de las comunidades la construcción del ideal Estado Nacional moderno, con una vocación política de los estudios culturales, para articular la cultura y poder (Restrepo, Walsh y Vich, en Hall, 2010).

En *El sentido social del gusto*, Bourdieu (2010) nos permiten poner en práctica una sociología de la percepción estética, para acceder a la comprensión y explicación de una gran diversidad de fenómenos sociales, como los procesos de producción y consumo de bienes simbólicos, culturales y artísticos. A la vez, muestra las relaciones entre arte y política, para criticar los juegos de dominación impuestas por sus fuertes condicionamientos como en los contextos de violencia.

Otro elemento que constituye el enfoque teórico sociológico del presente trabajo es **el análisis de contenido o análisis (crítico) del discurso**, el cual permite estudiar los contenidos de las obras cinematográficas y teatrales, cómo expresan las dinámicas de poder en el contexto social y político de violencia, como el conflicto armado interno y de grupos subversivos en las últimas décadas del siglo XX en diferentes zonas de Latinoamérica (Argentina, Brasil, Chile, Perú, etc.).

Esta perspectiva nos permite *situar* nuestro análisis sociopolítico, en el contexto de una investigación multidisciplinaria, que busque una explicación de los discursos (cinematográficos y teatrales peruanos sobre conflicto armado interno) en sus estructuras, procesos y limites sociales, políticos, culturales e históricos y posibilitan entender los lazos que conectan los discursos con los entornos sociales (Van Dijk, 1999a, p. 24).

El análisis crítico del discurso puede complementarse con el **Análisis del Discurso Político (ADP)** o el **análisis del discurso crítico-político** que estudia las formas de reproducción del poder político, como prácticas y acciones políticas en contextos determinados. En ese sentido, ayuda a comprender los modos y procesos de resistencia de los participantes en el terreno de la política o de la esfera pública, así como de los receptores de los sucesos comunicativos que involucran los campos y los actores sociales, económicos y culturales como el arte (Van Dijk, 1999b, pp. 9-102).

Para profundizar y enriquecer el enfoque teórico sociológico, con el fin de desarrollar los análisis críticos e interpretaciones de los discursos cinematográficos y teatrales realizados en el Perú entre 1980 y el 2016 con respecto a la violencia política sucedida en el periodo del conflicto armado interno acontecido en la sociedad peruana (1980-2000), hemos tomado en cuenta el panorama que brindan los estudios sobre la **colonialidad** y **descolonialidad** del poder de Aníbal Quijano (2000 y 2009), que considera que la hegemonía eurocéntrica del sistema capitalista moderno del proceso de dominación colonial sigue teniendo repercusiones en el proceso de globalización y sus dinámicas de poder, para analizar, cuestionar y posibilitar el proceso de descolonización, que incluyen aspectos económicos,

políticos, sociales, epistemológicos, culturales y artísticos que comprenden los campos del teatro y del cine en el Perú en su relación al desarrollo mundial.

Esta contextualización histórica y social de la herencia autoritaria colonial con sus respectivas consecuencias poscoloniales en las interacciones sociales en el Perú vinculadas con las manifestaciones violentas sociopolíticas acontecidas durante el periodo terrorista (1980-2000) que se desarrolla en los discursos cinematográficos y teatrales que analizaremos e interpretaremos se complementa adecuadamente con el enfoque de la **sociología de la imagen** desarrollada por Silvia Rivera Cusicanqui (2010)para reflexionar sobre prácticas y discursos descolonizadores, en Latinoamérica y en especial en Bolivia, donde hace análisis de fenómenos sociales y culturales incluyendo el análisis de imágenes de Huamán Poma de Ayala.

Las imágenes brindan narrativas e interpretaciones sociales de una cultura, desde lo Ch'ixinakaxutxiwa o lo *chicha* (lo mestizo, lo hibrido, mezclado y separado a la vez) en las sociedades poscoloniales como la boliviana y la peruana. Estas imágenes son plasmadas en diferentes manifestaciones artísticas y culturales como el cine y el teatro que evidencian los mestizajes o sincretismos sociales y culturales, sus problemáticas en las interacciones sociales y políticas.

Por lo expuesto, se puede fundamentar que las imágenes pueden contar historias con sentido sobre hechos, lo que puede legitimar su uso epistemológico e incorporarlas en las investigaciones sociológicas. Un ejemplo de ello es la investigación de Erving Goffman en 1979, quien analizó una serie de fotografías publicitarias que retrataban mujeres, o el estudio de John Grady del 2007 sobre el racismo a partir de la selección de fotografías publicitarias de la revista Life entre los años 1936 hasta el 2000 (Bericat, 2011, p. 135).

Ortega (2009) comparte otra exégesis de la metodología aplicada por Goffman en 1979, en comparación a la realizada por Smith, quien realza la sociedad del equilibrio entre imagen y texto. Asimismo, Goffman hace que "el lector rastrea las series de fotografías buscando un parecido familiar en la colección, en la medida que el lector encuentra el parecido que Goffman ha indicado, la descripción escrita

se corrobora visualmente" (p. 181). Por consiguiente, "dicho método implica algo más que ofrecer una evidencia empírica de los comentarios textuales, pues se induce al lector a una lectura hermenéutica" (Ortega, 2009, p. 181).

De acuerdo a lo mencionado, Goffman, además del análisis crítico de las imágenes y un adecuado balance entre las imágenes y el texto, resalta la variable interpretativa. Por ello, en base al enfoque de la sociología de la imagen o visual, desplegaremos, luego del análisis crítico, un ejercicio de interpretación hermenéutica de los discursos cinematográficos y teatrales sobre conflicto armado interno.

Por ello, Ortega (2009) aconseja que, un proyecto de investigación de sociología visual debe considerar "el análisis hermenéutico de las imágenes [...] el lenguaje fotográfico, la técnica y la semiología de la imagen" (p. 168), integrados en el proceso de investigación.

Las imágenes visuales y audiovisuales comunican, emocionan, se construyen con una estructura simbólica que trasmite un significado que es percibido e interpretado en un entorno cultural y social determinado en un espacio, tiempo y contexto histórico específico. Es una representación del mundo particular, pero es un fenómeno universal con sus respectivas especificidades. Las imágenes pueden influir en nuestras ideas y comportamiento y pueden ser interpretadas de diversas formas, por ello se puede cuestionar su objetividad o imparcialidad (Ortega, 2009).

Para una mirada panorámica de la relación entre arte y violencia política, podemos tomar como otra referencia el conversatorio "La cultura como documento para la construcción de la memoria histórica 1980-2000", realizado el 7 de julio 2014 en el Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social (LUM) con la participación de Ramón Mujica, Víctor Vich, Ponciano del Pino, Jorge Villacorta, Luis Alvarado y Ricardo Bedoya.

Ramón Mujica conversó sobre la construcción visual de la historia de la violencia del Perú desde la Conquista hasta la edad contemporánea por medio del

arte. Luego, continuó Víctor Vich, que parte de la reflexión de Jacques Derrida: "la comunicación comienza cuando el dialogo termina" (citado por Vich 2015, p. 18), para plantear al arte como un eco, junto a la cultura, que posibilita la construcción de una memoria sobre la violencia del Perú entre 1980 y el 2000, desde un rol político que puede influir en la ciudadanía, más allá de las polarizaciones políticas.

Asimismo, Jorge Villacorta realizó una seria de cuestionamientos sobre la capacidad transformadora de la realidad por parte del arte, que nos puede llevar a formular las siguientes preguntas: ¿Es posible cambiar la cultura? ¿El arte cambia la realidad? ¿El arte sobre el periodo de violencia en el Perú (1980-2000) es arte o corriente de moda? Para pensar el arte sobre la violencia en el Perú (1980-2000), se debe considerar su pertinencia para realizar reflexiones puntuales en relación a la desarticulación de la cultura y sociedad peruana.

Para dar un panorama de la música en el contexto de la violencia política en el Perú (1980-2000), Luis Alvarado mostró como punto de partida una partitura visual de Manongo Mujica (1984), una partitura con un proyectil de fusil titulado *Paisaje explosivo late sendero periodo*, el cual alude al concepto de conflicto armado interno en el Perú, pieza inspirada en la música experimental conceptual que busca borrar las barreras con el arte visual de los años sesenta (1960).

Después, interpeló ¿cuál es paisaje sonoro explosivo sobre la historia reciente?, ¿hay libros sobre la música y la violencia política en el Perú? Alvarado sugirió que la dificultad para la realizar estudios de música y la violencia política en el Perú se debe a las diferencias sociales entre la música de Lima (urbe capital) y provincias o regiones, su diversidad y disociación de la música peruana.

De igual forma, menciona algunos ensayos como el del etnomusicólogo estadounidense Jonathan Ritter (2013) *Canto de sirenas: Ritual y revolución en los Andes peruanos* en un libro llamado *Las formas del recuerdo: etnografías sobre la violencia política en el Perú*. Ritter inició sus investigaciones a la par del proceso de trabajos de la CVR, desde el 2001, centrándose en el pumpin, género musical de la provincia de Fajardo en Ayacucho, que se convirtió en vehículo de propaganda

senderista o como califican en Fajardo canciones de protesta política con títulos como *Guerra popular* que con el tiempo se han prohibido, por el vínculo a sendero, la violencia, muerte y migración forzosa de los músicos.

Luis Alvarado incluye otras manifestaciones musicales ayacuchanas, como la historia alrededor de *Flor de retama* (1971) a dos años del alzamiento de Huanta (1973), o la canción *El hombre*, que mostraron la capacidad de protesta política del folklor, en 1974 el grupo *Tiempo nuevo* compusieron y difundieron canciones revolucionarias y de protesta, el grupo fue fundado Celso Garrido Lecca, quien vino de chile después de 25 años por la caída de Allende e inaugura los talleres de la canción popular, proyecto de reivindicación de la música popular frente a la culta para eliminar barreras sociales.

Otro trabajo de investigación musical que nombra Luis Alvarado es el desarrollado por Renzo Aroni en relación al proceso de migración de los músicos de pumpin de Fajardo en la época de violencia, plasmado en *Crónicas del migrante andino: música, migración y violencia política en el Perú*, y como se trasmite el sentimiento de orfandad (*Waqcha*) o [*wakcha*] en su música como en la canción *Wakchawawa* del conjunto Nueva generación de Hualla.

Para terminar su presentación, Luis Alvarado habla sobre lo que sucedía en Lima la Capital desde inicios de la década de los ochenta (1980), la movida del rock subterránea hardcore punk en el contexto convulsionado limeño de crisis económica, social y política, de forma simultánea aconteció algo similar en otras latitudes latinoamericanas, el senderismo intento infiltrarse, el sensacionalismo fujimorista intentó vincular la música subte con los terroristas, pero el rock subterráneo era opuesto a sendero y denunciaba su violencia y de la política del periodo (1980-2000). Y culminó refiriéndose a la cultura del ruido o *noise*, sus expresiones viscerales de la violencia de Lima y el Perú de fines de los años ochenta (1980) y como está corriente musical continua hasta la actualidad.

Posteriormente, siguió Ricardo Bedoya para tratar sobre el cine peruano y el conflicto armado interno, que se detalla en otro punto del presente trabajo y

Ponciano del Pino, que trato sobre las tablas de Sarhua entre otras manifestaciones artísticas vinculadas a la violencia política.

En el Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social (LUM), como parte de su muestra, se recopila una selección de canciones que tuvieron repercusión con referencia a la violencia política durante el periodo del conflicto armado interno (1980-2000) en tres secciones, música folklórica, chicha o cumbia y rock, principalmente rock y punk subte.

De esta forma vemos que, desde las ciencias sociales, por ejemplo, la antropología y para ser más específicos desde la etnomusicología, se ha estudiado el fenómeno musical relacionado a la violencia política terrorista entre los años 1980 y 2000, esto posibilita realizar una investigación con un horizonte más amplio para poder comprender mejor las complejidades de los discursos teatrales y cinematográficos vinculados al conflicto armado interno en el Perú (1980-2000).

Para hablar de las **artes plásticas en el Perú en relación a la violencia política durante el conflicto armado interno**, podemos mencionar el ensayo realizado por Juan Carlos Ubilluz y Víctor Vich (2009) quienes analizan e interpretan la obra *El juicio sumario* (1991) del pintor Ángel Valdez, junto a otros ensayos sobre literatura vinculada a la violencia política compilado en el texto *Contra el sueño de los justos.* En *La literatura peruana ante la violencia política*, analizan las siguientes obras: *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega, *La palabra de los muertos o Ayacucho en la Hora Nona* (1988) de Marcial Richter, *Candela quema luceros* (1989) de Félix Huamán Cabrera, *Vísperas* y *La joven que subió al cielo* en *Con los ojos siempre abiertos* (1990) de Luis Nieto Degregori, *Lituma en los andes* (1994) de Mario Vargas Llosa, *Rosa Cuchillo* (1997) de Oscar Colchado, *Los ilegítimos* (2004) de Hildebrando Perez Huaranca, *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *La guerra del arcágel Gabriel* de Dante Castro en *Toda la Sangre, Antologia de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006) de Gustavo Faverón y *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo (Monteagudo, 2010, p. 179).

La pintura es interpretada para cuestionar críticamente el sensacionalismo de los medios, la frialdad ideológica de sendero que llevó al derramamiento de sangre y la negación de las consecuencias del conflicto armado interno por la sociedad peruana actual (Ubilluz y Vich, 2010)[13].

Otros trabajos sobre la plástica peruana y fotografía sobre la violencia política son los trabajos de Víctor Vich, Gustavo Buntinx y Edilberto Jiménez entre el 2009 y 2014. Un ejemplo de ello es el trabajo de Víctor Vich (2015) *Poéticas del duelo Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, que comprende un conjunto de ensayos que analiza música, retablo, artes plásticas y visuales, como fotografías, caricaturas políticas, películas, performances, intervenciones, etc. para reflexionar las consecuencias del conflicto armado interno y cómo el arte y la cultura repercuten para construir imaginarios en la conciencia ciudadana y en la memoria política.

En una línea similar, Rainer Huhle (2017) piensa sobre el impacto de imágenes de violencia en contra de los derechos humanos en la memoria histórica, tomando como uno de sus ejemplos las fotografías de la muestra *Yuyanapaq* de la Comisión de la Verdad y Reconciliacion (CVR) en el Perú, en su texto *¿Qué nos hacen y qué hacemos con las imágenes de violencia?* (pp. 233-260).

Entre otros ejemplos de análisis del arte sobre la violencia política en relación al conflicto armado interno (1980-2000), podemos añadir el trabajo de Camila Fernanda Sastre Díaz (2016) titulado *Así fue cómo pasó. Nadie nos ha contado. Análisis de artefactos visuales del museo "Para que no se repita" de ANFASEP de la ciudad de Ayacucho*. La autora presentó y analizó, en esta investigación, una serie de obras de arte que retratan la violencia del conflicto armado interno desarrollado desde el año 1980 hasta el 2000, fenómeno que afectó, principalmente, los andes peruanos del sur y del centro, como de un largo proceso histórico de discriminación y racismo efectuado por el Estado a los ciudadanos quechuahablantes.

[13]Ubilluz y Vich. (junio 2010). JUICIO SUMARIO DE ÁNGEL VALDÉZ. La asamblea investigación, activismo político y pedagogía radical.[Tomado de la revista Artificios 2] Publicado 17th June 2010 por Paz, Fuerza y Alegría-Primaria. Recuperado de http://laasamblea.blogspot.com/2010/06/artific-02_17.html

La finalidad de Sastre Díaz (2016) es entender la manera de construir memoria colectiva sobre la violencia del conflicto a partir de una etnografía que analizó el contexto de las obras de arte que forman parte de la exhibición en el museo «Para que no se repita» de la Agrupación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) de Ayacucho.

Art from afracturedpast: memory and truth-telling in post–ShiningPathPeru es un trabajo de nivel internacional, que realiza un compendio de análisis de representaciones artísticas sobre el conflicto armado interno en el Perú entre 1980 y 2000, incluyendo dibujos, escultura, literatura, retablo, cine, teatro, etc. Este fue editado por Cynthia E. Milton y el epílogo lo realizó Steve J. Sternycon; asimismo, Edilberto Jiménez Quispe, María Eugenia Ulfe, Víctor Vich rea, entre otros, aportan con la investigación publicada por la Universidad de Duke en el año 2014.

En la misma línea, están los estudios de Olga Gonzáles (2015-2018) como *Testimonio secreto de un pasado traumático: los "tiempos de peligro" en el arte visual de Sarhua* y Vladimir Terán Altamirano (2005) *La guerra de Sendero: no olvidar* quien comenta las figuras dibujadas por el retablista y antropólogo Edilberto Jiménez, quien elaboró en el 2009 la investigación titulada *Chungui: Violencia y Trazos de Memoria*, donde retrata la horrible tragedia del conflicto armado interno.

Se ha estudiado la influencia del mercado en la representación visual del arte popular, sectores dominantes, normalizaciones de los puntos de vistas hegemónicos, en otras palabras, la relación entre las representaciones, el poder y las políticas sociales, comerciales y culturales (Cánepa, 2012).

Algunas investigaciones de antropología visual han abordado el tema de violencia política como por ejemplo el trabajo de Bernardo Cáceres (1989) *Perú: Comunicación o violencia* y en un artículo del año 2011. También, hay estudios sobre el cine regional, teniendo en cuenta sus procesos de producción, difusión y consumo. Dentro de ellos, se encuentra uno sobre la denominación como cine andino por Quinteros (2010 y 2011) y otro en cuanto a temáticas de terror (Castro,

2007). En relación a la violencia política durante el conflicto armado interno, Rocío Trinidad (2008) presentó una ponencia llamada "Poswar Ayacuchano Cinema: Producing and Recoveringthe 'Horror Memory' of theWar en la conferencia anual *The politics of Culture in LatinAmerica & the Caribbean*, organizada por el Consorcio de Estudios Latinoamericanos y Caribeños de las universidades de North Carolina at Chapel Hill y Duke en Durham" (Cánepa, 2012, p. 344).

Aquí podemos ver cómo los estudios de la antropología visual nos permiten ampliar el espectro de análisis e interpretación de las artes visuales, de forma particular del cine y sus discursos con respecto a la violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú entre 1980 y el 2000.

Otro compendio de investigaciones sobre la relación de las artes y la sociedad, que nos permiten ampliar nuestro horizonte teórico para descifrar los discursos teatrales y cinematográficos sobre la violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000)**,** es el Dossier 6: *Subversión, crimen, género, etnicidio y memoria: Narrativas de la violencia en América Latina* coordinado por Rafael Ojeda (2013)que plantea como en América Latina (Argentina, Colombia, México y Perú) los procesos de violencia subversiva y del narcotráfico han influido los ámbitos éticos, estéticos, culturales, políticos y económicos de sus sociedades, a su vez manifestándose por medio de diversas representaciones artísticas en el mercado global y sus efectos en las industrias culturales.

A parte de los análisis literarios, teatrales, etc., un estudio que debemos tener en cuenta es la investigación sobre historieta o comic realizado por Marco Antonio Sotelo Melgarejo, (2013/2012) titulado *Representacióngráfica de la violencia política en el Perú 1980-2012: Una aproximación a las historietas durante tiempo de violencia interna*, la cual trata sobre las representaciones de la violencia política en historietas peruanas durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000) y después del periodo.

Años antes se han realizado otros trabajos similares como la tesis doctoral en ciencias sociales titulada *Poder y humor gráfico durante el período de crisis del*

régimen de Alberto Fujimori, 1996-2000 presentada por Carlos Rodrigo Infante Yupanqui (2008) y la tesis de licenciatura en arte de Oscar Germán Luna Victoria Muñoz (2005) con respecto a *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet,Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso* en la Universidad Nacional Mayor De San Marcos (UNMSM).

Como es notorio, hemos considerado una diversidad de enfoques de diferentes disciplinas y trabajos de investigación en diferentes campos artísticos para poder tener una amplia gama para el análisis e interpretación sobre las manifestaciones artísticas sobre la violencia política que permiten enmarcar el fenómeno social particular de los discursos teatrales y cinematográficos entre 1980 y el 2016 sobre la violencia política en el Perú en relación al conflicto armado interno (1980-2000).

Para poder desarrollar los análisis y las interpretaciones de los **discursos cinematográficos y su relación con la violencia política en Latinoamérica y en particular sobre el conflicto armado interno en el Perú**, hemos tomado en cuenta las propuestas de Jesús Martín-Barbero (1987) sobre la interacción de mutua influencia entre los medios de comunicación y la sociedad, al plantear que los medios no solo son instrumentos o canales de trasmisión de información, ideas, etc. Sino son a la vez median, sus discursos o contenidos y sus formas de transmisión de información hasta cierto nivel median o moldean como vemos y entendemos el mundo. Por ejemplo, el cine es definido como un medio de identificación, de reconocimiento popular o de masas a mediados del siglo XX (1950), se convirtió en un puente entre la identidad rural y la urbana, en especial en México cuyo cine influyo en Latinoamérica y el Perú (pp. 180-183).

Con una mirada más filosófica del cine político en América Latina, *El ojo mecánico* de Carlos Ossa (2013) reflexiona sobre el cine de vanguardia desde los años sesentas y setentas (1960-1970) y los vínculos estéticos, artísticos, sociales y políticos, profundizando la relación vital del arte con los contextos sociales y políticos. Asimismo, evidencia un cine que muestra problemas sociales en Brasil, Argentina, entre otros, "en las cintas *Memorias de subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea; *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha;

Invasión (1969) de Hugo Santiago Muchnick" (p. 164). También, se refleja en *La Hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas done se muestra lo visible e invisible, lo oculto, las otras realidades, los imaginarios y los múltiples rostros de los otros excluidos que forman parte de las comunidades, en parte fragmentadas por las subjetividades individuales modernas. De esta manera, reconoce la problemática que la imagen no puede captar la complejidad múltiple de las comunidades, sus identidades, iconos, mitos, contradicciones y demás.

Desde la crítica cinematográfica con bases sociales, Isaac León Frías (2014) desarrolla un panorama tanto de la historia Cine peruano y latinoamericano, sumado a un análisis con mayor detalle de algunos de sus directores y películas más emblemáticas, un conjuntos de ensayos de su trayectoria como crítico de esforzado y arduo trabajo de realización cinematográfica frente a un sinnúmero de dificultades coyunturales para retratar el sentir de las realidades sociales y políticas tanto peruanas, en películas desde *Kukuli* (1961) de Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva violenta y trágica historia mítica andina, hasta *La yunta brava* (1999) de Federico García sobre la biografía de Mariátegui (pp. 77-99) previos a su viaje a Europa en 1919, como latinoamericanas representadas en cintas cubanas como *Lucia* (1968) de Humberto Solás sobre el rol revolucionario de la mujer (pp. 207-210), mexicanas como *Cadena perpetua* (1978) de Arturo Ripstein sobre el callejón sin salida o el circulo vicioso del crimen (pp. 225-226), entre otros ejemplos.

Por otra parte, tomamos algunas ideas del análisis reflexivo de Javier Protzel (2009)[14], desde la sociología, para pensar, sin determinismos económicos de las industrias culturales, los imaginarios colectivos y su relación con los referentes simbólicos cinematográficos, tanto los más comunes difundidos por Hollywood (EEUU), más allá de las construcciones de las identidades nacionales, como los vínculos a las dinámicas de poderes sociales y políticas (hegemonía y subalternidades) en las narrativas del cine mundial como EE.UU, Francia (*Pickpoket* de Robert Bresson en 1959), Rusia (*Verborgene Seiten* o *Páginas ocultas*

[14]Protzel, J. (2009). *Imaginarios sociales e imaginarioscinematográficos*. Lima, Perú: Fondo editorial de la universidad de Lima.

de Alexander Sokurov en 1993), Japón (*Tokio monogatari* o *Viaje a Tokio* Yasuhiro Ozu en 1953 y la India (*Charulata* de Satyajit Ray en 1954) (pp. 45-88).

Las narrativas periféricas se desarrollan entre el mimetismo y la originalidad, en los procesos de construcción de identidad nacional y modernización del cine latinoamericano; en Argentina, "en *El bonaerense* (2002) Pablo Trapero relata las fronteras porosas entre policía y delincuencia" (Protzel, 2009, p. 144); en Brasil, *Quase dois irmaos*o "Casi dos hermanos" (2004) de Lucía Murat relata los senderos de dos amigos que se bifurcan por la dictadura, los suburbios delincuenciales y el mundo de las prisiones de tres épocas distintas de desigualdad, racismo, exclusión y violencia (Protzel, 2009, pp. 158-161); en Chile, "*Machuca* de Andrés Wood (2004) relata la amistad entre dos púberes, [...] de clase alta, y [...] un [...] urbano-marginal [...], les toca compartir las últimas semanas del régimen de Salvador Allende" (Protzel, 2009, p. 149); en Cuba, *Habana Blues* (2005) de Benito Zambrano se observa una sociedad igualitaria pero precaria y corrupta (Protzel, 2009, p. 156); en México, *Batalla en el cielo* (2005) de Carlos Reygadas sobre una historia trasgresora en la ruidosa, contaminada y agresiva capital mexicana a inicios del siglo XXI (Protzel, 2009, pp. 180-182).

De manera parecida al cine latinoamericano, Protzel (2009) analiza la coexistencia de culturas en el *tiempo heterogéneo* de la modernidad (Partha Chaterjee), los sentimientos, los imaginarios andinos, héroes, villanos, antihéroes, clases sociales, sus imaginarios, el conflicto armado interno y el autoritarismo (*La boca del lobo* (1988)*, La vida es una sola* (1993)*, Sangre inocente* (2000), *Ojos que no ven* (2003), etc.) del cine peruano (pp. 207-325).

En el compendio de trabajos de investigadores de Bellas Artes titulado *Arte y cultura digital. Planteamientos para una nueva era*, Ramón Navarrete-Galiano (2012), trata sobre la sintaxis fílmica de la estética de Almodóvar y sus nuevas manifestaciones, incorporaciones y composiciones en la cinta *La piel que habito* (2011) (pp. 74-86). Se plantea cómo el cine ha adoptado otras artes como la literatura, la música, la pintura y la arquitectura, además del profundo lazo con la fotografía para construir una sintaxis estética a partir de la influencia de otras artes,

como figuras pictóricas en la composición de planos y escultóricas en la disposición de personajes, no solo en el aspecto visual, sino también en la construcción dramática de la historia, en particular una con tintes de transgresión y violencia como *La piel que habito*.

La mirada del cine que nos proporciona Edgar Morin (2001) pretende entender la totalidad humana del cine, al homo cinematographicus, a través de método de antropología genérica, que aborda la unidad y complejidad del fenómeno cinematográfico. Combina una mirada histórica, sociológica y antropológica para comprender este invento que al parecer refleja la realidad, que pasó de ser un posible instrumento científico (cinematógrafo) para convertirse en medio de entretenimiento (cine).

Recabando los planteamientos de diversos especialistas, desde los primeros teóricos en los años de 1896 como Apollinaire al declarar que "el cine es creador de una vida" (citado por Morin, 2001, p. 15), coinciden al definir al cine como el medio capaz de emocionar y crear mundos nuevos, irreales, surrealistas e historias de ensueño, más que hechos. El cine puede reflejar la realidad y también los sueños del ser humano, combina la ciencia y el arte, capaz de retratar la sociedad humana y recrear sus imaginarios (Edgar Morin, 2001).

De forma similar, se alinea el estudio clásico de Marcel Martin (2002)[15], denominado *El lenguaje del cine*, sobre la estética e historia del cine clásico y del lenguaje cinematográfico, sus cambios en el tiempo, para entender su relación entre arte, comercio e industria, entre lo real y lo imaginario. Definiendo al cine como más que un reflejo o duplicado de la realidad, sino como un lenguaje, flexible y simbólico similar a la poesía en su potencial polisémico (de múltiples significaciones), medio de narración que trasmite ideas, un medio de comunicación, de información, de propaganda (o de protesta o denuncia), un arte cuya estética trasciende la forma, en caso su contenido posea densidad ontológica, un alma, capaz de mostrar lo visible e invisible, lo real y sus imaginarios, acciones y emociones,

[15]Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A. Recuperado dehttp://www.hamalweb.com.ar/archivos/Martin,%20Marcel%20-%20El%20Lenguaje%20del%20Cine%20(Parte%201)%20(CV).pdf

que reproduce o documenta, ciertos aspectos de la real, para crear el mundo simbólico del ser humano y su sociedad.

Debemos añadir la lúcida crítica de Giovanni Sartori (1998) en el *Homo videns, la sociedad teledirigida* sobre el poder de la imagen, de la revolución multimedia, está cambiando al ser humano y a la sociedad, transformando al *homo sapiens* en *homo videns*, donde todo es visualizado, los medios de comunicación son instrumentos que están cambiando a la humanidad, que ve sin entender, surge la vídeo-política, el poder político de los medios visuales para formar la opinión pública y empobrecer la capacidad cognitiva del ser humano.

Otro complemento para el enfoque teórico sociológico de la presente investigación es el trabajo de Pierre Sorlin (1985) en la *Sociologia del cine, la apertura para la historia de mañana*, quien enfoca históricamente el material audiovisual cinematográfico que se complementa a los estudios semióticos y sociológicos, sin omitir las condiciones de producción con fines de lucro de la actividad fílmica, porque los procesos de reconocimiento e identificación del público espectador son influidos por los aspectos económicos y sociales de la fabricación, consumo, la dinámica del mercado en la realización de las películas, su distribución, proyección y aceptación del filme por la sociedad.

Al enfoque histórico de Sorlin (1985) es acompañado por un análisis fílmico tanto de los aspectos técnicos como de los modelos implícitos, el universo social, las ambigüedades políticas, de los aspectos ideológicos e históricos sociales (influencia del contexto o época). Para remarcar que el cine es capaz de reflejar y representar una sociedad o cultura, recreado sus imaginarios, lo que permite al cine considerarse una fuente para la historia y la sociología para comprender un contexto específico (la Italia de mediados del siglo XX o el Perú entre 1980 y el 2000).

Por último, coincidimos junto a Ortega (2009) cuando concluye que "la sociología visual capta visualmente los hechos sociales en tanto datos para someterlos a la crítica hermenéutica. Además, redacta con luz y sonido, tanto análisis como discursos sobre los hechos sociales y sus reflejos subjetivos.

Develando lo que se ocultan tras la cándida nitidez instantánea del espectáculo fotográfico" (p. 182).

Sobre el arte y el teatro en relación a la violencia política en Latinoamérica y al conflicto armado interno (1980-2000), iniciamos con la mirada panorámica de Ileana Diéguez (2004) quien incluye el trabajo teatral de Yuyachkani como parte de un fenómeno Latinoamericano de finales del siglo XX e inicios del XXI donde las acciones artísticas y culturales transcienden los espacios y las fronteras de lo social y político, como medios de protesta, reclamo, construcción de memoria e identidad, manifestando los imaginarios sociales políticos, donde estas manifestaciones estética, artísticas, van más allá de lo antropológico o social para constituirse en acciones políticas. Define el trabajo teatral de Yuyachkani como un compromiso ético que despierta las conciencias ciudadanas por medio de acciones, diálogos y discursos simbólicos.

Otro trabajo que abordada el tema posteriormente es *Teatro contra el olvido*, editado y compilado por Seda Laurietz (2012)[16], quien afirma que "los once ensayos presentados en este libro analizan y comentan la forma en que teatristas destacados enfrentan a su público a los momentos políticos sociales más dolorosos del continente latinoamericano" (p. 14). Todos los autores concluyen que las obras intentan estremecer y hacer reflexionar a la audiencia para que no se olviden a las víctimas y la historia no se repita (p. 14).

Beatriz Rizk (2012), en su ensayo *El teatro bajo la represión estatal: los casos de Uruguay y Paraguay*, comenta las obras de Mauricio Rosencof (dramaturgo encarcelado durante la dictadura uruguaya) como *El gran Tuleque* (1960), *El regreso de gran Tuleque o mi amor por la Margarita* (1987) y *Nuestros caballos serán blancos*. También, describió la actividad teatral durante la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) en Paraguay por grupos como Aty Ñe'e, Teatro Arlequín sobre la guerra de la Triple Alianza en tres obras: *Procesados del 70*, *Elisa* y *San Fernando* (1975) escrita por Alcibiades Gonzáles Delvalle. Por último,

[16]Laurietz Seda (Editora y compiladora) (2012). TEATRO CONTRA EL OLVIDO; Lima. Fondo Editorial Universidad Científica del Sur.

desarrolla otros casos que incluyen actores y directores detenidos y torturados como Raul Torga y Emilio Barreto (pp. 19-34).

Roberto Ramos-Perea (2012), en *Breves apuntes sobre la violencia en el teatro portorriqueño*, aborda de manera panorámica el tema de la violencia política, racial, social, religiosa y sexual en el teatro portorriqueño desde el siglo XIX hasta el siglo XXI (p. 14). Por ejemplo, menciona la primera obra teatral portorriqueña del siglo XIX *Mucén o el triunfo del patriotismo* (1833) de Celedonio Luis Nebot de Padilla. Dentro de la nueva dramaturgia portorriqueña del siglo XX, se señalan entre otras obras *Revolución en el infierno* de Roberto Ramos-Perea y *Corrupción* de Carlos Canales, ambas en 1982. Finalmente, desarrolla algunos ejemplos de teatro contemporáneo del siglo XXI portorriqueño sobre violencia tales como *Femenicidios* (2009) de Juan González, *Iraq en mí* (2007) de Ramos-Perea y *Derecho a morir* (2006) de Ramos Escobar (pp. 35-45).

Carlos Dimeo (2012) revisa, en *Teatro y violencia y violencia en Venezuela décadas de 1960 y 1970*, uno de los periodos más fructíferos del teatro venezolano, los años sesentas y setentas (1960-1970), marcado por hechos violentos a nivel político, social y contra las mujeres (p. 15). Entre las obras analizadas, podemos mencionar *La horda* (1978) de Rodolfo Santana, sobre un grupo de refugiados en sótano o subterráneo de una guerra civil o insurrección popular, que influyo en obras como *El juego* de Mariela Romero, *Coloquio de hipócritas* de Paul Williams, *El círculo* de Edilio Peña, *Vida con Mamá* de Elisa Lerner y *Jamás me miro* de Elizabeth Schön para mencionar algunas (pp. 48-56).

Sara M. Misemer (2012) realiza una crítica a la dictadura y sus efectos en el Chile posdictadura para cuestionar a los autoritarismos contemporáneos desde el estudio de la obra *Orfandad* de Marco Espinoza Quezada (p. 15), en su trabajo titulado *El dolor como performance de violencia y coerción: tiranos y huérfanos chilenos en Orfandad, de Marco Espinoza Quezada* (pp. 57-69).

María Mercedes Jaramillo (2012) analiza, en su ensayo *El teatro como terapia colectiva*, las obras *La siempreviva* (1994) de Miguel Torres, sobre la toma del

Palacio de Justicia en 1985, y *Mujeres en la guerra* (2004) de Carlota Llano, en base a testimonios reales del libro ganador del premio Planeta de Periodismo 2000 *Las mujeres en guerra* de Patricia Lara Salive, los vínculos personales con el contexto de la guerra colombiana para incorporar las voces no oficiales de la violencia con la finalidad de mostrar el rol terapéutico de la catarsis teatral a nivel colectivo (pp. 71-84).

En *La violencia a todo color: El poder de la performance en la Argentina actual* Gail Bulman (2012) detalla el impacto visual del uso cromático para graficar la violencia en el imaginario argentino desde la guerra sucia o la violencia de las dictaduras (1976-1983) hasta la actualidad en las obras argentinas, montadas en abril y mayo de 2009, *Potestad* de Eduardo Pavlovsky, *Desdichado deleite del destino* de Roberto Perinelli y *Mi vida después* de Lola Arias. Con la finalidad de hacer memoria del horror vivido y que el espectador reflexione para evitar repetir la historia (pp. 85-102).

En el ensayo *La violencia en los dramas de Victor Hugo Rascón Banda*, Manuel Talavera Trejo (2012) escribe sobre cómo este autor toma como base hechos reales, de noticias policiales y casos judiciales, para mostrar los problemas de violencia que aquejan a la sociedad mexicana contemporánea en sus obras *Las armas blancas* (1990), que comprenden *El abrecartas*, *La navaja*, *La daga* y *El machete* (2004); aparte las obras *El criminal de Tacuba* (1991), *Homicidio calificado* (2003) y *Cautivas* (2004) (pp. 103-118).

Sobre la violencia en el teatro peruano vinculado al conflicto armado interno (1980-2000) se compilaron cuatro ensayos en el texto que estamos haciendo referencia. En el primero de ellos titulado *Para abrir la caja de Pandora: una aproximación al teatro peruano en el periodo del conflicto armado interno*, Carlos Vargas-Salgado (2012) revisa con amplitud algunos de los grupos y obras más resaltantes que han tratado este tema tan sensible de la historia reciente del Perú (p. 16).

Teniendo en cuenta las estructuras de poder en el quehacer teatral peruano en el contexto de la violencia del conflicto armado interno, Vargas-Salgado (2012) inicia por explorar a los colectivos de teatro independiente y sus obras como Expresión y Barricada de Huancayo; Vichama de Villa El Salvador en Lima (*Carnaval por la vida*, *Lirio negro*, etc.); Yawar Sonqo de Huamanga (*Ritos de la memoria*); *Yatiri* en Puno (*Hatun Yachaywasi*); y Setiembre (*La canción del soldado*), Maguey (*El cuento del botón*) o Raíces (*Baño de pueblo*) en Lima, para nombrar algunos. Luego, se suman otros grupos, principalmente limeños, orientados a una audiencia de clase media alternativa, vinculados con movimientos de teatro de provincias como Yuyachkani (*Contraelviento*, *Adiós, Ayacucho*, *Retorno*, *Rosa Cuchillo*, *Antígona*, etc.), Cuatrotablas (*La agonía y la fiesta*, *Los clásicos*, *Las tres Marías*, *El pueblo que no podía dormir*, etc.), Magia (*Piantao*), Audaces (*Resurrección Túpac Amaru*), Andahuaylas y Perú Fusión con Beto Benites junto con Lieve Delanoy en *De tanto volver* (1988). Aparte se encuentra los dramaturgos como Sara Joffré (*La hija de Lope* y *Se administra justicia*), Cesar De María (*Sichi Sei Hokuku o La historia del cobarde japonés* y *¡A ver, un aplauso!*), Watanabe (*Antígona*), Alfonso Santistevan (*El caballo del Libertador*, *Pequeños héroes* y *Vladimir*), solo por mencionar algunos. Un caso especial es el teatro campesino (1984) de Víctor Zavala Cataño quien formó parte del senderismo y junto con otros han contado la versión de senderista desde el teatro (pp. 119-130).

En segundo lugar, Andrea Catania (2012) ensaya sobre el teatro de la memoria en el Perú basado en los recuerdos individuales y colectivos de la historia no oficial, realizado desde los setentas en los andes por grupos teatrales que utilizan el quechua, mitos que vinculan el pasado con el presente como *Taki Onqoy* (1992) de TEUQ (Teatro Experimental Universitario Qosqo), entre otros (pp. 130-139).

El tercer ensayo elaborado por Anne Lambright (2012) denominado *El cuerpo femenino como espacio de resistencia en Contraelviento y Antígona de Yuyachkani* analiza la memoria social (Bourdieu) del cuerpo femenino como espacio discursivo de resistencia ante los abusos y la violencia vivida en el Perú entre 1980 y el 2000 (p. 16). A partir del estudio de las protagonistas femeninas y sus performance vocal y corporal política simbólica en dos obras de teatro del grupo Yuyachkani

(*Contraelviento* de 1994 y *Antígona* del 2000) y su capacidad de comunicar el horror inenarrable de la violencia (pp. 141-153).

En cuarto lugar, *Respira: La violencia política en el teatro peruano contemporáneo*, de Rubén Quiroz Ávila (2012), parte de la polémica obra de Eduardo Adrianzén *Respira* (2009), por su crítica a la iglesia católica, a la política y a la hipocresía de las clases medias altas y altas limeñas durante la guerra interna terrorista (p. 16). La obra reflexiona sobre el dolor colectivo fratricida compartido por todos los peruanos por el conflicto de un país contradictorio, desigual, con una violencia latente fruto del autoritarismo histórico (pp. 155-166).

Para añadir, según el autor pueden calificarse, por un lado, entre las obras teatrales que tocan directamente el tema del conflicto armado interno, aquellas realizadas tanto por civiles como *Tierra o muerte* (1984), *El santo oficio* (1996) y *Máscaras negras* (2002) de Hernando Cortés (1928-2011), como por los grupos subversivos, para adoctrinamiento y propaganda, y por las fuerzas del orden (policías, militares, etc.). Por otro lado, se encuentran las obras que tratan el tema del conflicto armado interno de forma indirecta o alegórica, por lo mismo de difícil análisis, interpretación y agrupación. Según Quiroz (2012), una obra que ha generado desacuerdos en su clasificación es *Kamikaze!* o también llamada *La historia del cobarde japonés* de Cesar de María. Esta ha sido equivocadamente interpretada como metáfora de la violencia política terrorista peruana entre 1980 y 2000 en contraposición a otros autores como Cecilia Podestá, Percy Encinas o Carlos Vargas-Salgado (pp. 160-161).

Laurietz Seda (2012) también ha escrito un trabajo llamado *Para no olvidar: Teatro y guerra sucia en Argentina y Perú* sobre el rol político del teatro para hacer memoria sobre la historia de violencia y desaparecidos de sociedades latinoamericanas como Argentina y Perú. Algunos casos estudiados por Laurietz Seda (2012) son el Teatro Abierto (1981-1985), como respuesta a la censura y abusos de la dictadura militar (terrorismo de Estado), Teatro x la Identidad (2000-presente), para mantener la memoria de los desaparecidos y ayudar a restituir la identidad de los niños que fueron arrancados de sus familias para ser dados en

adopción por el gobierno militar, a partir de la obra *A propósito de la duda* (2000) de Patricia Zangaro (pp. 92-94).

Asimismo, Laurietz Seda (2012) menciona lo siguiente:

> Quizás lo más cercano a los ciclos argentinos son los encuentros de "Teatro por la Vida" (1988, 1990, 1998, 1999 y 2003) o la XIII Muestra de Teatro Peruano, en Andahuaylas, que se llevó a cabo del 17-24 de abril de 1988 "donde todos los espectáculos eran producidos o recibidos en relación a la conflagración en marcha" (Vargas Salgado 91) […] Lo que sí encontramos en Perú son los esfuerzos individuales de grupos como Cuatrotablas, Yuyachkani, Vichama Teatro de Villa el Salvador o de dramaturgos como César de María (*Sichi Sei Hokuku o la historia del cobarde japonés*, 1999), Mariana de Althaus (*Ruido*, 2006) y Eduardo Adrianzén (*Respira*, 2009), sólo para mencionar algunos. (p. 96)

Esta autora explica de forma concisa dos obras *Sin título-técnica mixta* (2004) del grupo Yuyachkani, que denuncia al reclamar a la sociedad peruana por su ceguera y su falta de memoria, y la obra *Ruido* (2006) de Mariana de Althaus, que muestra la sordera de las clases altas y medias limeñas al clamor de las víctimas del horror de la violencia sufrida en las zonas de emergencia en los andes y selva peruana (2012, pp. 94-98).

A su vez, hemos tomado como marco otros trabajos colectivos sobre el teatro latinoamericano e hispanoamericano, analizando las diferentes prácticas, abriendo los panoramas y la relación de la acción teatral con problemas sociales y políticos, como la identidad, la memoria, la violencia las sociedades posconflicto y posdictadura son tratados desde estéticas y praxis experimentales como acción social y política, para ello se ha considerado los trabajos editados por Jorge Dubatti en el año 2012 en la revista Gestos[17] donde se define a la política como actividad al interior del teatro, de manera integral, que genere un significado social en las dinamicas, en un una dimensión especifica, de las estructuras de poder o interacción

[17]Dubatti, J. (editor invitado). (abril 2012). *Gestos, Teoría y práctica del teatro hispánico, Poéticas teatrales y prácticas políticas (1990-2011)*. *Gestos*, 27(53).

de fuerzas en ciertas circustancias de sus espacios, para señalar la organización de sus actores y sus vínculos (Dubatti, 2012, p. 7).

También, en la revista *Gestos*, Ileana Diéguez (2012), en su texto *Teatralidades de la violencia. Alegorías neobarrocas,* indica:

> Las teatralidades de la violencia son escenificaciones que convierten los acontecimientos reales en acontecimientos de representación para comunicar un relato y transmitir un significado desde una construcción icónica y corporal vinculada al martirio del cuerpo [...] en la vida cotidiana de distintas ciudades de México [...] en las producciones de instalaciones [...], a tácticas de intervención urbana, o al despliegue de teatralidades y performatividades (p. 8).

Javier Huerta Calvo (2012), en su artículo titulado *Ignacio Amestoy y el compromiso con la tragedia: La última cena*, "analiza la pieza *La última cena*, del dramaturgo bilbaíno Ignacio Amestoy, estrenada en la Sala Guindalera de Madrid. La obra aborda el llamado "conflicto vasco" […] en el que se enfrentan un padre y un hijo, separados por treinta años y muchas diferencias ideológicas a propósito del controvertido encaje del País Vasco dentro de España o del Estado español" (p. 8).

Percy Encinas C. (2012) sobre su artículo *Teatro como práctica política en el Perú: Dos momentos históricos* indica lo siguiente:

> Este estudio pretende repasar dos momentos de la historia escénica peruana para evidenciar la constante politicidad de su práctica a lo largo de la Historia. Para ello, analiza la obra de teatro colonial *La conquista del Perú*, de fray Francisco del Castillo evidenciando su doble tráfico de discursos. Y, estirando el arco temporal, esta investigación analiza también la obra contemporánea *Kamikaze!* de César de María, la que emplea su propia estrategia para sobrevivir y asumir una posición política en un contexto de violento conflicto interno. (p. 10)

Jorge Dubatti, Elvira Onetto, Eduardo Misch **y** Eduardo Pavlovsky (2012) en dos trabajos relacionan teatro y política en la obra argentina *Asuntos pendientes* de Eduardo Pavlovsky. "A partir de las relaciones entre una pareja de clase media y un muchacho adolescente (que devienen en otros personajes), Pavlovsky continúa investigando en la representación de los sectores más desposeídos y desprotegidos en la sociedad argentina actual y en el problema de la complicidad civil con la violencia" (p. 10), recogiendo los testimonios de la directora y actriz Elvira Onetto y Eduardo Misch, actor y asistente de Pavlovsky.

Miguel Rubio Zapata (2012), director del grupo Yuyachkani, en su texto *Hijo de perra o La anunciación. Apuntes de un proceso de trabajo en curso*, reflexiona sobre la relación entre teatro y política en el proceso de creación con la actriz Rebeca Ralli del espectáculo *Hijo de perra o La anunciación* que surge de la imagen de los perros degollados y colgados en postes de alumbrado público del centro de Lima con la leyenda: "Deng Xiao Ping, hijo de perra" (p. 11).

Para ahondar en la propuesta de Jorge Dubatti (2016), podemos reseñar brevemente su trabajo titulado *Una Filosofía del Teatro: El teatro de los muertos*, que es la respuesta a un largo proceso de investigación e inmersión profunda en la experiencia teatral realizada por años, evidenciado en sus más de cien publicaciones previas, por ello, podemos decir que estamos frente a una gran síntesis, una condensación de una ardua labor que viene desenvolviendo y que desborda lo puramente académico para vincularse con la vida efímera de la acción teatral, llevada a cabo por artistas, técnicos y espectadores, por todos los que participan para dar vida al teatro.

Otro trabajo que complementa nuestro panorama sobre el teatro lleva por nombre *Otras geografías otros mapas teatrales* (Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas). Fue redactado y editado por Carlos Dimeo y Jorge Dubatti (2016)[18], que reúne varios trabajos sobre el teatro latinoamericano contemporáneo (Argentina, Brasil, Chile, España, etc.) y su relación con asuntos sociales, políticos

[18]Dimeo, C. &Dubatti, J. (2016). *Otras geografías otros mapas teatrales Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas*. Bielsko-Biala: La Campana Sumergida.

(dictadura, posdictadura, violencia y otros) religiosos, innovaciones técnicas, tecnología, performance, arquitectura entre otras temáticas.

En el texto de Maria Fukelman (2016) *El teatro independiente en Buenos Aires entre 2001 y 2014*, nos cuenta sobre las luchas, cambios, puestas, propuestas y vínculos del teatro independiente de Buenos Aires desde los años 30 hasta la actualidad, no solo como una forma de hacer arte, sino de vida y resistencia política frente a las adversidades de las crisis económicas y políticas, donde la adversidad fortalece la capacidad de creación, buscando nuevas formas de hacer teatro (pp. 29-41).

Sobre el regreso de artistas exiliados argentinos a su tierra natal, Andrés Gallina realiza una entrevista al director, autor, actor y pedagogo Cesar Brie a su regreso a Buenos aires titulada *El regreso del exilio. (El cao Brie)* (pp. 107-118).

En relación al teatro chileno, Mauricio Barría Jara (2016), en el artículo titulado *Estrategias alegóricas y figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena reciente La urgente pregunta por la comunidad*, realiza una revisión histórica a la generación dramatúrgica emergente de Santiago de Chile desde fines del siglo XX en inicios del siglo XXI con un estilo experimental bajo la figura sacrificial como procedimiento alegórico para dar cuenta de las consecuencias poco visibles de la violencia dictatorial que impuso el neoliberalismo en los ochentas en la sociedad chilena analizando una serie de obras teatrales. Entre ellas, se encuentran: *Déjala sangrar* (2003) de Benjamín Galemiri, *Ulises o no* (2005) de Benito Escobar, *El café o los indocumentados* (2000) y los *Pies sobre espalda de niño* (2005) de Juan Claudio Burgos, *El peso de la pureza* (2003) e *Impudicia. El Impúdico sueño de la muerte* (2005) de Mauricio Barría, Norte (2008) y *La amante fascista* (2010) de Alejandro Moreno, *Caín* (2009) de Alexis Moreno, entre otras puestas en escena en años anteriores (pp. 135-155).

Sobre el teatro peruano, Percy Encinas (2016) presenta *Teatro, política y sexualidades en la escena limeña* donde realiza un análisis de las propuestas políticas del teatro limeño, continuando con sus investigaciones previas, pero esta

vez centrándose en la búsqueda de inclusión y principalmente de reconocimiento de las diversas orientaciones e identidades sexuales desde un proyecto teatral de base testimonial y documental *Desde afuera* que es parte de un movimiento teatral político de reconocimiento de las sexualidades que tiene raíces en años anteriores con la consigna de crear arte y teatro comprometido con la lucha por la igualdad y el respeto a nuestras libertades (pp. 43-63).

En relación al teatro peruano sobre el conflicto armado interno, en primer lugar, a modo de antecedente podemos mencionar la *Sinopsis del teatro occidental y peruano* de Duller Manuel Vasquez González (2004), quien analiza dos obras de Oscar Eduardo Isuiza Piña, exactor del grupo La Tinaja. Estas obras fueron presentadas en muestras regionales: primero ***Reclama justicia* (1987)** sobre los sucesos de la matanza de Ucchuraccay y ***El chauchero* (1993)** sobre un cargador de la selva que alquila la fuerza de su trabajo en forma ambulante[19].

Podemos mencionar, entre otros trabajos, la tesis de Carlos Vargas-Salgado (2011) titulado *Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): Estética Teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización* presentado en la universidad de Minnesota, y la tesis de licenciatura de Percy Encinas (2011) denominada *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno* presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

El primero de los autores mencionados señala algunos ejemplos dramatúrgicos sobre la violencia armada peruana terrorista de fines del siglo XX: *Juguemos a contar muertos* de Cucho Sarmiento; *El Mariscal idiota* y *La canción del soldado* de Walter Ventosilla; *La Cabeza de Lope* de César Vega Herrera; *La hija de Lope* y *Se administra justicia* de Sara Joffré; *Voz de tierra que llama* de Eduardo Valentín; *Zoelia y Gronelio* y *Lirio negro* de María Teresa Zúñiga; *SichiSeiHokuku o La historia del cobarde japonés y A ver un aplauso!* de César De María; *Quijotes* de Daniel Dillon; *Carne Quemada* de Jaime Nieto; *Evangelina* y *QoillorRitti* de

[19]Vasquez González, Duller Manuel. (2004). *Sinopsis del teatro occidental y peruano*. Lima. San Marcos, 180p.; pp. 112-113.

Delfina Paredes; *Encuentro con Fausto* de Alonso Alegría; *Antígona* de José Watanabe; la trilogía *El caballo del Libertador* (1986), *Pequeños héroes* (1987) y *Vladimir* (1993) escrita por Alfonso Santistevan. Hay que aclarar que algunos de estos textos fueron llevados a escena en colaboración con algunos grupos teatrales mencionados en párrafos anteriores y sobre algunas de las obras nombradas realizaremos algunas revisiones más detalladas (Vargas-Salgado, 2011, p. 127).

En la tesis de Encinas (2011), se menciona que en la compilación *Pachaticray. El mundo al revés* (2004) de Mark R. Cox se presentan tres estudios sobre la violencia en el teatro peruano.

En el primero, *Globalización y violencia en el teatro peruano*, José Castro Urioste realiza un análisis del teatro en la década de los ochenta (1980), la cual fue marcada por el impacto del violento horror durante los años del conflicto armado interno, así como en la década de los noventa (1990) influenciada por la violencia de las políticas fujimoristas tanto del modelo neoliberal como otras medidas autoritarias en otras áreas. Para ello, reflexiona en torno a las siguientes obras teatrales: *Enemigo de clase* de Nigel Williams (1985); *Las Bacantes* de Eurípides, adaptada y montada por Ensayo (1987); *Los clásicos* (1988)[20] de Cuatrotablas; *Vladimir* (1994) de Alfonso Santistevan; *Conjuros del viento* (1996) de César Flórez y Carmita Pinedo[21]; *El día de la Luna* (1999)[22] de Eduardo Adrianzén; y de *Zoelia y Gronelio* (1995) de María Teresa Zúñiga.

El segundo trabajo es *La televisión de la última guerrilla peruana: apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta* de Javier Garvich, quien investiga los teatros de menor difusión que aborda temas relacionados a la violencia terrorista, como las obras hechas por senderistas en las cárceles y colectivos asociados a Sendero a modo de propaganda pedagógica visual casi televisiva.

[20] Las referencias de los años de las obras de teatro, tomaran como base la de su edición impresa, el estreno cuando la obra sea inédita o cuando este estreno sea relevante tenga o no versión editada. (Encinas, 2011, p.12).

[21] Son fundadores del grupo Teatro Íkaro, que nació en Iquitos en 1991 y se trasladó posteriormente a Sicuani, según refiere Castro Urioste en el texto de Cox que nos ocupa (179). (Encinas, 2011, p.13).

[22] Estrenada en Bulgaria en 1998 un año antes de su publicación. (Encinas, 2011, p.13).

El tercer estudio se denomina *Persistencia de la memoria* del director de Yuyachkani, Miguel Rubio, combinación de gran impacto para su momento entre reflexión testimonial, descripción del proceso creativo y realización de la obra *Adiós Ayacucho*, elaborada por Rubio con los actores Augusto Casafranca y Ana Correa basados en el texto del homónimo de Julio Ortega[23].

Desde la sociología, el reconocido autor recientemente fallecido, Gonzalo Portocarrero, en su texto *Profetas de Odio. Raíces culturales y líderes de Sendero* (2012), estudia la herencia colonial, autoritaria y violenta del senderismo como parte de su interpretación social y cultural que influyeron en la ideología y práctica senderista; autoritaria, fundamentalista, dogmática y violenta. Portocarrero realiza análisis de obras de arte, videos, imágenes y textos senderistas (Abimael Guzmán y Elena Iparraguirre) y el análisis de las obras del teatro campesino de Víctor Zavala Cataño que formo parte del senderismo.

Otro trabajo sobre el teatro de enfoque senderista es el realizado por Manuel Valenzuela Marroquín (2013), antropólogo de la Universidad Nacional Federico Villareal (UNFV), *Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares*, donde investiga el arte senderista y de sus simpatizantes desarrollado, primordialmente en obras teatrales, durante los años del conflicto armado interno (1980-2000) y posconflicto.

Para su cometido, la investigación se realizó al interior del centro penitenciario limeño Castro Castro que tiene recluidos a integrantes del senderismo quienes brindaron acceso a guiones dramatúrgicos, considerando como antecedente la obra que conforma el teatro campesino de Victor Zavala Cataño, al igual que lo propuesto por el Movimiento de Artistas Populares (MAP) creado el año de 1988, bajo la concepción del *arte de nuevo tipo* que definía el arte de orientación senderista, el teatro senderista de guerrilla o referente a la guerra popular, lo que

[23] El relato *Adiós Ayacucho* (1986) de Ortega es considerado una de las más tempranas piezas literarias publicadas sobre el conflicto armado interno. (Encinas, 2011, p.13).

permitió analizar dos obras: *Construir la conquista del poder* y *Campaña electoral,* estudiadas conjuntamente con otras siete obras en trabajos anteriores (Valenzuela, 2013).

Como vemos existen muchos ejemplos de análisis teóricos y puestas en práctica de la relación entre la violencia social y política con sus representaciones artísticas, en especial en el cine y teatro a nivel mundial, latinoamericano y peruano. Para considerar las manifestaciones artísticas, como cine y teatro entre otras, objeto de estudio de las ciencias sociales al retratar o representar simbólicamente los imaginarios, los problemas sociales y políticos o como medios de denuncia y memoria para la deconstrucción critica de la historia oficial con la finalidad de la construcción e interpretación múltiple de la memoria histórica de los hechos de violencia de las sociedades.

1.2. Formulación del problema

Problema principal o general

¿Cómo se relacionan las conceptualizaciones de la democracia y el progreso en las representaciones de los discursos cinematográficos y teatrales peruanas sobre el terrorismo realizadas entre 1980 y el 2016 con lo sucedido en el Perú entre los años 1980 y 2000?

Problemas específicos

¿De qué forma están vinculados los discursos cinematográficos y teatrales sobre el terrorismo producidos en el Perú entre 1980 y el 2016?

¿Cómo se encuentran conceptualizados la democracia y el progreso en los discursos cinematográficos y teatrales sobre el terrorismo realizados en el Perú entre 1980 y el 2016?

¿De qué manera se encuentran relacionados los conceptos de democracia y progreso con los discursos cinematográficos y teatrales peruanos, desarrollados

entre el año 1980 y el 2016, sobre el terrorismo acontecido durante de los años 1980 y 2000?

¿Es posible indagar la existencia de una relación entre la praxis política y las creencias míticas sobre la democracia del pueblo y de la clase política, teniendo como primera base el análisis crítico e interpretación de las representaciones simbólicas de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el tema del terrorismo realizados en el Perú entre el año 1980 y el 2016?

Iniciaremos el abordaje de esta variopinta problemática tratando de profundizar la última de las interrogantes y como esta nos acerca al resto de cuestionamientos para poder responder la pregunta principal, con la posibilidad de aclararlos y reformularlos en el proceso de esta investigación y de próximas que intenten continuar esta línea de intereses y preocupaciones iniciadas con antelación.

1.3. Justificación e importancia de la investigación

El conflicto armado interno fue un acontecimiento delicado y complejo que requiere de un análisis cuidadoso, pues su interpretación aún genera conflictos en la sociedad peruana y dificulta el planteamiento de objetivos comunes a largo plazo para el mejoramiento de nuestra situación a nivel social, cultural, etc.

Consideramos que es conveniente tomar conciencia sobre la historia e interpretación de nuestros procesos sociales y cómo se relacionan con ciertos conceptos y la respectiva praxis de sus correspondientes sistemas políticos y como cumplen nuestras expectativas, o cuáles son sus límites en su accionar político, para cumplir los principios de igualdad, libertad, progreso y justicia.

Dentro de nuestras búsquedas, queremos reflexionar sobre los acontecimientos de los últimos años, de la década del siglo XX, que hemos vivido y sus respectivas representaciones y plantear la posibilidad de definir esos años como una percepción o un imaginario propio de la democracia y que capacidad real tuvo, y por extrapolación, tiene el sistema político peruano para respetar y promover estos principios para resolver los problemas de los ciudadanos.

Pero lo más importante es cuestionar si en los años de la violencia terrorista el Estado y sus respectivos gobiernos han realizado una verdadera práctica democrática y bajo qué concepto de democracia parte y si es el mismo que maneja el imaginario popular, teniendo en cuenta si ese concepto es uno formalista, mítico, u otro diferente. Para esta exploración, partiremos del análisis e interpretación de la representación simbólica cinematográfica y teatral peruana sobre el tema del conflicto armado interno.

Nuestra finalidad principal es posibilitar a partir de un análisis e interpretación teóricos, de una serie de representaciones cinematográficas y teatrales peruanas sobre un problema social de nuestra historia, explicitando presupuestos problemáticos, que nos permitan realizar una mejora estructural a nuestro sistemas político y esclarecer lo que pensamos sobre ellos para conocer las condiciones de posibilidad y límites reales de la democracia, que sería un sano ejercicio intelectual, para que cada persona se haga responsable de su destino y conozca la realidad de un sistema político para reformarlo y funcione mejor, buscando ser menos dependientes y finalmente llevar a cabo un verdadero proceso de democratización que se adecue a nuestra sociedad y pueda resolver nuestros problemas de la manera más idónea.

1.4. Definición de Términos Básicos

En este punto, básicamente, realizamos diferentes definiciones del concepto de democracia, también, lo relacionamos con otros términos como el concepto de progreso, de igual forma en sus cambios históricos; culminando con la definición del concepto terrorismo contextualizado a los hechos históricos y sociales peruanos de fines del siglo XX.

1.4.1. Democracia

Podemos concebir la definición de la forma de gobierno democrático como un paradigma o modelo idealizado, desde la deontología, como debería ser, funcionar o ser aplicado, en ese sentido Sartori (1988) dice que “una democracia existe sólo mientras sus ideales y valores la crean” (p. 26). De esta forma, podríamos decir que la democracia se conforma por dos aspectos uno, como ya hemos mencionado ideal

o teórico y por otro lado su aplicación concreta o real. En pocas palabras, la democracia puede definirse de la siguiente manera:

- **De forma prescriptiva.** Relacionado con una visión deontológica, asociado a las consideraciones de cómo debe ser o como es concebida la democracia como ideal.
- **De forma realista.** Por medio de una descripción analítica, que se aproxime a la praxis democrática, a sus manifestaciones reales, a nivel ontológico (a su ser concreto), tal como puede ser percibido en sus fenómenos más palpables.

Tomando como base estas formas de concebir a la democracia es posible establecer una teoría operativa que busque una teoría-práctica, buscando una aplicación de la teoría para estudiar integralmente los fenómenos democráticos en sus diversas dimensiones para realizar la presente investigación con un horizonte más amplio.

1.4.2. Progreso

Esta idea es propia de la cultura occidental, que se diferencia de otras culturas que, a pesar de haber poseído ideales de perfección tanto espiritual y material, en la búsqueda de la virtud, no han considerado como la civilización occidental que toda la historia de la humanidad transita en un proceso de acercamiento a la perfeccion o mejora constante que se logra sucesivamente (Nisbet, 1986).

La definición de progreso se analizará con la intención de vincular explicita e implícita, con las piezas cinematográficas y obras teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno, la concepción de democracia, las construcciones de los discursos en los procesos de memoria y de que manera representan o recrean diferentes problemáticas en los imaginarios y en las dinámicas e interaciones sociales y políticas en el periodo del conflicto armado interno (1980-2000).

El progreso puede ser definido como la tendencia “de ir hacia adelante, proveniente del latín procéssio, onis […] que implica desarrollo de la civilización o de progressus, us m. Sin: civilis cultūs progressus; hóminis cultus progrédiens. Referido a la mejora social, incrementum cultūs civilis; o un tipo de avance cultural

en constante aumento, incrementum progressionis socialis" (Instituto Superior Juan XXIII, 2007, p. 87)[24]. Para decirlo de otra forma, el progreso concibe que la sociedad y la historia de la humanidad se orienta hacia una constante mejora o perfeccionamiento integral en el transcurso del tiempo.

Esta idea se va formando con el desarrollo de los ideales de la modernidad que tiene sus raíces en el pensamiento renacentista, que va configurando un quiebre con la mentalidad cíclica del tiempo, de transfondo religioso de la edad media que heredo de las civilizaciones de la antigüedad marcada por las actividades rurales.

Como se ha mencionado la idea de progreso tuvo su origen y expansión a la par de la cultura de la sociedad occidental. Podemos tomar como ejemplo de su manifestación en los cambios del arte renacentista, su antropocentrismo, su crítica al teocentrismo impuestos desde siglos por las doctrinas de las instituciones cristianas. Otra manifestación es el surgimiento de la ciencia moderna, los ideales políticos laicos de la ilustración y el pensamiento de la economía política del liberalismo. Todo ello, por último, se va consolidando con el desarrollo del proceso de las revoluciones industriales con sus adelantos tecnológicos y científicos en el siglo XIX, posteriormente la idea de progreso empezó a ser criticada, con mayor claridad a mediados del siglo XX.

1.4.3. Terrorismo y conflicto armado interno

Benedicto Jiménez (2000, p. 79), en su obra *Inicio, Desarrollo y Ocaso del Terrorismo*, toma el concepto de terrorismo del libro de Alvaro Barrio Reyna Y José Jucio León Reyes (1990) titulado *Terrorismo, Ley Antiterrorista y derechos Humanos* donde es definido de la siguiente manera: "Terrorismo son los actos de violencia armada contra la vida, la salud, y la libertad de las personas ejecutados de un modo sistemático y planificado que tiende a crear una situación de inseguridad y de peligro colectivo para alterar el orden constitucional o la organización jurídica del sistema democrático" (p. 208).

[24] Diccionario auxiliar español-latino para el uso moderno del latín - Bahía Blanca: Instituto Superior Juan XXIII, 2007. pág. 871.

Para complementar, añadimos el concepto de conflicto armado interno[25] que puede definirse por incluir 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)[26].

La diferencia con el concepto más especifico de terrorismo es que este se refiere a métodos para la comisión de actos violentos que pueden o no darse al interior de un conflicto armado. El terrorismo implica un estado de miedo, alerta o pánico de una población o parte de la misma, al peligrar la integridad de las personas, la salud, los derechos básicos y dañar la propiedad privada, edificaciones públicas, caminos, carreteras, centros de información, vehículos, torres eléctricas o comunicación, instituciones de diferente tipo, utilizando armas, explosivos u otro medio destructivo o de perturbación de la tranquilidad pública (Bregaglio, 2013).

La Comision de la Verdad y Reconciliación (CVR) decidió usar de forma oficial para describir los hechos de violencia investigados como conflicto armado interno bajo el marco legal internacional de *Los Convenios de Ginebra* de 1949 *y sus Protocolos adicionales*. Por ejemplo, "el artículo 3, común a los cuatro Convenios de Ginebra, marcó un gran avance, ya que abarca los conflictos armados no internacionales, que nunca antes habían sido incluidos en los tratados. Estos conflictos pueden ser de diversos tipos. Puede tratarse de guerras civiles, conflictos armados internos que se extienden a otros Estados, o conflictos internos en los que terceros Estados o una fuerza internacional intervienen junto con el gobierno" (Comité Internacional De La Cruz Roja, 2014)[27].

[25]Estos párrafos están basados en material para el semestre 2019-II sobre El conflicto armado interno (1980-2000): El surgimiento de Sendero Luminoso (SL), del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y el accionar del Estado frente a la violencia terrorista elaborado por Jorge Iván CaroAcevedo, historiador, miembro de la CVR, autor de una publicación del IEP y miembro de la Direccion Nacional de Desarrollo Archivístico y Archivo Intermedio y miembro del equipo de docentes del curso Problemas y desafíos en el Perú actual de la Universidad Tecnológica del Perú (UTP).

[26]BREGAGLIO, Renata (2013). *¿Terrorismo o conflicto armado?* Recuperado dehttp://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/terrorismo-o-conflicto-armado/

[27] Para más detalles consultar: Comité Internacional De La Cruz Roja (CICR). (1 de enero, 2014). *Los Convenios de Ginebra* de 1949 *y sus Protocolos adicionales*. Recuperado de: https://www.icrc.org/es/document/los-convenios-de-ginebra-de-1949-y-sus-protocolos-adicionales?gclid=EAIaIQobChMIoMSU17-55wIVB4GRCh3lJguDEAAYASAAEgJRxvD_BwE

Otra referencia del marco de jurisprudencia que sirvió de base a la CVR para usar el término conflicto armado interno fue el *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*[28] que dice: "En caso de conflicto armado que no sea de índole internacional, las violaciones graves del artículo 3 común a los cuatro Convenios de Ginebra de 12 de agosto de 1949, a saber, cualquiera de los siguientes actos cometidos contra personas que no participen directamente en las hostilidades, incluidos los miembros de las Fuerzas Armadas que hayan depuesto las armas y las personas puestas fuera de combate por enfermedad, herida, detención o por cualquier otra causa" (Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional, 1998-2002)[29].

Con base en lo mencionado, la Comision de la Verdad y Reconciliación (CVR) describe lo ocurrido en la sociedad peruana entre 1980-2000 de acuerdo a "los hechos examinados —decenas de miles de personas muertas en un contexto de violencia armada y varios otros miles de heridos o mutilados— no pueden explicarse sino por la existencia de un conflicto armado interno" (CVR, 2008)[30].

Este conflicto ha sido el más prolongado de todos los sucedidos en la historia republicana peruana, con el mayor costo en vidas humanas, más de sesenta y nuevemil (69 280) y daños materiales, en comparación a las guerras de Independencia o del Pacifico con Chile (CVR, 2008).

Tomando como base lo planteado por la CVR y considerando las discusiones alrededor de la definición de estos hechos, hemos considerado utilizar el término conflicto armado interno, sin olvidar la existencia de las polarizaciones políticas y teóricas que establecen las diferencias fundamentales entre conflicto armado interno y terrorismo. El primero considera una amplia tipificación de crímenes dentro de un

[28] El texto del Estatuto de Roma que se distribuyó como documento A/CONF.183/9, de 17 de julio de 1998, enmendado por los procèsverbaux de 10 de noviembre de 1998, 12 de julio de 1999, 30 de noviembre de 1999, 8 de mayo de 2000, 17 de enero de 2001 y 16 de enero de 2002. El Estatuto entró en vigor el 1o de julio de 2002.

[29] Para más información revisar el articulo 8 sobre Crímenes de guerra, inciso 2 c, d, e y f de: Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional (1998-2002). *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*. Italia. Lima: Recuperado de: https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf

[30]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.

marco jurídico internacional de derechos humanos que incluye el fenómeno terrorista tal cual lo precisa la CVR. El segundo ha sido usado, en algunos casos de forma peyorativa, ya que un sector de la sociedad lo ha cargado de prejuicios políticos e ideológicos.

Un ejemplo de ello es el testimonio de la activista de derechos humanos, Gisela Ortiz Perea (16 de julio de 2019)[31], representante de los familiares del caso La Cantuta desde 1992 y hermana de una de las víctimas. Tanto ella como otros familiares y víctimas fueron estigmatizados como terroristas por campañas de desinformación, que también tildaron a los defensores de los derechos humanos de benefactores de los terroristas.

Por su parte, Hernán Maldonado (marzo-junio, 2020)[32], analista político y sociólogo, afirma:

> El terruqueo tiene una larga historia en el Perú. "El 19/11/1981, el diario El Comercio publicó una caricatura con relación al "Club Terrorista", donde se ve al grupo armado "Sendero Luminoso" y a la vanguardia revolucionaria Unidad Democrático Popular (UDP) [33][…] [y que] un sector más duro de esa derecha (políticos, periodistas, opinólogos, tecnócratas) quiso ir más allá de lo que, al fin y al cabo, es un debate público de ideas, al ubicarse como "barra brava" o "groupie" del orden actual y los grupos de poder, apelando de manera recurrente a definir como "terrorista", o "proterrorista, a cualquier impugnación parcial o general que cuestione al orden neoliberal y particularmente los privilegios de los grupos empresariales.

[31] Para mayor información consultar: https://www.celats.org/17-publicaciones/nueva-accion-critica-5/138-en-tu-nombre-mi-hermano-soy-activista-de-derechos-humanos

[32] En su artículo de la revista Quehacer Nº5 titulado: *El "terruqueo" y los guardianes del orden neoliberal*. Para más detalles revisar: **http://revistaquehacer.pe/n5#el-terruqueo-y-los-guardianes-del-orden-neoliberal**

[33] Centro de Documentación e Investigación (CDI) del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social"

Sobre este tema, el periodista Augusto Álvarez Rodrich (23 de abril del 2018) señala:

> La estrategia política de Fuerza Popular (FP) se sustenta en el terruqueo y consiste en promover el miedo en la población para hacer creer que Sendero Luminoso está a la vuelta de la esquina lista para volver a lanzar coches bomba y asesinar gente […]. Es lo que la periodista Gabriela Wiener llamó hace un tiempo 'terruquear', es decir, atribuir una posición cercana al terrorismo, con un guion que repiten de manera articulada congresistas de FP como Carlos Tubino; medios de comunicación cercanos a esta corriente política; y las redes sociales que se ven inundadas gracias a un esfuerzo bien financiado[34].

El historiador y escritor José Carlos Agüero (22 de junio del 2019)[35] define "el terruqueo […] [como] un arma simbólica de control, […] [que] se ejerce sobre dirigentes, estudiantes, profesores, periodistas, políticos, activistas. Al aplicarles este rótulo quedan marcados y se vuelven peligrosos […]. Expulsa al denigrado del espacio legítimo de discusión. Y nos advierte que nadie bajo esa sospecha podrá ser un igual. No podrá compartir nuestro mundo laboral, político o social, será repudiado".

Otros ejemplos de personas o movimientos, que han sido estigmatizados como criminales o terroristas por los medios de comunicación y han sido relegados por el Estado, se vinculan con las protestas en contra de las desigualdades, la corrupción, temas socioambientales de comunidades afectadas por los efectos negativos de la explotación minera y petrolera, o cuando algunos estudiantes de universidades púbicas reclaman por sus derechos.

Este fenómeno sucede como rezago de la violencia terrorista vivida entre los años 1980 y 2000, donde hubo presencia senderista y del MRTA en las universidades públicas como lo menciona la CVR (2003) y fueron intervenidas por las Fuerzas Armadas durante la década de los noventa (1990). Como ejemplo de las movilizaciones universitarias peruanas y su estigmatización por medios y autoridades, se puede mencionar las tomas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) en

[34] Más detalles en: https://larepublica.pe/politica/1231736-la-estrategia-politica-del-terruqueo
[35] Puede consultar en: https://www.facebook.com/NuncaMasTerrorismo/posts/2454876141407963/

los últimos años (2006-2007 y 2017-2018). La primera protesta sucedió porque no les consultaron a los estudiantes sobre el acuerdo entre las autoridades universitarias y la Municipalidad de Lima para ceder parte del campus de la ciudad universitaria para la construcción de una obra vial. Entre el año 2017 y el 2018, la segunda protesta fue por la implementación inadecuada de la ley universitaria y la unidad de estudios generales, ya que no hubo un proceso de consulta a los estudiantes. Por lo tanto, se incrementaron las tensiones entre las autoridades y los estudiantes, es así que se produjo una intervención policial al interior de la universidad en la que se detuvo a estudiantes sin un diálogo previo con las autoridades. A la vez, un sector del periodismo calificó erróneamente las acciones estudiantiles como violentas o insinuando algún tipo de relación con los terroristas[36].

Un último caso sucedió en mayo del presente año (2020) cuando el Ministerio de Educación invitó a la sociolingüista Virginia Zavala (14 de mayo del 2020)[37] al programa *Aprendo en casa* para comentar sobre un documental destinado a los estudiantes de 5to de secundaria acerca de la discriminación lingüística:

> Se trataba del video "Los castellanos del Perú" cuyo objetivo no solo consiste en visibilizar la diversidad de formas de hablar el castellano en el país, sino también en reflexionar sobre cómo esta diversidad está jerarquizada y se inscribe en prácticas de discriminación social […] El programa se emitió el pasado martes 5 de mayo y generó excelentes reacciones por parte de estudiantes, familiares y miembros de la comunidad educativa en general. Al parecer, se trató de uno de los programas más vistos de todos los emitidos hasta hoy. Sin embargo, los desatinados y descontextualizados comentarios de Jaime de Althaus han generado un conjunto de malentendidos que están contribuyendo a frenar una educación en la que los estudiantes puedan reflexionar con libertad sobre los problemas del país […] Sin negar los cambios que han ocurrido en las últimas décadas, sabemos que la discriminación sigue estructurando nuestra sociedad y que el video es más vigente que nunca. Pero supongo que esto debe ser difícil de

[36] Para mayores detalles revisar: http://utero.pe/2019/09/20/3-hechos-que-demuestran-que-asi-hagan-una-ronda-el-terruqueo-nunca-faltara-en-las-marchas/ y http://utero.pe/tag/terruqueo/
[37] Para ampliar consulte: http://espanolcontacto.fe.uam.es/wordpress/virginia-zavala-sobre-discriminacion-linguistica-el-terruqueo-y-los-grupos-de-poder-en-el-peru/

percibir desde el comodísimo lugar de privilegio de Jaime de Althaus, Aldo Mariátegui, Phillip Butters o Raúl Diez Canseco.

Virginia Zavala (14 de mayo del 2020) comenta:

> No podemos continuar viviendo en un país donde todo tipo de crítica se utilice obscenamente para 'terruquear' y descalificar a quienes nos dedicamos al pensamiento y a la duda […]. Precisamente el poder del lenguaje ha hecho que los significantes de 'terruco' e 'izquierdista' se hayan aglutinado en un mismo campo semántico y que, en el Perú, hayan terminado significando lo mismo. Esta manera de producir representaciones a través del lenguaje también debería ser discutida con estudiantes de 5to de secundaria. Y, por si puedo proponer algo, la práctica del 'terruqueo' debería estar penada judicialmente… los grupos de poder existen, las dinámicas de poder legitiman la discriminación y el lenguaje reproduce (en sus usos, en sus prácticas) estas dinámicas. Lo que crea resentimientos y crisis en el sentido de comunidad son precisamente las prácticas autoritarias y negacionistas enunciadas desde los grupos de poder.

Además, debemos aclarar que, a nivel oficial y teórico, aceptamos el término usado por la CVR. Si establecemos una serie de variantes en la denomicación de los hechos de violencia sucedidos entre 1980 y el 2000, es con la intención de mostrar los problemas de la complejidad de los hechos que desbordan la nomenclatura y las otras denominaciones que expresan otras posiciones, que evidenciencia los problemas teóricos y las diferentes ópticas sociales y políticas, y principalmente el problema de la inefabilidad de los terribles acontecimientos estudiados y plasmado por el arte (cine y teatro) en el Perú.

1.4.4. Grupos terroristas peruanos (Sendero Luminoso y MRTA)

Partiendo de la definición anterior Jiménez (2000), en su texto mencionado, establece que estos grupos pueden ser definidos como "organizaciones terroristas que realizan actos de violencia armada contra la vida, la salud, el patrimonio y la libertad de las personas de un modo sistemático y planificado tendientes a crear una

situación de inseguridad y de peligro colectivo para alterar el orden constitucional o la organización jurídica del sistema democrático". (p. 80)

Ahora nos parece pertinente definir brevemente algunos de los principales actores del conflicto armado interno desarrollado en el Perú entre 1980 y el 2000, sin dejar de lado el análisis interpretativo, de sus orígenes, discursos, accionar y responsabilidades por las consecuencias de sus actividades[38].

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) como la principal responsable en el conflicto armado interno entre 1980 y 2000. Sus orígenes tienen lugar en la década de los setenta (1970) en Ayacucho en la Universidad San Cristóbal de Huamanga, históricamente e ideológicamente tiene raíces en las ideas de José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano a fines de los años veinte e inicios del treinta (1920-30) que luego se convirtiera en Partido Comunista Peruano (PCP). Otra influencia ideológica es el marxismo, principalmente la versión rusa de Lenin o leninismo y la perspectiva china de Mao (maoísmo).

Consideramos que por un lado se tomaron como bases las ideas mencionadas, pero combinando estas visiones de cambio y progreso con formas jerárquicas, fanáticas, fundamentalistas, míticas, ortodoxas, autoritarias de herencia colonial con un accionar violento que genero miles de muertes que puede evidenciar tanto en su ideología, discurso, manifestaciones, organización y prácticas en general atentando contra la vida de aquellos que supuestamente defendían y sacrificando a sus propios miembros[39].

[38] Para esto seguiremos tomando como base el informe del la CVR del 2003 y otros documentos a fin mencionados anteriormente y otros que detallaremos.

[39] A parte del informe de la CVR, se puede ver en los análisis de autores como Gonzalo Portocarrero en *Profetas del odio*, *Razones de sangre*, etc. Carlos Iván Degregori en *¿Por qué apareció Sendero Luminoso en Ayacucho?*,etc.

Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, más conocido como MRTA, organización terrorista (subversivo) peruano que tiene diferentes influencias y raíces ideológicas y políticas tanto nacionales e internacionales. Sus acciones están inspiradas en el triunfo de la revolución cubana (1959) y en otros movimientos revolucionarios y guerrilleros de izquierdas radicales latinoamericanos surgidos desde la década de 1950, por ejemplo, podemos mencionar al Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), el frente salvadoreño Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y la organización colombiana Movimiento 19 de abril (M19), entre otros (CVR, 2003, pp. 379-435)[40].

Las raíces peruanas del MRTA se remontan a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta (1962) cuando el ala radical del partido Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) decidió formar su propio partido Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) o llamado APRA Rebelde de línea marxista-leninista.

Los militantes del MRTA han declarado que a diferencia de Sendero Luminoso (PCP-SL) su accionar tenía una orientación guerrillera, revolucionaria, buscando incorporar otros sectores de izquierda de gremios de obreros, sectores populares urbanos y no solo una guerra desde el campo. Como explica la comisión de la verdad (CVR, 2003) y tomando como complemento la descripción cronológica entre 1982 a 1988 de las acciones bélicas del MRTA detalladas en el texto de DESCO (1989) *Violencia política en el Perú 1980-1988.*Tomo I (pp. 183-250)[41].

1.5. Objetivos de la investigación

1.5.1. Objetivo general

Conocer, analizar, interpretar y relacionar como se ha conceptualizado la democracia y el progreso, en las representaciones cinematográficas y teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno, sucedido en el Perú entre los años 1980 y 2000, realizadas entre 1980 y el 2016

[40]Como menciona el informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR, 2003, pp. 379-435)

[41] El texto describe con detalle cronológico toda una serie de acciones de diferente índole político-militar del grupo terrorista MRTA.

1.5.2. Objetivos específicos

1.5.1.1 Explicitar las relaciones, contrastes y contradicciones discursivas entre las producciones cinematográficas y teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno

1.5.1.2 Establecer el modo de conceptualizar a la democracia y el progreso en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos

1.5.1.3 Relacionar los conceptos de democracia y progreso con los discursos cinematográficos y teatrales peruanos, desarrollados entre el año 1980 y el 2016, sobre el conflicto armado interno acontecido durante de los años 1980 y 2000

1.5.1.4 Indagar la existencia, si es posible, de una relación, contraste o contradicción entre la praxis política y las creencias míticas sobre la democracia del pueblo y de la clase política, con las representaciones simbólicas de la cinematografía y teatro peruano sobre el tema del conflicto armado interno

1.6. Hipótesis

Existe una relación, contradictoria o contrastante, entre los conceptos de democracia y progreso en los diferentes discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el conflicto armado interno, sucedido entre los años 1980 y 2000, realizados entre 1980 y el año 2016. De esta interpretación cabe establecer un vínculo con el imaginario percibido por ciertos sectores de la ciudadanía con relación a la praxis política del periodo democrático peruano que comprende los años (1980-2000), que al no sujetarse a los principios democráticos de igualdad, libertad y justicia; establecidos desde la instauración de la república peruana y principalmente en la restauración democrática de fines de los años setenta expresada por la constitución del año 1979, y continuadas por la constitución de 1993, siendo sólo una democracia formal. Entonces la idea o el concepto de democracia y progreso existente en los discursos simbólicos teatrales y cinematográficos pueden ser interpretados en sus relaciones y conflictos con las realidades sociales y políticas de la historia reciente peruana como con sus consecuencias.

CAPÍTULO II
MARCO TEÓRICO

2.1. Enfoque teórico sociológico

La base o marco teórico de la presente investigación busca ampliar de la forma más extensa posible el panorama u horizonte teórico, desde una variada perspectiva e interrelacionando múltiples disciplinas de las ciencias sociales y humanas.

A la vez nos parece prudente explicitar el enfoque teórico sociológico de este trabajo, para una mejor comprensión del análisis crítico y hermenéutico de los discursos cinematográficos y teatrales realizados en el Perú entre 1980 y 2016 sobre el conflicto armado interno que afectó a la sociedad peruana a finales del siglo XX (1980-2000).

De modo sintético podemos considerar que el enfoque usado en este estudio integra de cierto modo la microfísica del poder, el biopoder y la biopolítica, el análisis de contenido o análisis del discurso, los estudios sobre la colonialidad del poder y poscolonialidad, Antropología visual y la sociología de la imagen o visual.

La microfísica del poder, el biopoder y la biopolítica, son algunos de los ejes centrales del pensamiento de Foucault para analizar las instituciones de poder social que establecen un orden bajo ciertas ideas en la constitución o construcción de un sistema o estructura social por un proceso de normalización, de las sociedades disciplinarias modernas de occidente.

El control social en muchas oportunidades se centra en el cuerpo y el hombre se determina como sujeto a partir de establecer un orden, parámetros estableciendo, la división entre objeto y sujeto, donde el hombre es sujeto u objeto, pero también se da que las instituciones sociales también que clasifican a los hombres como sujetos y a los otros anormales, inadaptados como objetos.

Michel Foucault (1982), en los primeros párrafos de un artículo denominado *El Sujeto y el Poder*, explica el ser humano se ha convertido en sujeto, al ser objetivado

por la ciencia; las *prácticas divisorias* que distingue entre cuerdos y locos, sanos y enfermos, buenos y criminales; y la *sexualidad* para ampliar las dimensiones de la definición del poder para estudiar la objetivación del sujeto (pp. 1-2)[42].

Aquí podemos entender que la construcción del sujeto moderno por medio de las instituciones sociales, establecieron las complejas relaciones del poder. Por ello, su estudio debe ampliarse más allá de la economía y la política para profundizar en otros aspectos sociales, culturales y artísticos, como los discursos cinematográficos y teatrales.

La relación entre cuerpo y poder puede explicarse por los medios o terapias de curación del cuerpo social para eliminar diferentes tipos de enfermos, con el control de contagios, exclusión o reclusión de los delincuentes, para lograr una limpieza aséptica por medio de la criminología y otros métodos de limpieza social, para excluir a los *degenerados*, desarrollados a lo largo del siglo XIX (Foucault, 1979, p. 103)[43].

El poder se ejerce sobre el cuerpo social por medio de instituciones públicas; de salud, penitenciarias, etc.; que disciplinan a las personas para convertirlas en sujetos ajustados a las normas, de esta forma se organiza la vida y las relaciones sociales.

Un modo de ejercer el poder, modelar las formas de vida era "controlando al menos una parte del discurso público, las elites de poder son capaces de controlar, al menos, una parte de las mentes de algunas personas" (Van Dijk, 2004, p. 10.) por ejemplo, utilizando la prensa, la radio, la televisión, la cinematografia e incluyendo otras vias audiovisuales y electronicas.

Para Michel Foucault (1992), "en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de

[42]Foucault, M. (1982). *The Subject and Power*. En: Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago: The Universityof Chicago Press, pp. 329-338. (Versión en castellano: *El Sujeto y el Poder*, En: Escuela de Filosofía Universidad ARCIShttp://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf)
[43]*Pouvoir-corps.* Rev. *Quel Corps,* n.° 2, septiembre 1975. 'Págs. 2-5.

procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" (p.11).

Por un lado hay discursos que se difunden por los medios de comunicación, la cultura y el arte, pero, por otro lado las dinámicas al interior de estos campos artísticos, culturales y mediáticos, reflejan y recrean en sus discursos las críticas al orden oficial y sus ejercicios de poder como en las obras cinematográficas y teatrales que cuestionan la violencia contra los principios fundamentales a la dignidad humana, que ejercio la subversión y agentes del orden, influidos por los imaginarios sociales, las estructuras y relaciones de poder, heredadas de los procesos históricos sociales que vienen desde la colonia, como las desigualdades sociales, la discriminación, el racismo, el machismo y el autoritarismo.

Luego de Foucault, Deleuze (2000)[44] considera el paso de las sociedades disciplinarias; que ejercen el poder normalizando, formando a los sujetos e individuos en instituciones que modelan sus cuerpo y mentes; a las sociedades de control, donde el poder no se ejerce en instituciones fijas y cerradas o donde los individuos están encerrados, sino por el contrario, el poder se ejerce en *libertad* en campo abierto, donde no hay límites entre las instituciones , bajo la ficción de ser libre de elegir, todo es continuo, para olvidar el control, porque no hay tiempo ni lugar para pensar fuera del sistema.

Para complementar el enfoque teórico de la presente investigación, hemos incluido la propuesta **sociológica cultural** de Pierre Bourdieu (2002), para definir: los *campos de poder* y los *campos intelectuales* como espacios sociales con cierta autonomía de producción de bienes simbólicos que posibilita una mejor comprensión de su dinámica e interacción con sus entornos sociales.

Los campos son espacios estructurados jerárquicamente por un sistema de relaciones de poder entre individuos y grupos que compiten, conflictivamente, en contextos y posiciones variados, caracterizados por un *inconsciente cultural*, situado histórica y socialmente, con una forma de pensar, percibir, con una competencia

[44] Deleuze,G.*Post scriptum.*(Octubre-diciembre 2000).*Fractal* 4, 5 (19), pp. 69-77.

artística o *habitus*. Por ello las obras de arte transmiten una cultural, representan y constituyen un capital artístico de una sociedad, propia de un campo y permiten analizarlas y descifrarlas.

Bourdieu (2002), en relación a los diferentes campos del arte y su legitimidad, considera al teatro es una instancia legítima de validación social y al cine en una esfera que pretende legitimidad.

En *El sentido social del gusto*, Bourdieu (2010) nos permite poner en práctica una sociología de la percepción estética, para acceder a la comprensión y explicación de una gran diversidad de fenómenos sociales, como los procesos de producción y consumo de bienes simbólicos, culturales y artísticos. A la vez muestra las relaciones entre arte y política, para criticar los juegos de dominación impuestas por sus fuertes condicionamientos.

Otro elemento que constituye el enfoque teórico sociológico del presente trabajo es **el análisis de contenido o análisis (crítico) del discurso** que nos permite estudiar los contenidos de las obras cinematográficas y teatrales sobre el conflicto armado interno, como expresan las dinámicas de poder, en el contexto social y político.

Esta perspectiva nos permite *situar* nuestro análisis sociopolíticamente, a su vez de aspirar a una investigación multidisciplinaria, que busque una explicación de los discursos (cinematográficos y teatrales peruanos sobre conflicto armado interno) en sus estructuras, procesos y limites sociales, políticos, culturales e históricos y posibilitan entender las interaciones que vinculan a las sociedades con sus discursos (Van Dijk, 1999a, p. 24).

Hemos considerado prudente complementar el **análisis crítico del discurso** con el **análisis del discurso crítico-político** o también llamado **Análisis del Discurso Político (ADP)** que estudia las formas de reproducción del poder político, como prácticas y acciones políticas en contextos determinados. Para la toma de decisiones, sus modos de resistencia de los actores o participantes en el terreno de la política o

de la esfera pública, sus procesos, y de los receptores de los sucesos comunicativos de la política que involucra los *campos* o *dominios* y los actores sociales, económicos y culturales como el arte, el cine o el teatro (Van Dijk, 1999b, pp. 9-102).

Por ello, hemos considerado el factor económico en las producciones cinematográficas y teatrales en el Perú, del cine y teatro comercial hegemónico limeño, del sector independiente y regional. También, las orientaciones ideológicas y políticas de algunos actores sociales participes de la construcción de los discursos fílmicos y teatrales peruanos, al ver los orígenes de grupos teatrales como Yuyachkani y el Grupo Chaski en el cine.

Para profundizar y enriquecer el enfoque teórico sociológico, con el fin de desarrollar los análisis críticos e interpretaciones de los discursos cinematográficos y teatrales realizados en el Perú entre 1980 y el 2016 con respecto al conflicto armado interno que afectó a la sociedad peruana entre los años de 1980 y 2000, hemos tomado en cuenta el panorama que brindan los estudios sobre la **colonialidad** y **descolonialidad** del poder de Aníbal Quijano (2000/2009), que considera que la hegemonía eurocéntrica del sistema capitalista moderno del proceso de dominación colonial sigue teniendo repercusiones en el proceso de globalización y sus dinámicas de poder, para analizar, cuestionar y posibilitar el proceso de descolonización, que incluyen aspectos económicos, políticos, sociales, epistemológicos, culturales y artísticos que comprenden los campos del teatro y del cine en el Perú en su relación al desallorro mundial.

También, permite ver en el contenido de los discursos fílmicos y teatrales desarrollados en el Perú (1980-2016) cómo se plasma, en medio de la violencia originada por el conflicto armado interno, las interrelaciones sociales y políticas de indiferencia, exclusión, marginación, discriminación, racismo, violencia y autoritarismo heredadas de las estructuras sociales y políticas coloniales, que en parte es un factor que influye y desencadena la violencia en el Perú a fines del siglo XX (1980-2000).

Un buen análisis de la violencia, la fragilidad democrática y el autoritarismo como herencia, en la política y en la sociedad peruana, visto históricamente e incluyendo el contexto de violencia durante el conflicto armado interno en el Perú en los años ochenta (1980-2000) es el texto de Alberto Flores Galindo (1999) titulado *La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú*[45].

Para ampliar y hacer más comprensible nuestra visión de la *herencia colonial* tendremos en cuenta el debate planteado por Guillermo Rochabrún (2007) en *Batallas por la teoría* en el capítulo *Ser historiador en el Perú*[46]. Bajo la idea que a veces se privilegia el pasado, aun cuando historiadores consideran que "la historia no se repite", Rochabrún (2007) nos interpela de la siguiente manera: "¿Pero está obligado un historiador, o todo aquel que reflexione sobre el devenir de la sociedad, a seguir esta manera de pensar?" (p. 461).

La respuesta de Rochabrún (2007) es una crítica al uso ideológico del término *herencia colonial*; en primer lugar, propuesto a partir del libro del mismo título escrito por Stanley y Barbara Stein en 1970 y difundido en el Perú por Julio Cotler en 1978 con su texto *Clases, Estado y nación en el Perú*; y no como una categoría de análisis, pues esto ha llevado a un fatalismo al considerar la *herencia colonial* como una maldición que determina nuestro destino social. Esta explicación de sociedad peruana es un razonamiento engañoso por establecer una relación determinista entre la causa u origen, la dominación colonial, y sus efectos y consecuencias sin solución, al estar atrapados, porque no puede corregirse la causa disuelta en el pasado.

Por lo mencionado en el párrafo anterior, coincidimos en que "sólo conocemos el pasado en el presente […] no podemos seguir presumiendo que pasado y presente sean dos tiempos distintos" (Wallerstein citado por Rochabrún, 2007, p. 471). No hay pasado, solo historia y memoria, por ello no concebimos que el pasado, la

[45]Flores Galindo, A. (1999). *La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú,* SUR, pp. 21-73. Lima, Perú: Casa de Estudios del Socialismo-APRODEH. Recuperado de https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/1693_digitalizacion.pdf

[46] Publicado originalmente en *Márgenes*, *encuentro y debate*, n°7; pp. 130-145.1990. SUR, Casa de Estudios del Socialismo. (número dedicado a Alberto Flores-Galindo).

herencia colonial, determina el presente solo es un factor que influye y nos ayuda a comprender el presente y buscar las posibles soluciones a los problemas sociales y políticos de la sociedad peruana.

Esta contextualización histórica y social de la herencia autoritaria colonial y sus repercusiones poscoloniales en la sociedad peruana y su relación con la violencia política del periodo terrorista (1980-2000) que se desarrolla en los discursos cinematográficos y teatrales que analizaremos e interpretaremos se complementa adecuadamente con el enfoque de la **sociología de la imagen** desarrollada por Silvia Rivera Cusicanquipara (2010) que reflexiona sobre prácticas y discursos descolonizadores, en Latinoamérica y en especial en Bolivia, donde hace análisis de fenómenos sociales y culturales incluyendo el análisis de imágenes de Huamán Poma de Ayala.

Las imágenes brindan narrativas e interpretaciones sociales de una cultura, desde lo Ch'ixinakaxutxiwa o lo *chicha* (lo mestizo, lo hibrido, mezclado y separado a la vez) en las sociedades poscoloniales como la boliviana y la peruana. Estas imágenes son plasmadas en diferentes manifestaciones artísticas y culturales como el cine y el teatro que evidencian los mestizajes o sincretismos sociales y culturales, sus problemáticas en las interacciones sociales y políticas.

Para fundamentar las posibilidades epistemológicas de la investigación social de las imágenes y de lo visual, seguiremos los argumentos de Eduardo Bericat Alastuey (2011) en su artículo *Imagen y conocimiento: Retos epistemológicos de la sociología visual.* Este autor plantea que el ser humano se ha explicado el mundo de muchas formas incluyendo a las ciencias y para ello ha recurrido tanto a los números, a las palabras y a las imágenes. Por tal motivo, las ciencias sociales no pueden eludir ni cegarse a la idea de la "construcción visual de lo social como la construcción social de lo visual" (Bericat, 2011, p. 113); en especial, porque la imagen y lo visual han sido importantes en el desarrollo social, político, artístico y en la historia de las civilizaciones humana y se ha vuelto central en las sociedades contemporáneas de fines del siglo XX en las primeras décadas del siglo XXI.

La importancia se debe a que el ser humano ha representado y narrado su mundo, su realidad, sus interacciones por medio de imágenes. Por ello, las imágenes y lo visual pueden ser fuentes de investigación y de producción de conocimientos sobre las relaciones y dinámicas sociales, como de sus respectivas percepciones. Es por eso que las imágenes y lo visual puede incorporarse para constituirse como un elemento clave del proceso de investigación en las ciencias sociales, acorde con las metodologías cualitativas, que pueden superar el problema semiótico de la polisemia o de la ambigüedad en la significación, o el problema de estructuración simbólica planteado por Charles S. Peirce.

Bericat (2011) se fundamenta principalmente en la *teoría visual del significado de Ludwig Wittgenstein* y en *la teoría de la coherencia de las imágenes de John Berger* para comprender la importancia epistemológica de la investigación de la *construcción de la cultura visual*[47] en la vida cotidiana, la construcción de los mensajes mediáticos y discursos artísticos visuales, audiovisuales, tales como el cine y escénicos como el teatro.

Hay que aclarar junto con Bericat (2011) que la reflexión epistemológica sobre la imagen fotográfica para la investigación sociológica se puede aplicar perfectamente a los productos audiovisuales para generar conocimientos sociales, algunos ejemplos de ellos son "la etnometodología audiovisual o en el video análisis sociológico" (p. 116). Además, es fundamental concebir las ciencias sociales de forma *multimodal* elaborada en conjunto por números, palabras e imágenes.

En relación a la teoría visual del significado de Wittgenstein, Bericat (2011) sostiene que hay un principio axiomático de facto, que figuramos visualmente los acontecimientos, para luego estructurar con una lógica visual, o analogía visual, que establece una correlacion de correspondencia entre los elementos, objetos, su ordenación y entre la forma lógica con la realidad. Por otro lado, el sentido lógico forma parte toda representación, a pesar que cada figura posibilita simbolizar el mundo lo hace de una forma específica. Considerando los modos lingüísticos, matemáticos e icónicos para representar o figurar simbólicamente el mundo, cada

[47] Como lo proponen en sus definiciones Mitchell y Dikovitskaya (Bericat, 2011, p. 115).

uno de cierta forma. Finalmente, toda proposición, libre de cómo figura la realidad, puede ser verdadera o falsa en relación a su correlación refleja que vincule su sentido lógico con la realidad simbolizada (p. 124).

En otras palabras, podemos fundamentar en base del *Tractatus Logico-Philosophicus*[48]que, en primer lugar, representamos por medio de figuras o imágenes los hechos observados (*El axioma fáctico: visualizamos los hechos*). En segundo lugar. la representación visual del mundo es una especie de reflejo de la realidad (*El mundo y su Imagen se corresponden lógica, elemental y estructuralmente*). En tercer lugar, cada imagen o representación visual del mundo se realiza de una forma en particular y precisa *(La especificidad de los modos de representación*). En cuarto y último lugar, la imagen o representación visual de los hechos tiene un orden u estructura, que al compararla con el hecho real permite determinar su verdad o falsedad lógica (*figura lógica*).

Podemos considerar que se abre un mundo de posibilidades epistemológicas si añadimos los planteamientos de los *juegos de lenguaje*, de Wittgenstein en sus trabajos posteriores al *Tractatus Logico-Philosophicus*, y los contextos que dan sentido al lenguaje y las imágenes para analizar e interpretar en las investigaciones sociológicas las construcciones visuales y audiovisuales del arte y la cultura en las sociedades humanas, a nivel social y político, por ejemplo los discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el conflicto armado interno desarrollado entre los años de 1980 y 2000.

Sobre *la teoría de la coherencia de las imágenes de John Berger*, Bericat (2011) afirma que las imágenes fotográficas vinculan los hechos, las unifican, sin establecer continuidades, lo cual puede generar un nivel de confusión, pero a la vez permiten integrar en un concepto integral (p. 134).

[48] "Se ha respetado literalmente la traducción utilizada en la edición de Reguera y Muñoz (Reguera y Muñoz, 2000). Las notaciones numéricas incluidas en la tabla son las utilizadas en la versión original." (Bericat, 2011, p. 117).

Sobre esto podemos entender la importancia de establecer la coherencia de una imagen como una unidad, como *índex* o índice, indicador de un hecho real integrado con su función como *ícono* o representación semejante al mundo, que posibilitan la capacidad de significación, de contar una historia, al relacionar todos sus elementos en una narración vinculada con la realidad o hecho captado en la imagen.

Por lo expuesto, se puede fundamentar que las imágenes pueden contar historias con sentido sobre hechos, lo que puede legitimar su uso epistemológico e incorporarlas en las investigaciones sociológicas. Un ejemplo de ello es el análisis de Erving Goffman (1979) sobre las representaciones femeninas en fotografías publicitarias o el racismo plasmado en las fotos publicadas en la revista *Life* entre 1936 y el 2000 (Bericat, 2011, p. 135).

Ortega (2009) comparte una idea distinta sobre el estudio realizado por Goffman (1979) en el que se evidencia que "el lector rastrea las series de fotografías buscando un parecido familiar en la colección, en la medida que el lector encuentra el parecido que Goffman ha indicado, la descripción escrita se corrobora visualmente" (Smith citado por Ortega, p. 181). Por consiguiente, "dicho método implica algo más que ofrecer una evidencia empírica de los comentarios textuales, pues se induce al lector a una lectura hermenéutica" (Ortega, 2009, p. 181). Asimismo, Ortega considera que Smith (2006) se diferencia de Goffman al realzar el equilibrio entre imagen y texto.

De acuerdo a lo mencionado, Goffman, además del análisis crítico de las imágenes y un adecuado balance entre las imágenes y el texto, resalta la variable interpretativa, por ello, en base al enfoque de la sociología de la imagen o visual desplegaremos, luego del análisis crítico, un ejercicio de interpretación hermenéutica de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno.

Por último, concluye Bericat (2011) que la investigación sociológica debe incorporar el análisis y el registro o producción de las imágenes visuales y audiovisuales en su actividad de producción de conocimientos para comprender la

cultura visual actual al analizar sus imágenes, producir de datos visuales en el proceso de investigación social para estudiar de forma más integral la complejidad de la relaciones e interacciones sociales.

Mario Ortega Olivares (2009), en su artículo *Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico*, comparte como primera idea la necesidad de desarrollar una sociología visual frente a los cambios desencadenados con el proceso de globalización donde las imágenes y lo visual predominan en la sociedad contemporánea de las primeras décadas del siglo XXI y la interacción entre como vemos y representamos el mundo.

Además, Ortega (2009) explora las posibilidades y límites en la investigación sociológica, pues la observación social siempre ha sido clave en el trabajo de las disciplinas que estudian las sociedades, de forma particular la sociología visual apunta a trascender la percepción fenomenología de la imagen, cuestionando la idea de una mirada inocente. Define a la sociología visual como "una observación sociológica, pero consciente de la importancia de la imagen" (p. 166); especialmente, en la actualidad, donde los imaginarios sociales son construidos e influenciados por los discursos de los medios de comunicación, como las redes sociales, la televisión, el cine, entre otros.

Es importante desarrollar una mirada crítica para analizar las relaciones sociales observadas y un medio de apoyo es el registro de imágenes visuales y audiovisuales para descubrir nuevos significados o elementos inadvertidos en una entrevista u observación etnográfica.

Para Ortega (2009), la sociología visual permite al investigador tomar las imágenes como fuente de información y medio metodológico para estudiar las interaciones sociales, por ello una fotografía puede ser vista como una interpretación del mundo y su análisis permite determinar otras interpretaciones como la del fotógrafo. Aparte de las fotografías, la sociología visual también puede estudiar las imágenes en movimiento, capturadas por el investigador o por otros, mostrando las subjetividades de las personas que toman la imagen, a demás puede ayudar a dar

mayor confiabilidad, al brindar pruebas objetivas sobre un fenómeno social o cultural estudiado (p. 167).

De forma similar, en este trabajo, hemos tomado como fuentes, o documentos, las obras cinematográficas y teatrales como imágenes y performances, para observar, analizar críticamente y se interpretan como instrumentos y método para estudiar las interaciones entre miembros de una sociedad, para realizar representaciones e interpretaciones sobre acontecimientos sociales, creadas o plasmadas por el arte, desde las subjetividades, elaboradas por un grupo de personas, pero a la vez da objetividad al tener varios puntos de vistas intersubjetivos sobre una serie de acontecimientos sociales y políticos, como la violencia del conflicto armado interno desatado en el Perú (1980-2000) expresados artísticamente, entre 1980 y el año 2016, y que forman parte de nuestra memoria histórica colectiva y cultural.

Con la finalidad de realizar un adecuado estudio sociológico de los discursos fílmicos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú, debemos seguir las sugerencias de Ortega (2009), buscar un equilibrio entre los fundamentos teóricos y metodológicos, entre las imágenes, visuales y audiovisuales, y los textos para dar sentido y significación a las imágenes que es el elemento central de la sociología visual, que es uno de los enfoques principales de la presente investigación que requiere un enfoque interdisciplinario.

Por ello, Ortega (2009) aconseja que, un proyecto de investigación de sociología visual debe considerar "el análisis hermenéutico de las imágenes […] el lenguaje fotográfico, la técnica y la semiología de la imagen" (p. 168). Integrados en el proceso de investigación.

Las imágenes visuales y audiovisuales comunican, emocionan, se construyen con una estructura simbólica que trasmite un significado que es percibido e interpretado en un entorno cultural y social determinado en un espacio, tiempo y contexto histórico específico, es una representación del mundo particular, pero es un fenómeno universal con sus respectivas especificidades. Las imágenes pueden

influir en nuestras ideas y comportamiento y pueden ser interpretadas de diversas formas, por ello, se puede cuestionar su objetividad o imparcialidad (Ortega, 2009).

Si las imágenes recrean la realidad, aquel imaginario debe ser deconstruido, analizado críticamente e interpretado, puede traslucir las ideologías, los discursos hegemónicos, las dinámicas de poder que influyen en las interacciones sociales y políticas de una sociedad.

Frente a esto, Ortega (2009) nos dice que la labor del sociólogo visual es decodificar la realidad a partir de las imágenes, por medio de una mirada doble, la significación de quien registra la imagen y el cuestionamiento entorno a las circunstacias en que se realizaron las fotografías (pp. 175-176).

De forma similar, buscaremos aplicar la deconstrucción, análisis crítico e interpretación de los discursos cinematográficos y teatrales, teniendo en cuenta como base un esquema semiótico sintético, el marco teórico y el enfoque interdisciplinario de las ciencias sociales y humanas, los contextos históricos sociales, económicos, artísticos, culturales y políticos alrededor del tema tratado (conflicto armado interno en el Perú entre 1980 y 2000) por las obras elegidas y descifrar el punto de vista de los realizadores de los discursos fílmicos y teatrales entre 1980 y 2016.

Como disciplina complementaria a la sociología de la imagen o visual, podemos considerar a la **antropología visual** y a la **etnografía visual** que para Ortega (2009) "es una exploración de la cultura visual, una pesquisa de la manera en que la sociedad humana se expresa visualmente" (p. 177). Más allá de la elaboración de documentales etnográficos y de la deformada mirada por la fascinación por lo exótico de las culturas no occidentales de los antropólogos occidentales de inicios del siglo XX (1910), usando las imágenes fotográficas y cinematográficas como registros de campos objetivos e imparciales de su labor científica que pretendía representar la realidad.

Antes de la captura de imágenes fotográficas o filmación etnográfica de campo de una comunidad, Ortega (2009) aconseja que es indispensable un estudio previo de las personas al ser fotografiadas o filmadas, conocer sus contextos sociales, culturales e históricos. El antropólogo visual debe conocer de cerca la cultura estudiada e interactuar con sus miembros para ganarse a confianza de la comunidad. La subjetividad del investigador no se puede eludir, pero se debe asumir para evitar cualquier distorsión e ir más allá de sus intereses personales.

Otras perspectivas de la antropología visual, para fundamentar el enfoque del presente trabajo, son los aportes de Arturo Fernández (1983) sobre el cine en las ciencias sociales. Parte de la sociología del arte, sus bases teóricas y metodológicas, para investigar al cine como objeto de estudio e instrumento de investigación (documental y experimental), correspondiente a un contexto económico, histórico y social, que influye, pero no determina la relación entre el cine y las ciencias sociales. Conjuntamente con otros autores, forma parte de la compilación de Adolfo Colombres (1985) sobre cine, antropología y colonialismo.

La **antropología visual desarrollada en el Perú** busca comprender las expresiones visuales de la cultura en el marco de contexto de los cambios sociales, económicos, políticos y tecnológicos para la representación de las realidades e identidades culturales sociales a partir del análisis e interpretaciones de retablos, tablas de Sarhua, cine, televisión, etc.

Gisela Cánepa (2012), en *Imagen y visualidad en la antropología peruana*, indagó acerca de las representaciones culturales, formaciones de identidades y memorias en los trabajos que evidencian la cultura visual indígena como las investigaciones de los antropólogos Luis Millones y Mary Louise Pratt (1989), Elayne Zorn (2004), Frank Salomon, Vladimir Terán Altamirano (2005), Edilberto Jiménez (2009), María Eugenia Ulfe (2011) y Olga Gonzáles (2018/2015) sobre las tablas de Sarhua, retablos ayacuchanos, los textiles de Taquile y los quipus de Tupicocha.

También, se ha estudiado la influencia del mercado en la representación visual del arte popular, sectores dominantes, normalizaciones de los puntos de vistas hegemónicos, en otras palabras, la relación entre las representaciones, el poder y las políticas sociales, comerciales y culturales (Cánepa, 2012).

Algunas investigaciones de antropología visual han abordado el tema de violencia política como, por ejemplo, el trabajo de Bernardo Cáceres (1989) *Perú: Comunicación o violencia* y en un artículo del año 2011. Otros estudios sobre el cine regional y andino son los realizados por Quinteros (2010 y 2011), quien aborda el tema de manera general; Castro (2007), con temáticas de terror; y Rocío Trinidad (2008)[49], sobre la violencia política durante el conflicto armado interno.

Aquí podemos ver como los estudios de la antropología visual nos permiten ampliar el espectro de análisis e interpretación de las artes visuales, de forma particular del cine y sus discursos con respecto a la violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú entre 1980 y 2000.

Debemos añadir, a nuestro enfoque teórico de análisis e interpretación sobre el cine y el teatro, la lúcida crítica de Giovanni Sartori (1998) en el *Homo videns, la sociedad teledirigida* sobre el poder de la imagen, la revolución multimedia, que está cambiando al ser humano y a la sociedad, transformando al *homo sapiens* en *homo videns*, donde todo es visualizado, los medios de comunicación son instrumentos que están cambiando a la humanidad, que ve sin entender, surge la vídeo-política, el poder político de los medios visuales para formar la opinión pública y empobrecer la capacidad cognitiva del ser humano.

Esta crítica es importante para nuestro enfoque teórico, pues nos ayuda a entender la importancia política de las imágenes simbólicas de los medios, como el cine, para influir en la opinión pública, en los imaginarios sociales y en la

[49]Quien presento una ponencia llamada "Poswar Ayacuchano Cinema: Producing and Recoveringthe 'Horror Memory' of theWar" en la conferencia anual *Thepolitics of Culture in Latin America & the Caribbean*, organizada por el Consorcio de Estudios Latinoamericanos y Caribeños de las universidades de North Carolina at Chapel Hill y Duke en Durham" (Cánepa, 2012, p. 344).

construcción de la memoria histórica colectiva sobre la violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000).

Otro complemento para el enfoque teórico sociológico de la presente investigación es el trabajo de Pierre Sorlin (1985) titulado la *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*, quien presenta un enfoque histórico del material audiovisual cinematográfico que se complementa a los estudios semióticos y sociológicos, sin omitir las condiciones de producción con fines de lucro de la actividad fílmica, porque los procesos de reconocimiento e identificación del público espectador son influidos por los aspectos económicos y sociales de la fabricación, consumo, la dinámica del mercado en la realización de las películas, su distribución, proyección y aceptación del filme por la sociedad.

Al enfoque histórico de Sorlin (1985) es acompañado por un análisis fílmico tanto de los aspectos técnicos como de los modelos implícitos, el universo social, las ambigüedades políticas, de los aspectos ideológicos e históricos sociales (influencia del contexto o época). Para remarcar que el cine es capaz de reflejar y representar una sociedad o cultura, recreado sus imaginarios, lo que permite al cine considerarse una fuente para la historia y la sociología para comprender un contexto específico (la Italia de mediados del siglo XX o el Perú de fines del siglo XX).

Otra mirada del cine que contribuye a nuestro enfoque teórico sociológico, es la que nos proporciona Edgar Morin (2001) quien pretende entender la totalidad humana del cine, al homo cinematographicus, a través de método de antropología genérica, que aborda la unidad y complejidad del fenómeno cinematográfico. Combinando una mirada histórica, sociológica y antropológica para comprender este invento que al parecer refleja la realidad, que pasó de ser un posible instrumento científico (cinematógrafo) para convertirse en medio de entretenimiento (cine).

Recabando los planteamientos de diversos especialistas, desde los primeros teóricos entre fines del siglo XIX e inicios del XX, los cuales coinciden en definir la capacidad del cine de emocionar y crear mundos nuevos, irreales, surrealistas e historias de ensueño, más que hechos. El cine puede reflejar la realidad y también

los sueños del ser humano, combina la ciencia y el arte, capaz de retratar la sociedad humana y recrear sus imaginarios (Morin, 2001).

Antes de concluir este capítulo, queremos añadir algunas ideas con base en las conclusiones de Ortega (2009). En primer lugar, podemos decir que "la imagen fotográfica parece ser un fiel reflejo de la realidad, pero en realidad es un espejo donde se refleja la subjetividad del camarógrafo. La sociología visual trata de ir más allá de la mirada que cree ingenuamente en la transparencia de la realidad, para penetrar en el sentido escondido detrás de la imagen considerada pura […] la densidad con la que se penetra en los hechos sociales" (p. 181).

Las imágenes, fotográficas o audiovisuales, de las obras cinematográficas y las representaciones performáticas teatrales producidas entre 1980 y el 2016, son como espejos o ventanas que reflejan, muestran y recrean una realidad intersubjetiva de la percepción de sus realizadores sobre hechos históricos, sociales y políticos como la violencia durante el conflicto armado interno sucedido en el Perú (1980-2000). Al analizarlos críticamente e interpretarlos, puede permitir una reflexión crítica sobre los imaginarios, hechos, interacciones y dinámicas sociales relacionados a los problemas sociales y políticos del Perú en el contexto del conflicto armado interno, sus causas y consecuencias en la sociedad, su cultura y su arte.

En segundo y último lugar, Ortega (2009) concluye diciendo que "la sociología visual capta visualmente los hechos sociales en tanto datos para someterlos a la crítica hermenéutica. Además, redacta con luz y sonido, tanto análisis como discursos sobre los hechos sociales y sus reflejos subjetivos. Develando lo que se ocultan tras la cándida nitidez instantánea del espectáculo fotográfico" (p. 182).

De acuerdo con ello, consideramos que nuestra investigación de forma similar, bajo el enfoque de la sociología de la imagen o visual, debe tomar como fuente los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000) realizados en el Perú entre los años 1980 y 2016. De esta manera, se puede analizar críticamente sus percepciones y recreaciones, subjetivas e intersubjetivas, de los hechos históricos, sociales y políticos representados e

interpretarlos hermenéuticamente, con el objetivo de intentar develar lo que ocultan estos discursos culturales y artísticos sobre los imaginarios, hechos e interacciones sociales y políticas de la sociedad peruana.

2.2. Antecedentes de la investigación

Tanto en la investigación sociológica, la filosófica y en las ciencias políticas como en otras áreas del conocimiento, los problemas de la democracia y el conflicto armado interno se han investigado tanto en nuestro país como en otros países, en el Perú en particular existen un buen número de trabajos relacionados a estos temas como los realizados por diferentes instituciones y pensadores, sociólogos, filósofos, etc. En relación al Estado y a la democracia, podemos mencionar algunos académicos como por ejemplo Julio Cotler, Nicolás Lynch; filósofos clásicos como Platón, Aristóteles, los ideólogos de la revolución francesa como Rousseau; pensadores como Tocqueville; politólogos como Sartori, Bobbio; sobre el conflicto armado interno en el Perú, entre otros, ya hemos mencionado a Benedicto Jiménez, Gonzalo Portocarrero, Carlos Iván Degregori, los miembros de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), etc. Unos han estudiado la democracia y sus problemas; otros, el conflicto armado interno.

Hemos inciado la investigación sobre la base de un gran número de estudios clásicos, modernos y contemporáneos acerca de la democracia y el progreso para relacionarlo con el conflicto armado interno en el Perú entre los años 1980 hasta el 2000, pero en esta oportunidad nos centraremos en el vínculo de la representación simbólica del discurso o discursos de la cinematografía y el teatro peruano sobre el conflicto armado interno. Por tal motivo, pensamos que es conveniente tener como un buen antecedente que vincule todos estos puntos de forma concreta.

Se ha considerado analizar el texto de Nicolás Lynch (1992) *La transición conservadora*, el cual trata sobre la relación entre movimientos sociales y la transición democrática en el Perú de los años setenta, sobre la democracia peruana y otras aristas de la problemáticas políticas y sociales relacionadas. De manera similar, hemos tomado en cuenta los puntos de vista de Sinesio López (2006), Nelson Manrique (2006), Martin Tanaka (1998) entre otros especialistas que han

realizado trabajos para el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) como para el Programa de las Naciones Unidas para Desarrollo PNUD (2013 y 2016).

Otros antecedentes relevantes para este proyecto son los estudios realizados sobre conflictoa armado interno, tanto las investigaciones de Gonzalo Portocarrero (2012) y Carlos Iván Degregori (2007), el informe y las conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003). Estos documentos dan testimonio y describen la gravedad de lo ocurrido, las responsabilidades, los abusos contra los derechos humanos y democráticos, efectuados en especial por algunos miembros de las Fuerzas Armadas y policiales, y la ineficaz praxis política de los gobiernos de turno entre 1980 y 2000.

Desde el punto de vista de los medios de comunicación y en especial los discursos cinematográficos, tendremos como base las propuestas de Jesús Martín-Barbero (1987), Carlos Ossa (2013), Isaac León Frías (2014), Ricardo Bedoya (2013), Jorge Valdez Morgan (2005/2006), entre otros para tener un marco sobre el cine peruano y latinoamericano, especialmente relacionado a temas políticos y sobre el conflicto armado interno.

También, como referencia para realizar los análisis respectivos consideramos la sociología de la imagen, sociológicas del cine, análisis del discurso, otras perspectivas antropológicas, mencionado en el punto anterior, y algunas bases semióticas, a modo de medio u herramienta de análisis, con un esquema sintético e integrado de varios semiólogos desde Saussure, pasando por Peirce, Barthes, Eco, Greimas, Blanco, entre otros[50].

En relación a los análisis e interpretaciones de los discursos teatrales peruanos sobre conflicto armado interno, nos apoyamos con un enfoque que trata de ser multi, inter y transdisciplinario vinculando la sociología y la filosofía para ir más allá de la semiótica como lo requiere la filosofía del teatro como mencionan especialistas como Dubatti (2016). De igual manera, debemos considerar los trabajos de

[50] Tomando la base de la experiencia y la pauta del curso de semiótica propuesto por el maestro Rodolfo Barbosa en el instituto IDAT donde trabaje en este y otros cursos entre el año 2010 e inicios del 2015.

especialistas del teatro a nivel nacional e internacional como Rita Gnutzmann (2005),Vivian Martínez Tabares (2006), Beatriz Rizk (2011), Ileana Diéguez (2012/2004), Leticia Robles-Moreno (2016), Gino Luke Bedregal (2010), Percy Encinas Carranza (2012/2011), etc.

Sobre la democracia y el progreso en el contexto del conflicto armado interno, podemos mencionar la idea de la transición presente en el texto *Del mito de Inkarri al mito del progreso*[51] de Carlos Iván Degregori (1994)[52]. El autor explica que el proceso de modernización de ciertos sectores de las provincias andinas fue el resultado de las reformas, como la agraria y la educativa, realizadas durante el gobierno de Velasco (1968-1975). Estos cambios, junto con la influencia del Estado, el crecimiento del mercado y los medios de comunicación, aceleraron las dinámicas sociales en el Perú, iniciados décadas atrás (migración interna del campo a la ciudad, mestizaje cultural, etc.) en el proceso de la identidad andina, sus prácticas sociales y culturales, sus formas de pensar (Degregori, 2014, pp. 54-68).

Uno de los cambios notorios fue la pérdida de fuerza de la creencia del regreso del mundo incaico por el ideal de progreso, pero una modernización autoritaria, llenándose los vacíos de poder con tendencias violentas con rondas campesinas y el fundamentalismo de las universidades provincianas bajo un marxismo de manual, que reemplazó al sector intelectual que migro a universidades privadas y extranjeras.

En ese contexto, surge el senderismo con un discurso modernizador, pero con prácticas autoritarias, fundamentalistas y violentas, continuando con la herencia colonial y combinando una violencia antimoderna como la creencia en los *nakaq* o *pishtacos*, imaginario demoniaco de los foráneos extranjeros o blancos, otros deshumanizados, que raptan a los pobladores de los andes para matarlos y vender su grasa a empresas para engrasar máquinas. Como explican Gonzalo Portocarrero

[51]Degregori, C. (2014). Del mito de Inkarrí al mito delprogreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional. En Sandoval, P. y Agüero, J.C. (Editores), *CAMBIOS CULTURALES EN EL PERÚ Serie diversidad cultural 3* (pp. 54-68). Cusco: Ministerio de Cultura / Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Recuperado de http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nO-vDlWJ8GwJ:repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/36/publication3.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy+&cd=2&hl=es-419&ct=clnk&gl=pe

[52] Degregori, C. (1994). *Juventud rural peruana: entre los dos senderos*.

(2012, pp. 19-32) y Mayer (2012), resurgen en épocas de crisis y violencia, como durante el conflicto armado interno, relacionándose con ajusticiamientos como el caso de linchamientos populares a abigeos o foráneos, además es una reacción a la dominación colonial que puede vincularse a las tendencias violentas y revolucionarias asociadas al surgimiento del senderismo (pp. 146-199).

Por otra parte, la concepción democrática senderista se oponía a la democracia representativa formal y vacía burguesa a una democracia "real", "popular" o "socialista", que solo sería posible con una revolución violenta. Otro punto es la continuidad de la tradición autoritaria provinciana del gamonalismo y del sistema educativo tradicional en la estructura organizacional y en las relaciones verticales, y violentas, de los senderistas con la población, bajo una estructura frágil de la democracia y ciudadanía por una práctica política caracterizada por su histórica verticalidad excluyente y violenta (CVR, 2004, pp. 334-339).

La ausencia de la praxis democrática en algunos territorios del Perú posibilitó el establecimiento de un "nuevo poder", por parte del senderismo, impuesto verticalmente para constituir las subjetividades, a niveles serviles en lugar de ciudadanía, instituyéndose sin muchas resistencias. En especial, si este "nuevo poder" senderista se atribuía representar a su modo una especie de "justicia" para convencer seductoramente, al mostrarse en un primer momento como un "nuevo orden" ejecutado de forma impositiva (CVR, 2004, p. 340). En resumidas cuentas, la falta de ciudadanía democrática permitió la subordinación de muchos pobladores al autoritarismo senderista.

Como factores coyunturales a inicios de los ochenta (1980), existía una situación económica en crisis, sumado a la condición estructural de un Estado incapaz de responder las demandas ciudadanas a pesar de su crecimiento, vacíos de poder en el sector rural por la reforma agraria durante el gobierno de Velasco (1968-1975), las desactivaciones de las organizaciones sociales en la segunda fase del gobierno militar de Morales Bermúdez (1975-1980) y la frágil legitimidad de las autoridades y la debilidad de los partidos políticos por los doce años de dictadura militar (1968-1980).

También, se considera la decisión del PCP-SL de inicar la lucha armada que desató de forma decisiva el conflicto armado interno (CVR, 2004, pp. 336-354 y Revista Ideele Radio, 2008)[53], sumada a la ineficacia política frente a la violencia terrorista orientada a una *abdicación de la autoridad democrática* con la militarización del conflicto armado interno (1982-1986) y el golpe de Estado de 1992, acompañado de la inhumana reacción de miembros de las fuerzas del orden que afectaron a personas inocentes (CVR, 2004, pp. 340-344). En ese sentido, había un ejercicio autoritario, excluyente y violento del poder en múltiples ámbitos (justicia, educación, etc.) que generaba pobreza y descontento en la población, principalmente rural y urbana de provincias, así como de la periferia de Lima, vista como *otros* (pobres, indios, quechuas, campesinos, etc.). Todo esto evidenciaba las profundas fisuras de una nación vacía sobre cuya base se restableció la democracia a partir de 1980.

La modernidad, desarrollo y progreso se vieron limitados en los años previos al inicio de la violencia terrorista en 1980, en parte por los conflictos sociales y políticos sin resolver, la centralización del poder político y económico que excluyó a gran parte de la población del desarrollo industrial. Por ello, fue condenada a la pobreza frente a las crisis económicas por la dependencia al capital extranjero y un proceso industrial inconcluso por la continuidad de un modelo económico extractivo de materias primas al que podemos llamar el *viejo orden* o *estado oligárquico y gamonalista*. Frente a ello, el senderismo ofrecía una utopía igualitaria incapaz de ser una alternativa viable impuesta de forma autoritaria, totalitaria, vertical y violenta con una economía arcaica de subsistencia y una justicia sangrienta que no resolvía la pobreza de los sectores rurales, sino por el contrario agudizaba la crisis económica.

[53] Para mayor detalle consultar: Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *HatunWillakuy Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR. Capitulo 6: Los factores que hicieron posible el conflicto, pp. 336-354. 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%20%E2%80%93%20Per%C3%BA.pdf?sequence=1&isAllowed=y y REVISTA IDEELE RADIO (2008) Causas. Lima: IDEELE. 7:34 min. (consulta: 12 de octubre de 2018) Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=bopu6RVxLrk

La propuesta senderista era intolerante a las culturas locales de la sierra (quechuahablantes) y de la selva (asháninkas) rompiendo el balance o equilibrio de las comunidades en la que se imponían con el terror agotando sus recursos y reclutando a sus jóvenes desarticulando las dinámicas sociales y económicas de la población (CVR, 2004, pp. 348-351).

La falta de una cultura ciudadana o tradición democrática, puede entenderse a partir de la investigación de Hernán Chaparro (2018) *Afectos y desafectos: las diversas subculturas políticas en Lima*[54], quien considera que, en **la cultura política en Lima**, se observa:

> Un bajo capital social y un sentimiento de anomia bastante extendido. Los niveles de confianza interpersonal, de percepción del cumplimiento de normas de reciprocidad y vida asociativa son muy bajos…la noción de un espacio público compartido en la ciudad es muy reducida. La confianza en las instituciones es baja también, salvo ciertas excepciones. Existe una percepción generalizada de estar inmerso en una sociedad muy jerarquizada, donde la discriminación por motivos de raza o condición social es muy frecuente y en la que se percibe que quienes están ubicados en posiciones de poder abusan de su condición. Se considera que no todos son iguales ante la ley y que las autoridades son las primeras en incumplir las normas. Hay una fuerte percepción de injusticia. Un abrumador 83% de los habitantes de Lima considera que *el país está gobernado por unos cuantos grupos poderosos que buscan su propio beneficio.* (Chaparro, 2016, p. 521)

Un problema vinculado con la "insatisfacción con la democracia, la percepción del funcionamiento institucional guiado por intereses personales y el sentimiento de ineficacia política, lo que aparece es una actitud de aprobación de la posibilidad de

[54] Para mayores detalles consultar: **Hernán Chaparro**. *Afectos y desafectos: las diversas subculturas políticas en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018. 318 pp. isbn: 978-9972-51-718-1. La reseña de Paula Arana Barbier en América Latina Hoy, 82, 2019, pp. 193-194 Ediciones Universidad de Salamanca / cc by-nc-nd. Recuperado de https://revistas.usal.es/index.php/11302887/article/download/21422/20907. Y La tesis doctoral de **Hernán Chaparro (2016)** en la universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://eprints.ucm.es/37907/1/T37280.pdf

un gobierno *de mano dura,* donde lo que se busca es resultados […] Un 72% apoya el concepto general de *mano dura*" (Chaparro, 2016, p. 524).

Sobre las *subculturas políticas* en Lima, Hernán Chaparro (2016) encuentra a los críticos participativos, los conformistas desinformados, los leales institucionales y los renegados insatisfechos, con similitudes y diferencias. Por ejemplo:

> El *leal institucional* (16% de los limeños) tiene una clara actitud de apoyo hacia las instituciones político democráticas. Los demás tienen un absoluto desinterés por estas y solo están orientados a resultados, sin importar los medios, o mantienen una actitud crítica que busca reformas […] El segmento *conformista desinformado* […], solo está interesado en resultados y tiene una actitud pasiva pero muy pragmática hacia la política. En el caso de los segmentos *crítico participativo* y *renegado insatisfecho*, […] ambos tienen actitudes que pueden favorecer comportamientos autoritarios en ciertas circunstancias, pero también expresan una crítica activa y expectativas de cambio que vale la pena tomar en cuenta". (p. 528)

Por lo visto, en los párrafos anteriores, es posible considerar la existencia de una evidencia por un lado de una cultura política poco democrática que responde a una crisis sistémica y por otro lado que en parte puede deberse una práctica histórica de intolerancia, centralismo, corrupción, discriminación, racismo, exclusión y autoritarismo político, evidenciado en el abandono del sector educativo, tradicional y vertical, fueron algunos factores que propiciaron la falta de desarrollo social y la violencia terrorista en el Perú entre 1980 y el 2000 (Revista Ideele Radio, 2008)[55].

La violencia senderista antidemocrática, más que ser una guerra revolucionaria moderna, estaba guiada por un fanatismo fundamentalista, jerárquico, vertical y autoritario bordeando lo religiosom como menciona Gonzalo Portocarrero (1998 y 2012, p. 59). Justificaba la entrega total al partido a costa de la vida misma y la posesión de una verdad incuestionable, que contradice el discurso moderno

[55]REVISTA IDEELE RADIO (2008) Causas. Lima: IDEELE. 7:34 min. (consulta: 12 de octubre de 2018) Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=bopu6RVxLrk

marxista de la búsqueda de una utopía "nueva democracia" y la instauración de un estado comunista o "república popular" justa e igualitaria.

Otro punto importante es la relación entre el senderismo y el mundo andino para relacionarlo con los conceptos de democracia y progreso por ello tomaremos como base las ideas de Bernd Krehoff (2006)[56] quien parte del texto *Buscando un inca* de Alberto Flores Galindo (1986, pp. 367-368) que manifiesta que el senderismo se distingue de las guerrillas de los sesentas (1960) porque surge de una matriz cultural andina tradicional, por ello existe en el discurso revolucionario moderno de una democracia comunista una raíz mesiánica que se vinculaba con el imaginario popular andino que contradice el discurso y los conceptos de democracia y progreso.

Por otro lado, Krehoff (2006) contrapone la interpretación de Carlos Iván Degregori que describe al senderismo como:

> Un movimiento de élites universitarias provincianas que contagió a jóvenes provincianos desarraigados en busca de una identidad estable. Degregori piensa que el movimiento nunca llegó más allá de eso. Es decir, nunca logró penetrar el tejido tradicional del mundo andino. Degregori ilustra su hipótesis con el plan de SL, en 1982, de reemplazar a las autoridades locales por representantes del "nuevo poder". Sostiene Degregori que, en general la juventud de los mandos senderistas resultó chocante. No sólo porque quebraban las jerarquías etarias, sino porque el pensamiento Gonzalo no logró desenredar a los jóvenes rurales que asumían los cargos de la tupida red de relaciones de parentesco y paisanaje en los que se hallaban inmersos, con su propia dinámica de reciprocidades, rencillas, odios y preferencias. (Degregori citado por Krehoff, 2006, p. 4)

El punto de vista de Degregori coincide con el informe de La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003), al considerar que Sendero Luminoso se organizó primero en el núcleo universitario, luego en las escuelas y al último en el

[56]KREHOFF, Bernd (2006) La ideología de Sendero Luminoso. Perú Político.com. Noticias, comentarios y análisis de actualidad sobre sociedad y política en el Perú. Consultado en 01 de febrero 2018. http://www.perupolitico.com/?p=356&page=4

campo[57]. Sin olvidar que Carlos Iván Degregori fue uno de los comisionados de la CVR, coordinador, de un equipo que trabajo en cinco regiones del país, que realizó investigaciones de campo[58] relativas al tomo V del Informe Final, en el cual se puede apreciar el desarrollo de sus ideas desde 1996 hasta el 2003.

En la introducción del tomo V (CAPÍTULO 2 HISTORIAS REPRESENTATIVAS DE LA VIOLENCIA), La Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR, 2003, pp. 12-14)[59] exploró a profundidad una serie de casos con la finalidad de comprender las repercusiones del conflicto armado interno en diversas regiones. En secciones previas se encontró, en algunas regiones, lazos contradictorios entre procesos inconclusos de modernización y la influencia del discurso senderista, en un primer momento, llenando el vacío de orden, seguridad y justicia. En los casos de los pueblos indígenas, por ejemplo de los asháninkas, los senderistas prometían mejoras económicas y sociales. La violencia se desato en sectores pobres, marginales, con esperanzas de reconocimiento ante la injusticia, indiferencia y ausencia del Estado.

Otros aspectos a destacar de los estudios de casos, es la complejidad y la diversidad cultural manifiesta en la variabilidad de los procesos de violencia: "las comunidades Cashibo-Cacataibo y Shipibo-Conibo en la región Ucayali, no se engancharon con el PCP-SL" (CVR, 2003, p. 12) o "casos de resistencia y rebelión ante el PCP-SL, como lo demuestra el caso de Lucanamarca que marcó el inicio de una etapa de represión, por parte del PCP-SL, contra aquellas poblaciones que decidieron sublevarse frente al nuevo poder de este grupo maoísta[60]" (CVR, 2003, p. 13). PCP-SL aprovechaba los conflictos interpersonales a su favor, ganaba adeptos por medio del campo educativo, como en los casos de los asháninka y algunas comunidades ayacuchanas. Los confusos límites entre víctimas y

[57]Informe Final, II, 20
[58] Que consistió en talleres, revisión de documentos y recojo de testimonios, entrevistas en profundidad, etc.
[59] Para más detalles se puede revisar el tomo V del informe final de la CVR (2003): https://www.cverdad.org.pe/ifinal/ y https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20V/SECCION%20TERCERA-Los%20Escenarios%20de%20la%20violencia%20(continuacion)/2.%20HISTORIAS%20REPRESENTATIVAS%20DE%20LA%20VIOLENCIA/2.0%20Introduccion.pdf
[60] Veáse caso de La violencia en las comunidades de Lucanamarca, Sancos y Sacsamarca.

victimarios repercutió en la erosión de los niveles de confianza; por ello, la violencia afectó la dinámica social y familiar de las comunidades (Chungui, Oreja de Perro, el sureste de Ayacucho, la zona donde habitan los asháninkas, etc.), algunas de ellas esclavizadas por los senderistas. En algunos casos, los comandos militares beneficiaron a la población como respuesta sus demandas, esto es una muestra del rol activo de la población durante el conflicto armado interno (CVR, 2003, pp. 12-14).

Por otro lado, "el estudio sobre *El frente nororiental del MRTA en San Martín*, muestra claramente la lógica distinta de inserción del MRTA, que se vale del trabajo de organizaciones regionales ya constituidas que no han satisfecho sus demandas ante el Estado, mientras el PCP-SL ejerció en la práctica un férreo control sobre la vida y sentimientos de las personas que lo llevó incluso a prohibir estados de ánimo que denotaran hartazgo, tristeza y descontento" (CVR, 2003, p. 13). El PCP-SL violentó a aquellos que decía proteger, con desprecio a las masas, en busca de su nuevo Estado con un cuadro elite elegida, con sumo cuidado. La presencia del PCP-SL en las ciudades antes de intensificar su accionar a finales de los años ochentas (Raucana y Villa El Salvador) en comunidades marginadas, se explica en parte por una gran desarticulación o ausencia de organizaciones políticas y sociales. Con ciertas excepciones en lagunas regiones y localidades como en Puno, al contar con fuerte redes de organización social.

Por último, en la parte introductoria del tomo V, la CVR (2003) destaca:

> Cómo los prejuicios y estigmas que circulan en la sociedad peruana, magnificados muchas por los medios de comunicación y políticas gubernamentales, sirvieron de excusa para implementar estrategias anti subversivas injustificadas como sucedió en algunas universidades estatales donde se exageró la magnitud de la presencia de las fuerzas subversivas… el despliegue de La estrategia de pacificación en la margen izquierda del río Huallaga, donde —a pesar de haber cambiado de estrategia— las fuerzas del orden bombardean los bolsones Cuchara y Primavera del distrito de José Crespo y Castillo, en el departamento de

> Huánuco, zonas donde al parecer ya no existía peligro subversivo mayor. (CVR, 2003, p. 14)

De acuerdo a Gonzalo Portocarrero (1998 y 2012), que coincide en parte con Degregori, manifiesta que el senderismo influyó también en comunidades más "modernas" o contactadas al mercado y a la educación que vivían en los valles con mayores recursos que comunidades más alejadas del altiplano (p. 118).

Portocarrero (1998 y 2012) añade que no se puede dividir al mundo andino provinciano en tradicional y juvenil, considera que Degregori no explica el inicial apoyo de las comunidades al senderismo (p. 110), en un primer momento, pero en su labor con la CVR (2003) si se estudia como lo comentado en los párrafos anteriores. Tal vez en este punto la propuesta de Flores Galindo (1986) ayude a vincular la ideología senderista con el imaginario andino para entender la simpatía inicial a parte de otros elementos coyunturales como la ausencia del estado, la exclusión, la pobreza y la tradición autoritaria que contradice el supuesto proyecto democratizador y moderno senderista, evidenciando su raíz tradicional vertical.

Otro elemento que comparten las comunidades andinas y la organización senderista es su hermetismo. Krehoff (2006) afirma que, sustentándose en estudios de Juan Ossio, las comunidades andinas se constituyen a modo de *sistemas sociales cerrados*, donde se privilegia la colectividad, como criterio de definición identitaria, los vínculos parentales, reciprocos y la religiosidad. Los *blancos* y *mestizos*, nacidos en pueblos o comunas de la sierra, son percibidos con *rechazo y burla* al no ser reconocidos o identificados como parte del colectivo (Portocarrero citado por Krehoff, 2006, p. 4).

Por esta razón, el elemento externo es visto negativamente que pone en riesgo el orden social tradicional, fortaleciendo la primacía del autoritarismo como parte de la idealización del pasado incaico, esto armoniza la lógica radical de confrontación violenta con el exterior y el liderazgo revolucionario carismático mesiánico de salvación y reivindicación del senderismo (Portocarrero, 2012, pp. 121-122).

Podemos apreciar una coincidencia entre el discurso senderista y el mundo tradicional andino, tomando en parte las ideas de Flores Galindo y Portocarrero, pero sin negar la postura que planteo Degregori, entre la dialéctica entre local y extraño andino con las clases oprimida y opresora de Sendero, que interpreta la revolución como medio autoritario para restaurar el orden tradicional frente a la crisis, el desorden o caos impuesto desde fuera del mundo andino (Krehoff, 2006, p.4). Por esto, podemos ver que hay un trasfondo tradicional autoritario como fundamento que contradice la superficialidad del discurso moderno democrático senderista.

Durante los años noventa, el frágil sistema democrático restaurado en 1980 se quiebra entre la violencia terrorista y el autoritarismo del gobierno fujimorista como refiere Jo Marie Burt (2009), con el autogolpe del cinco de abril de 1992 al cerrar el congreso, las reformas del poder judicial, la intervención de los medios de comunicación y las cuestionadas medidas antiterroristas que atentaron contra los derechos humanos entre 1990 y 2000.

Un trabajo que aplica el **análisis crítico del discurso al contexto del conflicto armado interno peruano (1980-2000)** es la tesis elaborada por Claudia Almeida (2011) en relación a los textos periodísticos de la prensa escrita peruana sobre las tragedias de Uchuraccay, Lucanamarca y Putis. Los documentos analizados presentan una cargada ideología racista que discrimina al negar la ciudadanía del *otro* (el indígena) naturalizando, legitimando y racionalizando el control y dominio sobre este *otro* deshumanizado (“salvaje” e “ignorante”) silenciado e invisibilizado.

Para poder desarrollar los análisis y las interpretaciones de los **discursos cinematográficos** sobre el conflicto armado interno en el Perú, tomaremos como otro antecedente el texto de Jesús Martín-Barbero (1987) sobre la mutua influencia entre los medios de comunicación y la sociedad, al plantear que los medios no solo son instrumentos o canales de trasmisión de información, ideas, etc. A la vez, median sus discursos o contenidos y sus formas de transmisión de información hasta cierto nivel median o moldean como vemos y entendemos el mundo.

El cine es definido como un medio de identificación, de reconocimiento popular o de masas y, a mediados del siglo XX (1950), se convirtió en un puente entre la identidad rural y la urbana, en especial en México cuyo cine influyó en Latinoamérica y Perú (Martín-Barbero, 1987, pp. 180-183). El cine como otros medios influye en los imaginarios sociales y políticos, como parte del proceso de cambio de pueblo a masa con un lenguaje popular como el melodrama desde las novelas populares, el teatro, las radionovelas, el cine, la televisión, etc.

Desde la crítica cinematográfica con enfoque sociológico, Isaac León Frías (2014) desarrolla un panorama de la historia cine peruano y latinoamericano, sumado a un análisis con mayor detalle de algunos de sus directores y películas más emblemáticas, un conjunto de ensayos de su trayectoria como crítico cinematográfico donde analiza un conjunto de películas peruanas y latinoamericanas, como plasman sus realidades sociales y políticas en ciertos contextos específicos.

Javier Protzel también realiza un análisis sociológico y político del cine (2009)[61], sin determinismos económicos de las industrias culturales, pero considerando los imaginarios colectivos y su relación con los referentes simbólicos cinematográficos (Hollywood, USA). Su estudio va más allá de las construcciones de las identidades nacionales, como los vínculos a las dinámicas de poder sociales y políticas (hegemonía y subalternidades) en las narrativas del cine mundial (EEUU, Rusia, Japón y la India); las narrativas periféricas entre mimetismo y la originalidad en los procesos de construcción de identidad nacional y modernización del cine latinoamericano (México, Argentina, Brasil, Cuba, Chile, Uruguay, Venezuela y Paraguay); y la coexistencia de culturas en el *tiempo heterogéneo* de la modernidad del cine peruano.

Otra perspectiva desde las ciencias sociales sobre el cine es el aporte de Arturo Fernández (1983)[62], como parte de la sociología del arte, las bases teóricas y metodológicas, para investigar al cine como objeto de estudio y como instrumento

[61]Protzel, J. (2009). *Imaginarios sociales e imaginarioscinematográficos*. Lima, Perú.
[62]Fernandez, A. (1983). El cine y la investigación en ciencias sociales. En Colombres, A.(compilador). (pp. 157-182).

de investigación (documental y experimental), como parte de un contexto económico, histórico y social, que influye, pero no determina la relación entre el cine y las ciencias sociales. Que conjuntamente con otros autores que forman parte de la compilación de Adolfo Colombres (1985) sobre cine, antropología y colonialismo.

La mirada del cine de Edgar Morin (2001)[63] pretende entender la totalidad humana del cine, al homo cinematographicus, a través de método de antropología genérica, que aborda la unidad y complejidad del fenómeno cinematográfico. Combinando una mirada histórica, sociológica y antropológica para comprender este invento que al parecer refleja la realidad, que pasó de ser un posible instrumento científico (cinematógrafo) para convertirse en medio de entretenimiento (cine).

Recabando los planteamientos de diversos especialistas, desde los primeros teóricos entre fines del siglo XIX e inicios del XX, los cuales coinciden en definir la capacidad del cine de emocionar y crear mundos nuevos, irreales, surrealistas e historias de ensueño, más que hechos. El cine puede reflejar la realidad y también los sueños del ser humano, combina la ciencia y el arte, capaz de retratar la sociedad humana y recrear sus imaginarios (Morin, 2001).

Otro antecedente importante es el libro *Homo videns, la sociedad teledirigida* de Giovanni Sartori (1998) que trata sobre el poder de la imagen, de la revolución multimedia, que está cambiando al ser humano y a la sociedad, transformando al *homo sapiens* en *homo videns*, donde todo es visualizado. Los medios de comunicación son instrumentos que están cambiando a la humanidad, que ve sin entender, surge la vídeo-política, el poder político de los medios visuales para formar la opinión pública y empobrecer la capacidad cognitiva del ser humano.

En la *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana,* Pierre Sorlin (1985) presenta un enfoque histórico del material audiovisual cinematográfico que se complementa a los estudios semióticos y sociológicos, sin omitir las condiciones de producción con fines de lucro de la actividad fílmica, porque los aspectos

[63]Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España: Paidós.

económicos y sociales de la fabricación, consumo y la influencia de los partícipes de la dinámica del mercado en la realización de las películas, su distribución, aceptación por parte del público espectador por los procesos de reconocimiento, identificación y proyección ante el filme.

El enfoque histórico de Sorlin (1985) es acompañado por un análisis fílmico tanto de los aspectos técnicos como de los modelos implícitos, el universo social, las ambigüedades políticas, de los aspectos ideológicos e históricos sociales (influencia del contexto o época). Esto remarca que el cine es capaz de reflejar y representar una sociedad o cultura, recreado sus imaginarios, lo que permite al cine considerarse una fuente para la historia y la sociología para comprender un contexto específico (la Italia de mediados del siglo XX o el Perú de fines del siglo XX).

Desde la sociología y la sociología de la cultura, Pierre Bourdieu (2002) emplea los términos *campo de poder* y *campo intelectual* para definir espacios sociales de cierta autonomía de producción de bienes simbólicos que posibilitan una mejor comprensión de un autor y su obra, su formación cultural o política, en su dinámica interacción con sus entornos sociales sin condicionamientos, por medio de las estructuras de los espacios intelectual, profesional, académico, artístico, cultural, político, entre otros, que sirven de intermediaciones entre los autores, sus clases sociales y la sociedad en general.

Los campos son espacios estructurados jerárquicamente por un sistema de relaciones de poder entre individuos y grupos que compiten, conflictivamente, en contextos y posiciones variados, caracterizados por un *inconsciente cultural*, situado histórica y socialmente, con una forma de pensar, percibir, con una competencia artística o *habitus*. Por ello las obras de arte transmiten una cultural, representan y constituyen un capital artístico de una sociedad, propia de un campo y permiten analizarlas y descifrarlas.

En *El sentido social del gusto*, Bourdieu (2010) pone en práctica una sociología de la percepción estética, para acceder a la comprensión y explicación de una gran diversidad de fenómenos sociales, como los procesos de producción y consumo de

bienes simbólicos, intelectuales, académicos, culturales y artísticos, que forman parte de la dinámica de los mercados de los bienes culturales. A la vez, muestran la importancia de las relaciones entre arte y política, para criticar los juegos de dominación impuestas por sus fuertes condicionamientos.

Sobre el arte y el teatro en relación al conflicto armado interno (1980-2000), desde la antropología, se encuentra el trabajo realizado por Manuel Valenzuela Marroquín (2013) en *Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares*, en el que se investigan las manifestaciones artísticas, principalmente en el teatro, elaboradas por Sendero Luminoso y sus simpatizantes en el proceso del conflicto armado y posconflicto.

Por otro lado, la ponencia *Cien años de teatro y de público en el Perú. El teatro peruano del siglo XX* de Alberto Mego, presentada en el 26º Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA) desarrollado en Santiago de Chile entre el 19 al 28 de enero del año 2012[64], consiste en un estudio del desarrollo del teatro peruano, desde la guerra con Chile hasta el año 2000. Asimismo, relaciona el contexto con los cambios económicos, culturales, sociales y políticos peruanos, como el movimiento obrero anarquista, el socialismo de Mariátegui y el aprismo; además de eventos mundiales como la Revolución rusa, Revolución cubana y Revolución china, y su influencia en el arte teatral, desde una perspectiva socialista o de izquierda que ha influenciado su trabajo académico y teatral.

Desde los estudios teatrales, podemos mencionar entre otros trabajos las tesis de Carlos Vargas-Salgado (2011) titulado *Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización* presentado en la universidad de Minnesota y la tesis de licenciatura de Percy Encinas (2011) denominada *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno* presentado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

[64] Para más información se puede revisar: Mego, A. (2010-2019). *Obrasde Alberto Mego*. Blog. Recuperado de http://obrasdealbertomego.blogspot.com

Desde la sociología, el reconocido académico Gonzalo Portocarrero, en su texto *Profetas de odio: raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso* (2012), estudia la herencia colonial, autoritaria y violenta, del senderismo, como parte de su interpretación social y cultural que influyeron en la ideología y práctica senderista; autoritaria, fundamentalista, dogmatica y violenta. Portocarrero realiza un análisis de obras de arte, videos, imágenes y textos senderistas (Abimael Guzmán y Elena Iparraguirre) y el análisis de las obras del teatro campesino de Víctor Zavala Cataño que formo parte del senderismo.

2.3. Estudio sobre las tendencias sociales y políticas del cine y el teatro peruano

Cintas que tratan la problemática en el campo andino, corte social-urbano y exploración de selva peruana

Si nos centramos en las **últimas décadas de la historia del Perú**, podemos darnos cuenta de que el cine peruano se ha nutrido y ha recreado[65] una serie de **problemas sociales y políticos**, como la discriminación de los pueblos indígenas, la explotación hombre del campo en el cine andino entre el estilo indigenista, neoindigenista, indianista, neoindianista, etc. como el caso de la filmografía de Luis Figueroa (León, 2014, pp. 107-112), la diversidad cultural, la corrupción en la política, el conflicto armado interno acontecido entre 1980 y el 2000 entre otros acontecimiento como han analizado Víctor Vich (2015), Isaac León Frías (2014), Ricardo Bedoya (2013), Javier Protzel (2009), Jorge Valdez Morgan (2006 -2005), entre otros.

Prueba de ello son las películas filmadas, desde finales de los años cincuenta (1950) e inicios de los años sesenta (1960) hasta las primeras décadas del siglo XXI, como los directores peruanos Luis Figueroa de Cine Club Cuzco o Escuela

[65]Para hacer referencia que el cine como el teatro es un arte y es una creación que toma como fuente la realidad humana recreándola, creando un mundo, una realidad nueva, un ser o ente propio; interpretando la idea de *poíesis*planteado por Aristóteles en la Poética y de la manera propuesta por Jorge Dubatti en sus trabajos como *Una filosofía del teatro* presentada en noviembre del 2016 con una visión ontológica del teatro.

Cuzqueña, Mario Robles Godoy[66], Federico García Hurtado, Francisco Lombardi, Alberto "Chicho" Durant, Samuel Méndez, Claudia Llosa, Andres Mego, Heeder Soto y el Grupo Chaski; además del argentino Bernardo Arias, la noruega Marianne Eyede, el español Luis Cíntora, el sueco Mikael Wiström, entre otros.

Esta **tendencia de películas peruanas sobre problemas sociales y políticos**, como el de la violencia terrorista, sigue estando vigente hasta la actualidad con diferentes propuestas y enfoques, que generan distintas reacciones, en algunos casos polémicas. Brevemente, realizaremos una pequeña revisión panorámica de algunas de estas cintas hasta la actualidad para luego centrarnos en el análisis interpretativo de dos de ellas.

Cuando Ricardo Bedoya (2013), Isaac León Frías (2014) y Javier Protzel (2009, pp. 235-259) hacen referencia al cine andino, posterior a la Escuela Cuzqueña de los cincuenta y sesenta (1955-1966), plantea la realización de una serie de **cintas que tratan la problemática en el campo andino[67]** como resultado de la reforma agraria del gobierno militar de Velasco en 1969, por ello, en 1974, se estrena *Allpa'Kallpa,lafuerza de la tierra*, dirigida por el argentino Bernardo Arias que retrata estos hechos.

También, se presentan otros exponentes como Luis Figueroa, heredero o continuador en parte del Cine Club Cuzco, con trabajos como *Chiaraq'e, batalla ritual*, filmada en 1975 que documenta una ceremonia ritual que consiste en una batalla real donde los participantes se lanza piedras anualmente. Este documental fue vetado por el gobierno militar por mostrar un aspecto violento de las comunidades campesinas. En 1976, Figueroa estrena *Los perros hambrientos*, basada en la obra de Ciro Alegría, mostrando los conflictos, discriminación y explotación del gamonalismo peruano; de modo similar, se filmó en 1978 y se estrenó en 1986, por problemas económicos en la posproducción, la película *Yawar Fiesta*, versión cinematográfica de la novela de José María Arguedas, que relata los

[66]Hermano de de Armando Robles Godoy.

[67]Puede consultarse sobre este punto: (Bedoya, 2013, pp. 172-178), (León, 2014, pp. 107-112) y (Protzel, 2009, pp. 235-259).

enfrentamientos de las tradiciones culturales entre las comunidades campesinas y terratenientes.

En 1977, durante la segunda fase del gobierno militar liderado por Francisco Morales Bermúdez, se censuró el largometraje *Expropiación*, dirigida por Mario Robles Godoy, hermano de Armando Robles Godoy, que buscaba reivindicar una marca de protesta minera.

Ese mismo año se estrenó *Kuntur Wachana* 'Donde nacen los cóndores', opera prima de Federico García Hurtado, que trata el tema campesino entre el documental etnográfico y la ficción por la participación de los campesinos de Huarán para relatar las movilizaciones agrarias de una cooperativa lideradas por Saturnino Huilca frente a los antiguos propietarios. Se consideró un director característico del *cine campesino* con esta y otras cintas como *Laulico* estrenada en 1980 que cuenta sobre las luchas por la propiedad de las tierras en los andes peruanos del sur, con diálogos en quechua.

Al año siguiente (1981), Federico García estrenó *El caso Huayanay: Testimonio de parte* sobre la ejecución comunal del abigeo Matías Escobar en 1972, continuando con su línea de cine andino o campesino al poner en discusión el centralismo de la administración de justica limeña frente a la justicia popular informal como medida extrema frente a la ausencia del Estado peruano.

En 1983, el sacerdote jesuita José Luis Rouillón Arróspide[68]dirigió y estrenó *Un clarín en la noche,* filme que narra los conflictos entre propietarios y campesinos en una hacienda cajamarquina por la aplicación de la reforma agraria, con mayores distancias que la militancia ideológica (de lucha de clases) de Federico García, pero inspirado por la obra de José María Arguedas.

Debemos hacer una mención especial para la cinta *Túpac Amaru*[69], estrenada con muy buena acogida el año 1984 y dirigida por Federico García, pues más allá de

[68]Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad Innsbruck en Austria.
[69]Para más detalles revisar: (León, 2014, pp. 86-87).

ser una película de corte histórico también parece acertado comentar la importancia de la figura de Túpac Amaru segundo (II) o José Gabriel Condorcanqui[70]utilizada por el gobierno militar de Velasco y por el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) por ser un emblema de lucha indígena frente al abuso español y ser parte de los movimientos de insurrección rebelde a finales de la Colonia y del siglo XVIII (1780) anticipándose décadas al posterior proceso de independencia a inicios del siglo diecinueve que culminara entre los años 1821 y 1824.

Dos años más tarde (1986), la directora noruega Marianne Eyede[71]inició el rodaje de *Los Ronderos* para mostrar la organización y funcionamiento de los comités de autodefensa en Cajamarca[72] de fines de los años setenta, sus enfrentamientos contra los abigeos, sus robos y acosos contantes, este film parece como un retrato paralelo a los que ocurría en ese momento en el Perú, pues los ronderos se enfrentaban a la violencia terrorista, por parte de los grupos subversivos y la reacción de algunos sectores de las Fuerzas Armadas.

Dos años después (1988), se estrenó *Todas las Sangres*, versión cinematográfica de la obra de Arguedas, primera película de Michel Gomez, conocido director francés de series y telenovelas como *Los de arriba y los de abajo* entre muchas otras.

Javier Protzel (2009, pp. 235-259), al analizar los imaginarios andinos en el cine peruano, incluye dos largometrajes que nos parece importante mencionar; por un lado, *Q'arqacha, el demonio del incesto* (2001), primera cinta de terror peruano del director Melinton Eusebio; y, por otro lado, *Madeinusa* (2005) de Claudia Llosa. Ambas cintas muestran diferentes miradas del ande por el cine peruano de inicios del siglo XXI.

[70]O Tupa Amaro sin el Condorcanqui puesto por los españoles para desacreditarlo como lo aclara Javier Protzel (2009, p. 271).

[71]En el año de 1979 la directora realizo el documental *Casire* donde recogía mitos y creencias orales sobre el Volcanes y su influencia o relación en la sociedad y la organización política de la comunidad de Casire, puede consultarse en León, 2014, pp. 96-97.

[72]Con el apoyo de la Federación Departamental de Rondas de Cajamarca y la actuación de los comuneros de la región de Chota.

En el caso de la *Q'arqacha*, representa un movimiento de cine hecho en provincias, fuera del circuito comercial centralizado en Lima, con bajo presupuestos, y dificultades técnicas y logísticas. Pero a pesar de las dificultades muestra una visión desde el interior que debe considerarse[73]. Esta película cuenta una historia de terror en base a mitos populares, que puede ser otra forma de sublimar la violencia y el miedo de los años del conflicto armado interno y sus secuelas en la sociedad peruana (Bedoya, 2013, p. 234).

Sobre *Madeinusa* es una mirada aparentemente distante que recrea con cierta libertad una comunidad y fiesta religiosa ficticia para relatar simbólica, metafórica y alegóricamente tensiones y conflictos internos entre las tradiciones y la modernidad foránea que invita a la huida.

En líneas generales, vemos que el cine andino, desde distintos enfoques, intenta mostrar, recrear o construir la imagen a veces con aciertos, otras veces con errores cuestionables, con ciertas cargas de arquetipos, estereotipos, prejuicios, mitos, ideologías y metáforas de las problemáticas culturales, sociales y políticas de las comunidades andinas como la violencia, el autoritarismo, las tensiones e indiferencia entre sus tradiciones frente al Estado y otros elementos externos.

Otra línea de películas que debemos comentar, tomando como base los trabajos de Ricardo Bedoya (2013), Isaac León Frías (2014) y Javier Protzel (2009, pp. 277-294), es de **corte social-urbano**, centradas principalmente en Lima. Esta evidencia los problemas y conflictos sociales en la ciudad como resultados de los cambios económicos, políticos y culturales, como la migración, la discriminación, la marginación, la desigualdad, la pobreza, el crimen, entre otros inspirados en la

[73] Dentro del cine regional andino existe una tendencia al cine de terror y suspenso, sobre esto se puede consultar: Castro Pérez, R. (julio 2016). *Cuentos de la Cripta. Filmes de horror y crisis social en los Andes*. Revista chilena de Antropología visual, 27, pp. 1-22. Recuperado de http://www.rchav.cl/img27/imprimir/2016_27_art01_castro.pdf y sobre el cine en los países andinos podemos revisar: *Retratos de familia. El cine en los países andinos* / Emilio Bustamante. Recuperado de http://www.comunidadandina.org/BDA/hh44/13RETRATOS%20DE%20FAMILIA.pdf

literatura y la realidad[74]. En algunos casos, estas cintas son tratadas con una visión documental etnográfica; otras con dramatismo; y otras con humor.

Por ejemplo, empezaremos con la película por episodios[75]*Cuentos inmorales*[76] del año 1978 que relata historias que pueden generar identificación con un gran número de espectadores por el uso de lenguaje y anécdotas cercanas al mundo cotidiano urbano (la familia, el desempleo, la marginalidad, las borracheras, etc.).

Entre otros filmes, tenemos *Muerte al amanecer*, primera cita de Francisco Lombardi estrenada en 1977 donde dramatiza la última noche del condenado a muerte Jorge Villanueva Torres "El monstruo de Armendáriz" (chivo expiatorio, pobre negro, marginal) por la violación y muerte de un niño en 1956. En paralelo a la intolerancia, dudas, indiferencia y frivolidad de personajes (juez, fiscal y la esposa del alcalde) que representan al Estado y a un sector de la sociedad frente a los problemas del país. El único personaje que representa la crítica a la autoridad es un joven militar intranquilo frente a su deber de fusilar al condenado.

En *Muerte de un magnate* (1980), segundo largometraje de Lombardi, se retrata el famoso asesinato del empresario pesquero Luis Banchero Rossi en 1972. La historia presenta los acontecimientos que llevaron al homicidio perpetrado por el hijo del jardinero, pero lo que nos interesa resaltar es como se muestra a través de los personajes, tanto es sus personalidades y características físicas, las desigualdades sociales de la sociedad peruana, por un lado, el gran y poderoso empresario y el pequeño, pobre y acomplejado sirviente que lleva a un conflicto violento y criminal.

[74] Para profundizar sobre el cine peruano que trata de la marginalidad limeña se puede revisar: Contreras, M. (2013). *La ciudad desbordada: imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad en la ciudad de lima a partir de su representación cinematográfica, 1978-1990.* (Tesis de licenciatura). PUCP, Lima-Perú. Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio//bitstream/123456789/5128/1/CONTRERAS_ZANABRIA_MOISES_CIUDAD_LIMA.pdf.

[75]Fue la primera de una especie de trilogía de cintas junto con *Aventuras prohibidas* (1980) y *Una raya mas al tigre* (1981) formadas por pequeñas historias realizadas por diferentes directores, pero que fue perdiendo acogida y cayendo en la exageración y lo grotesco como menciona Ricardo Bedoya (2013, pp. 178-180)

[76]Dirigido por José Carlos Huayhuaca (*Intriga familiar*), José Luis "Pili" Flores Guerra (*El Principe*), Agusto Tamayo San Román (*Mercadotecnia o las desventuras de Mercurio*) y Francisco Lombardi (*Los amigos*), el único del grupo que había hecho un largometraje.

También, hemos elegido mencionar *Maruja en el infierno* (1983) de Lombardi. A pesar de que es la versión fílmica libre de la novela peruana *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains Martin, la cinta es capaz de sumergirse en un submundo, marginal y de explotación semejante aciertas realidades de urbe limeña.

Gregorio[77](1984), el primer largometraje del Grupo Chaski, permite ver con naturalidad y con un realismo de documental etnográfico los avatares de un grupo de niños abandonados y su intento por sobrevivir en la agreste Lima de los ochenta como resultado de la migración causadas por el conflicto armado interno y la pobreza.

El director Juan Carlos Torrico, después de realizar en 1985 *Los Shapis en el mundo de los pobres,* llevó a cabo su segundo proyecto en video *El rey* (1987) una comedia popular sobre las vicisitudes para sobrevivir en Lima frente al desempleo por medio de oficios informales a lo que muchos migrantes recurrían, y todavía en la actualidad recurren, en una ciudad en pleno proceso de cambios culturales acompañado de una banda sonora chicha como expresión de la nueva cultura urbana[78].

El Grupo Chaski[79], después de la buena aceptación de su primera película, estrenó su segunda cinta *Juliana* en 1989, con un estilo menos documental, una crónica más colorida, lúdica y con un grado mayor de ficción, pero sin dejar ver la realidad de los niños enfrentados al abandono y a la calle por los problemas sociales y familiares que los impulsan a sobrevivir marginalmente en medio de los peligros de Lima.

Francisco Lombardi, siguiendo los análisis de Javier Protzel (2009) y Ricardo Bedoya (2013), en su cinta *Caídos del cielo* (1990), realiza una síntesis del clima

[77]Más detalles sobre *Gregorio* y *Juliana* consultar: (Bedoya, 2013, pp. 204-206), (León, 2014, pp. 90-92), (Protzel, 2009, pp. 277-294), http://grupochaski.org/descargas/gregorio.pdf y http://grupochaski.org/descargas/juliana.pdf

[78] Consultar: (Bedoya, 2013, pp. 206-207).

[79]Para profundizar sobre el Grupo Chaski, las películas Gregorio (1984) y Juliana, y un panorama sobre el cine peruano de los años ochenta se puede consultar: Del Rocío Santiváñez, S. (2010). *La generación del 60 y el cine del grupo Chaski. Debates en Sociología*, 35, pp. 95-106.

emocional de la década de los ochenta del Perú, pero centrándose en Lima con una atmósfera cargada de decadencia y desgaste emocional sintonizando con el espíritu literario de Julio Ramón Ribeyro, por ello hay una adaptación libre de los *Gallinazos sin plumas* y el resto de historias y personajes emiten esa densidad resultante de una época de hondas crisis sociales, políticas y económicas.

La película *Antuca* (1991) dirigida por María Barea, fundadora del Grupo Chaski (Bedoya 2013, p. 210), a diferencia de *Gregorio* y *Juliana*, como menciona Javier Protzel (2009, pp. 282-284), trata sobre la pobreza limeña en su contacto con la desigualdad social y discriminación frente a las clases con mayor poder adquisitivo en Lima, pues habla de la subordinación de los migrantes provincianos, representado en los abusos sufridos por una empleada del hogar en una casa de clase media.

Reportaje a la muerte (1993), primer largometraje de Danny Gavidia Velezmoro, tomó como base un hecho real el motín en el penal limeño El Sexto en 1984, la historia se centra en la toma de rehenes por parte de los presos y como se vuelve un acontecimiento mediático que exacerba la violencia de parte de los presos a causa del sensacionalismo de los medios televisivos (Bedoya, 2013, p. 219).

Todos somos estrellas (1993)[80], segunda película de Felipe Degregori, retrata, por medio de una comedia con ironía y sarcasmo satírico, la búsqueda de progreso y popularidad de una familia de clase media por sobrevivir la crisis de los ochenta cuyo trampolín es la participación de un popular programa televisivo. Años después Felipe Degregori estrena Ciudad de M (2000)[81] con un tono más sobrio y violento para relatar las frustraciones de las generaciones jóvenes de fines del siglo XX, cuya única salida frente a la desesperanza es la venta de drogas y salir del país, en ambos casos se puede evidenciar el intento de crónica sobre la crisis y deterioro social urbano limeño de las ultimas del siglo XX[82].

[80] Revisar: (Bedoya, 2013, p. 220) y (León, 2014, pp. 103-105).

[81] Consultar: (Bedoya, 2013, p. 220).

[82]Para mayores detalles sobre el cine peruano de los años noventa se puede consultar: Fernández, MC. (2003). *Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa.* (Tesis de licenciatura). UNMSM, Lima-Perú. Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/399/1/fernandez_tm.pdf

En el mismo año, Lombardi estrena *Tinta roja* (2000), adaptación de la novela del chileno Alberto Fuguet, para dar una mirada al mundo interno de la prensa sensacionalista limeña, a modo de historia de aprendizaje o maduración, de pérdida de la inocencia de un joven al confrontar la realidad de la miseria y violencia al practicar en la sección policial de un diario popular. Uno de los personajes principales de la película es la gris ciudad de lima y sus ciudadanos más desencantados de inicios del siglo XXI, donde todos los días muere alguien en una atmósfera de frialdad y decadencia (Bedoya, 2013, pp. 229-230).

Siguiendo los análisis de Javier Protzel (2009, pp. 277-294), otro fime que ofrece un vistazo a la ciudad de Lima es *Chicha tu madre* (2006), dirigida por Gianfranco Quattrini, que se centra en sectores populares, emergentes, en busca del progreso económica encarnado en un taxista aficionado al tarot, mostrando una urbe mestiza, diversa, desordenada, informal y saturada de colores.

Pero también debemos considerar otras cintas que retratan las clases medias altas de Lima y tienen una visión tradicional, conservadora, clasista, donde otros sectores de la sociedad aparecen de manera marginal o periférica. Una de ellas es *Un día sin sexo* (2005) de Frank Pérez-Garland, donde las otras clases sociales son invisibilizadas. Otro ejemplo es *No se lo digas a nadie* (1998) de Francisco Lombardi, basada en la novela de Jaime Bayly del mismo nombre de 1994, que nos muestra la hipocresía de un sector de la clase acomodada limeña, racista, discriminadora y que busca aguardar las apariencias, esclavizando a sus personajes. Una visión más actualizada la presenta Josué Méndez en *Dioses* (2008) recreando un imaginario más frío y frívolo de un sector acomodado de Lima que trata de mantener, en la medida de sus posibilidades, las apariencias y las jerarquías étnicas y sociales peruanas.

Siguiendo a Ricardo Bedoya (2013, pp. 203-204) e Isaac León Frías (2014, pp. 84-86), debemos mencionar que también se han **realizado películas con temas vinculados a la exploración de selva peruana**; solo para mencionar algunos ejemplos: *Bajo el sol de Loreto* (1936) de Antonio Wong Rengifo; *El viento del*

ayahuasca[83](1983), primer largometraje de Nora de Izcue Fuch, sobre el conflicto de las tradiciones de la cultura amazónica confrontado con la mirada foránea; *El socio de dios* (1986) de Federico García Hurtado[84], que interpreta la biografía del empresario cauchero Julio César Arana, que explotó abusivamente de muchos pobladores de la región del Putumayo a principios del siglo XX; *Coca Mama* (2004)[85] dirigida por la noruega Marianne Eyede, donde toca el tema del cultivo de hoja de coca y su relación con el narcotráfico desde la ficción. Frente a los ejemplos mencionados, debemos cuestionar qué poco se ha explorado la diversidad cultural amazónica desde el cine y otras disciplinas artísticas y académicas.

2.3.1. Panorámica historiográfica y categorías de algunas obras cinematográficas sobre el conflicto armado interno en el Perú

Ahora realizaremos una **revisión panorámica de algunas obras cinematográficas sobre el conflicto armado interno en el Perú**[86] para luego enfocarnos en el análisis e interpretación de dos de ellas, pues de cierta forma evidencian el inicio y la actualidad del tratamiento del tema del conflicto armado interno en el cine peruano como las variaciones en las construcciones de sus imágenes e imaginarios para relacionarlo con su repercusión en la sociedad peruana.

Antes de proseguir nos parece pertinente mencionar un trabajo previo que realiza una historiografía sobre algunas películas peruanas sobre la violencia política en el Perú. El autor de la tesis en mención es Jorge Luis Valdez Morgan cuya tesis de licenciatura en historia presentada en el año 2005 en la Pontifica Universidad Católica del Perú (PUCP) lleva por título *Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política.*

---

[83] Mayores detalles en: (León, 2014, pp. 84-86)

[84] Debemos mencionar que también este director ha realizado otras películas de corte biográfico como: *Melgar, el poeta insurgente* (1982), *Túpac Amaru* (1984), *La yunta brava* (2000) sobre José Carlos Mariátegui.

[85] Para más detalles de la película: https://www.filmaffinity.com/es/film899367.html

[86] Para mayores detalles: (Protzel, 2009, pp. 295-315), (Bedoya, 2013, pp.221-224) y (Vich, 2015, pp. 135-160)

En esta investigación, Valdez (2005, pp. 28-29) toma como base el *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR, 2003) para establecer los periodos del conflicto armado interno terrorista considerando un rango temporal que comprende desde el año 1980 hasta el 2000. Está subdividido en cinco periodos que sirve de base para establecer dos etapas de la violencia y de las películas realizadas *durante* el conflicto (1980-1993), la más violenta que comprende los primeros cuatro periodos establecidos por la CVR (2003), y *después* de la guerra (1993-2000), luego de la captura de los principales mandos del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) que comprende el quinto periodo planteado por la CVR (2003).

La primera parte (1980-1993) está representada por las siguientes películas: *La boca del lobo, Alias la Gringa* y *La vida es una sola,* realizadas durante la etapa más cruda de la guerra terrorista, pero la última estrenada en 1993 en un contexto diferente a las anteriores. La segunda parte (1993-2003) es representada por los siguientes largometrajes: *Coraje, Sangre Inocente* y *Paloma de papel* filmados y proyectado después de la etapa más violenta de la guerra terrorista.

Previo análisis de los contextos y los imaginarios de las películas, anticipa cómo era **el cine peruano sobre violencia política antes de 1980** (Valdez, 2005, pp. 29-36). Parte del cine mundial y su influencia después de la Segunda Guerra Mundial con la corriente del *neorrealismo* italiano de los años 50 y 60 como retrataban la violencia durante y después de la guerra de los militares ejercida contra los civiles y las secuelas de la violencia y pobreza en los pueblos europeos posguerra.

Luego, describe cómo el *neorrealismo* italiano influye sobre el Nuevo Cine Latinoamericano (NLC) de los años 60 y 70 de corte social e influencia socialista al retratar los conflictos y las desigualdades sociales de América Latina, principalmente en México, Cuba, Brasil y Argentina. Un estudio sobre este cine de vanguardia y los vínculos estéticos, artísticos y políticos desde una perspectiva filosofía podemos profundizarlo revisado el trabajo *El ojo mecánico* de Carlos Ossa (2013).

Posterior a este fenómeno cinematográfico, Valdez (2005) menciona que, entre fines de los años sesentas hasta antes de 1980, se realizaron películas sobre violencia política, desigualdades y conflictos sociales centrados en el campo, en el mundo andino, sin dejar de lado la selva y la ciudad.

Un primer ejemplo que menciona Valdez (2005) es la cinta *Taita Cristo* (1967), dirigido por Guillermo Fernández Jurado; puede ser considerada una excepción por su punto de vista social acorde con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NLC). Fue estrenada durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde, un año antes del golpe de Estado de Velasco, por lo que fue censurada por mostrar la violencia campesina[87]. Finalmente, la película fue proyectada con modificaciones, en lugar de terminar con un linchamiento popular, este era detenido por un sacerdote y un funcionario del partido de gobierno Acción Popular (AP). Este puede ser un ejemplo de búsqueda de perpetuar el poder de dos instituciones conservadoras y autoritarias el gobierno y la iglesia.

Asimismo, durante la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado, de corte nacionalista social iniciador de una serie de reformas, se priorizaron películas con orientación social, en especial que trataran los problemas del campesinado, y se promovió la producción, distribución y exhibición cinematográfica con la ley Nº 19327 de 1972.

Por un lado, tenemos *a La muralla verde* dirigida por Armando Robles Godoy en 1970. Simboliza de modo muy particular una crítica a la burocracia peruana de la época como parte de la lucha de un hombre frente a las adversidades de la sociedad y la naturaleza de la selva peruana sin restricciones, por su alegorismo visual. Por otros motivos, el largometraje de 1974 *Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra*, del argentino Bernardo Arias, tuvo el visto bueno del gobierno, al tratar la explotación campesina por el gamonalismo.

Por otro lado, hubo una serie de contradicciones, largometrajes censurados, por ser considerados contrarios a la imagen nacional propuesta por el gobierno militar.

[87]La censura fue realizada por una junta censora dirigida por Antonio Pinilla Sánchez Concha

Podemos mencionar la censura del filme *Chiaraq'e, batalla ritual*, de Luis Figueroa, prohibido en 1975 por la COPROCI.

A finales de la década de los setenta, la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano (NLC) y la apertura del gobierno sobre temas sociales promueven la realización de películas preocupadas por la violencia de los conflictos sociales, para ser más preciso en el año 1977 coinciden dos películas sobre el tema, una de ellas *Muerte al amanecer* opera prima del director Francisco Lombardi, que trata de forma critica las desigualdades sociales y la injusticia urbana en relación de la ejecución del llamado "Monstruo de Armendáris". La otra película fue *Kuntur Wachana* 'Donde nacen los cóndores', primer largometraje de Federico García Hurtado, que se centraba en la problemática campesina[88].

Para Valdez (2005), "El primer y único filme sobre violencia política estrictamente hablando producido y estrenado en el Perú es Abisa a los compañeros, dirigido por Felipe Degregori [de tendencia izquierdistas] […] estrenado en 1980. Basado en hechos ocurridos en 1962, cuando un grupo de trotskistas asaltaron un banco limeño" (pp. 35-36). Esta cinta tuvo problemas para su exhibición por parte del gobierno y recibió duras críticas de los sectores políticos de izquierda. Recordemos que algunos apuntes más específicos sobre estas películas las hemos realizado líneas atrás al ver el cine social andino y social urbano.

Concordando con Valdez (2005), como **antecedentes del cine peruano sobre conflicto armado interno**, se encuentra *Avisa a los compañeros* (1980), dirigido por Felipe Degregori con una gran aceptación del público[89]en base al guión del periodista Guillermo Thorndike que reconstruye el asalto a la agencia de banco en Miraflores en 1962 por un grupo trotskista para iniciar un alzamiento armado político al interior del país. Esta cinta causó polémica a pesar de que la orientación del largometraje se centró en el género de intriga policial y persecución como menciona Bedoya (2013, p. 185).

[88]En la misma temática años después realizó otras cintas como *Laulico*, *El caso Huayanay: testimonio de parte* y luego con las biografías históricas *Melgar, el poeta insurgente* y *Túpac Amaru.*

[89]Como informa Ricardo Bedoya (2013, p.185) este largometraje recaudo en 1980 veintinueve millones de soles que corresponde aproximadamente a unos ochocientos mil espectadores a nivel nacional.

Malabrigo (1986) es la segunda película de larga duración de Alberto Durant. Siguiendo a Ricardo Bedoya (2013, p. 201), narra la búsqueda de una mujer por encontrar a su esposo desaparecido en medio de una revuelta laboral en medio de la violencia del conflicto armado interno y la explotación del mar por una empresa portuaria, para tratar desde la ficción el problema de los desaparecidos políticos.

Dos años después, se estrena una película que, en medio del conflicto armado interno, **trata este tema de forma más directa** dando a inicio a lo que podríamos llamar un subgénero cinematográfico en el mundo del cine peruano. Hablamos sin dudas de una de las películas icónicas sobre el tema, blanco de estudios y análisis nacionales e internacionales: *La boca del lobo*[90](1988) de Francisco Lombardi. Tomando como referencia los sucesos sucedidos en Soccos, planteó una propuesta polémica, de acuerdo con Bedoya (2013, pp. 195-197), pues recrea las prácticas violentas de ciertos grupos de las Fuerzas Armadas en las zonas de emergencia para enfrentar a los grupos terroristas como Sendero al asecho. Por el hecho de ser una de las películas más importantes de la cinematografía peruana, analizaremos con mayor detalle en líneas posteriores del presente trabajo.

El cortometrajista Nilo Pereira del Mar estrenó su primer largometraje *Ni con dios ni con el diablo* en 1990 con el actor principal de *Gregorio* (Marino León de la Torre). La película remarca el contexto de la violencia política causada por el conflicto armado interno y cómo este impulsa a muchas personas a migrar o desplazarse del campo a la ciudad en busca de seguridad y alejarse de la guerra interna desatada por Sendero, como el caso del personaje principal de la historia, pastor que después del anuncio de un brujo y el asesinato de las autoridades a manos de senderistas decide huir a Lima, donde será confundido con un senderista y perseguido por la policía en una ciudad que también sufre de la violencia como el campo, esta ficción como menciona Bedoya (2013, pp. 209-210) incorpora hechos reales como el caso de los periodistas asesinados en Uchuraccay en 1983.

[90]Para complementar: (León, 2014, pp. 92-94), Gutiérrez (2015) y Ferreira (2016).

Un año después, Alberto Durant estrena su tercera película *Alias la gringa*[91](1991) con el guión del poeta José Watanabe y del periodista José María Salcedo, que dan vida bajo un estilo de género de aventura sobre los recuerdos de un criminal expertos en fugas de penales Gullermo Portugal Delgado apodado "La Gringa" como explica Ricardo Bedoya (2013, pp. 201-202).

En la ficción, Guillermo Venegas "La Gringa" es un antihéroe envuelto de una atmósfera de lumpen y violencia de los años ochenta. Durante el conflicto armado interno, es apresado en el Frontón donde se rencuentra con su amigo el "Viejo" (Enrique Victoria), vigilado por el "Loco" Luna (Juan Manuel Ochoa) por orden del corrupto alcaide del penal (interpretado por Orlando Sacha) y conoce a Oscar Montes "El Profesor" (Gonzalo de Miguel) sospechoso de terrorista con el que se forma un vinculo de confianza cuidando mutuamente sus espaldas. Después de escapar de la "Pecera" o Frontón, se entera que "El profesor" quería huir con el pero no se atrevió a pedírselo, por esa razón, por la amistad forjada, los favores y por el hecho de salvarle la vida en prisión, "La gringa" decide regresar por "El profesor", pero en pleno rescate inicia un motín en el pabellón de presos por terrorismo donde "El profesor" muere en medio de los disparos siendo inocente, "La Gringa" vuelve a escapar de la muerte y la violencia que lo rodea.

A pesar de ser un relato de aventura criminal, retrata un incidente que vincula a la matanza en el penal El Frontón en 1986 donde se enfrentaron y murieron miembros de las fuerzas del orden, terroristas e inocentes al margen de la ley. Además, podemos interpretar, concordando con las ideas de Javier Protzel (2009, pp. 266-268), que el personaje principal de la cinta encarna en parte la informalidad, la marginalidad, la trasgresión, la lucha individual por huir de la crisis económica, social y política que se traduce el uso de recursos fuera de la ley y en el ansia por huir como el proceso social de la migración del campo a la ciudad y del Perú al extranjero en los ochenta.

[91]Otros detalles en: (León, 2014, pp. 94-95)

La vida es una sola[92](1993), cinta de la noruega Marianne Eyde, nos muestra una historia más íntima y cercana, de cómo una comunidad andina convive en medio del conflicto armado interno, con elementos documentales al retratar festividades y las labores del campo de comuneros reales.

El largometraje cuenta la llegada de un grupo de universitarios militantes de Sendero Luminoso liderados por Meche (Rosa María Olórtegui) que llegan al pueblo de Rayopampa para hacer proselitismo político, ideologizar a la comunidad, para que dejen de ser explotados y captar nuevos militantes como Florinda, hija de Marcelino un dirigente comunal, atraída por Aurelio militante de Sendero. Luego de la llegada de un comando militar bajo el mando del teniente apodado "Tigre" (Aristóteles Picho) la comunidad queda en medio de la violencia de Sendero ("cumpas"), que elimino a un líder de la comunidad (Teodosio) después de retirar una bandera roja del partido, y las violentas reacciones de un grupo de las Fuerzas Armadas ("morocos"), desarticulando la comunidad entre los que se unen al grupo terrorista, en algunos casos por la fuerza; los que interactúan con los militares que a pesar de pedir ayuda o informar sobre las actividades de los senderistas son saqueados, y violentados en sus incursiones y, por último, los que se encuentran en medio de la violencia, mueren, son torturados, coaccionados y obligados a huir.

Como vemos los propios miembros de la comunidad de Rayopampa terminan siendo obligados por ambos bandos a matarse entre ellos, no hay opción de un punto medio, están con los terroristas o con los militares, no pueden elegir a los pobladores, como propone el teniente "Tigre" y la camarada "Meche", llegando al extremo de Florinda al verse forzada a ejecutar a Dionisio. La cinta muestra el conflicto al interior del poblado y como se encuentran a merced de la violencia de los polos opuestos (los subversivos y las fuerzas del orden) donde unos y otros rodean a los pobladores en medio de la violencia, la sangre y la muerte, donde Florinda se ve obligada a matar a un amigo de la infancia y obligada a huir.

[92] Se puede complementar con: (Bedoya, 2013, pp. 221-222), (León, 2014, pp. 96-97), (Protzel, 2009, pp. 301-306) y Ferreira (2016).

Como coinciden Bedoya (2013) y León (2014), esta película se adelanta a las conclusiones de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR, 2003) y muestra a los terroristas en confrontación con los militares y los pobladores como protagonistas en medio de la tensión sufriendo la violencia de ambas partes.

Según Protzel (2009), en *La boca del lobo*, se evidencia el acecho invisible de los terroristas y la narración de Vitín, un limeño que se resiste a cometer actos violentos. En cambio, en *La vida es una sola*, vemos el relato de Florinda, una campesina que representa a la comunidad y comete un crimen. En ambos casos, terminan escapando[93], dejando a la población herida en medio del conflicto. Esto puede simbolizar una nación distanciada, desarticulada, desigual, sin construir, sin unidad, sin ciudadanos, autoritaria, violenta, abusiva y excluyente.

Otro punto que podemos añadir, tomando lo que considera Protzel (2009), es la referencia al sacrificio, la cuota de sangre del discurso y la práctica senderista recreada en la película, donde se puede interpretar el grado de crueldad y la ideología de la sangre, violencia y muerte necesaria para tomar el poder que divulgaban y ponían en acción los senderistas. Este análisis se puede complementar con los trabajos de Gonzalo Portocarrero en *Razones de sangre* (1998) y que profundiza en *Profetas del odio Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso* (2012). Es la continuación de la tradición autoritaria, pero con sus especificaciones por sus raíces ideológicas, marxistas, leninistas y principalmente la versión china de Mao que conforman el llamado *pensamiento Gonzalo* que condicionaba a lo militante o los llamados *hombres rojos*.

Coraje (1998), cuarta cinta del realizador Alberto Durant, cuenta los últimos meses de la vida de la dirigente de la Federación de Mujeres de Villa El Salvador María Elena Moyano, quien después de luchar enfrentándose política y pacíficamente a la presión de los miembros de Sendero Luminoso fue fatalmente

[93] Sobre el tema de los desplazados, personas que migraron para escapar de la guerra interna, en especial el caso de las mujeres se puede revisar: De La Cruz, R. (2014). *Huellas y fortalezas de las mujeres desterradas por el conflicto armado interno del período 1980-2000 en el Perú, residentes en el distrito de Ate-Lima*. (Tesis de maestría). UNMSM, Lima-Perú.Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/3742 y http://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/UNMS_42418a4eed2bd1c233f4ef3555b6c92c/Details

emboscada, ejecutada y su cuerpo dinamitado. El largometraje busca un acercamiento intimista a la dirigente barrial mostrando sus miedos entre las amenazas y el valor mostrado públicamente su rechazo a la violencia terrorista que desencadeno en su cruel ejecución y la dinamización de su cuerpo (Bedoya, 2013, p. 223). En este caso, vemos una mirada humana a una de las mujeres más emblemáticas de la lucha antisubversiva de los sectores populares.

Sangre Inocente (2000) es la última película de una trilogía sobre la violencia terrorista en Ayacucho. Fue antecedida por *Dios tarda pero no olvida* (1997) y *Dios tarda pero no olvida II* (1999), realizadas por el cineasta ayacuchano Palito Ortega[94]. A diferencia de *La boca del lobo* (1988) y *La vida es una sola* (1993), cuyas historias se desarrollan en pueblos alejados de la sierra peruana y en medio del campo, el escenario es una urbe de provincia de Ayacucho, donde fue rodada la cinta.

Esta cinta cuenta la historia de Alfonso, un comerciante del mercado de Huamanga, que se ve obligado a llevar un misterioso paquete a un desconocido, pero decide lanzarlo a pedido de sus sobrinos que viven con el después del a muerte de sus padres a casusa de la guerra terrorista, luego se arrepiente por el medio de la represarías de los senderistas, todo ello es visto por agentes de inteligencia militar. En una confusión, arroja un petardo de dinamita en un atentado, para evitar mayores daños, Alfonso es señalado como presunto terrorista y capturado por militares encapuchados limeños enviado a Ayacucho. Luego de ello, es llevado a la Casa Rosada[95] donde es interrogado y torturado. Mientras esto sucede, Alfonso es buscado por sus sobrinos con la ayuda de un amigo, que posteriormente son perseguidos por ser incriminados en el homicidio de un sacerdote. En el desorden

[94]Interpretando los comentarios de la antropóloga María Eugenia Ulfe en una entrevista radial para el programa *Enfoque Global* el cine de Ortega es un ejemplo de una parte del cine peruano sobre violencia política desde los ochentas (1980) que permite la posibilidad de hacer una historia, o nos atrevemos a decir hasta una historiografía del cine peruano sobre el conflicto armado interno terrorista en el Perú. para algunos detalles extras se puede revisar: Prado, M. (septiembre, 2014). *Violencia y memoria en el cine peruano*. Lamula.pe. Recuperado de: https://redaccion.lamula.pe/2014/09/20/violencia-y-memoria-en-el-cine-peruano/manuelangeloprado/

[95] También es el nombre de la última película de Palito Ortega estrenada en el 2016 y proyectada en el circuito comercial en mayo de 2018, meses después de su fallecimiento en febrero del 2018, esta cinta está basada en hechos reales sobre la violencia sufrida por la población ayacuchana durante la época del terrorismo.

ocurrido, uno de los sobrinos Pepito ve a Alfonso en el interior de un vehículo militar entre cadáveres y el amigo Michel recuerda el descubrimiento de una fosa común en un campo ayacuchano. Después de toda esta serie de desaventuras, Alfonso, Michel y sus sobrinos escapan de la violencia en un bus con dirección a Lima que es interceptado por los mismos militares que torturaron a Alfonso, más abusivos que de costumbre al encontrarse alcoholizados, bajan a la fuerza a Michel para ejecutarlo, como harían con todos los pobladores. Este altercado permite a Alonso y sus sobrinos huir de forma inadvertida, dejando atrás la violencia y muerte del mismo modo como los protagonistas Vitín y Florinda de *La boca del lobo* (1988) y *La vida es una sola* (1993) respectivamente (Protzel, 2009, pp. 306-310).

En concordancia con Protzel (2009), puede interpretarse esta cinta como una catarsis artística terapéutica por la saturación del miedo al prolongar los gritos, disparos nocturnos, insultos y las prolongadas escenas de torturas, teniendo en cuenta que ha sido pensada para una exhibición pública en Ayacucho y no para una muestra masiva en salas a nivel nacional que su distancia haría más difícil de procesar la intensidad de la cinta.

Protzel (2009, p. 309) toma como referencia la crítica de Slavoj Zizek hacia los medios de comunicación de los Balcanes, que presentan una ideología de la victimización donde se protege al otro mientras permanezca como víctima. También, realiza un análisis crítico interpretativo de la cuestionada política de victimización que puede haber servido de justificación para la "guerra sucia" por parte de las Fuerzas Armadas, el autoritarismo, el abuso de poder, la discriminación y la continuidad de la subordinación de un sector de la población (campesinos de las diferentes provincias del Perú).

Esto nos recuerda a los cuestionamientos realizados por José Carlos Agüero (2015) en *Los Rendidos* sobre el lenguaje, sus interpretaciones e intenciones en relación a las víctimas cuyo análisis debe complejizarse, ampliarse y no construirse o reducirse, pues las víctimas son seres humanos capaces de luchar para salir adelante y no solo victimas pasivas (pp. 95-118).

Por nuestra parte, más allá del análisis estético y artístico de la obra, una película de este calibre muestra la violencia vivida en la capital ayacuchana, desde el sentir de los pobladores testigos de la guerra, que no debe ser olvidada y difundida a nivel nacional para sensibilizar y empatizar[96] con el dolor vivido por los ayacuchanos y tantos otros peruanos que sufrieron el abuso de subversivos y agentes del orden dispuestos a eliminar a muchos compatriotas inocentes para desaparecer el terror, pero segados por el poder, el autoritarismo, los prejuicios y la discriminación.

Lamentablemente, existen sectores de la población peruana que al estar lejos de lo sucedido prefieren olvidar el pasado y se evidencia en la progresiva reducción de la audiencia de estos largometrajes y su dificultad de exhibición después de la década de 1980.

Paloma de papel (2003)[97], ópera prima del director y actor Fabrizio Aguilar, cuenta la historia de Juan que, al regresar a su pueblo natal, después de haber pasado años en la cárcel por terrorismo, recuerda su infancia en un pueblo lejano de la sierra azotado por la violencia terrorista del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL), y cómo fue alejado de su familia para ser entrenado y formado cruelmente como militante de Sendero, para luego participar en el conflicto armado interno (Valdez, 2005, pp. 106-114).

Debemos recalcar, siguiendo los comentarios de Valdez (2005), que a pesar del uso de ciertos estereotipos y desaciertos, como la elección de actores para representar a los personajes andinos, que limitan la verosimilitud del relato, logra mostrar el lado humano del conflicto, al desarrollar en esta ficción una dimensión más compleja de los Senderitas, pero como la historia no se basa de forma directa en un caso real es más la construcción del imaginario del conflicto desde un punto de vista distante o limeño, a diferencias de otras realizaciones hechas por directores de provincia, como el ayacuchano Palito Ortega.

[96] Como cuando Martha Nussbaum (2005) habla de la capacidad del arte para lograr la imaginación empática, el poder identificarnos y sentir lo que siente el personaje de una historia de ficción, que explica con detalle en el tercer capítulo de su obra *El cultivo de la humanidad*.

[97] Para más detalles revisar: Gutiérrez (2015) y Ferreira (2016) sobre la construcción de la memoria desde distintas miradas y contextos (Espacios, tiempos y perspectivas desde puntos de enunciación de los directores: Lima, Ayacucho, peruano o extranjero cercano al mundo andino).

Debemos añadir, coincidiendo con Valdez (2005, pp. 112-114) que, a pesar de lograr una audiencia menor que *La boca del lobo* (1988) de Lombardi[98] o *Alias la gringa* (1991)[99], y mucho mayor a otras películas como *La vida es una sola* (1993), *Coraje* (1998) o *Sangre Inocente* (2000), *Paloma de papel* (2003) fue vista por unos 300 mil espectadores, en parte por la popularidad de sus actores y un contexto distinto, ya que había crecimiento económico y no existía el conflicto armado interno. Si bien se tuvo que enfrentar a un mercado neoliberal de multicines, es una excepción a la tendencia al desinterés sobre películas que tratan esta problemática (conflicto armado interno) en los primeros años del siglo XXI.

En *El rincón de los inocentes* (2005) de Palito Ortega como en otras de sus películas comentadas, reconstruye en base a sucesos reales para cuestionar las violaciones a los derechos humanos sufridos por las familias urbanas ayacuchanas por parte de las Fuerzas Armadas, el senderismo y el rol de sectores conservadores de la iglesia catolica durante la década de los años 80 (Ferreira, 2016).

Tarata (2009) es el segundo largometraje sobre el conflicto armado interno de Fabrizio Aguilar. A diferencia de *Paloma de papel* (2003) que corresponde con el contexto del conflicto armado interno en los andes peruanos, se ambienta en 1992 alrededor del atentado de la calle Tarata de Miraflores, uno de los años más violentos y convulsionados para la ciudad de Lima. La historia relata la confusión, miedo, perturbaciones, indiferencia, desarticulación, paranoia, entre otros estados de alteración, de los miembros de una familia limeña de clase media alta de Miraflores al vivir rodeados de la crisis política, social y económica generada por la violencia e incertidumbre del conflicto armado interno a inicios de los noventa en la capital peruana[100].

[98]Una de las películas más taquilleras de la historia del cine peruano con casi un millón de espectadores, en plena crisis económica y en medio del conflicto armado terrorista, pero con el apoyo de la ley del cine a su favor. (Valdez, 2005, p. 63).

[99]Con 203 413 espectadores (Valdez, 2005, p. 71).

[100]Para complementar algunos datos sobre la película y personajes se puede revisar: Ferreyra, L. (2009). El terror no se olvida. Tarara, la película. *Generación,* 126, pp.44-51 Recuperado de http://www.generaccion.com/secciones/resena/pdfs/Generaccion-Edicion-126-resena-796.pdf

Antes de continuar con las películas que retratan las consecuencias del conflicto armado interno en el Perú, queremos considerar una clasificación realizada por Ricardo Bedoya sobre cine peruano en relación al conflicto armado interno en un conversatorio sobre memoria cultural organizado en el LUM (Lugar de la Memoria, Tolerancia e Inclusión Social) en el año 2014.

1. Películas que se estrenaron en paralelo con el conflicto: *La boca del lobo* (1988) y *La vida es una sola* (1993)

2. Las películas que reflexionan indirectamente: *Alias la gringa* (1991), *Sin Compasión* (1994) y *Bajo la piel* (1996)

3. Las películas sobre memorias infantiles o familiares: *Paloma de papel* (2003), *Tarata* (2009), *Las malas intenciones* (2011) y *Viaje a Tombuctú* (2013)

4. Las películas postconflicto que lo recuerdan: *La teta asustada* (2009) y *Paraíso* (2010)

5. Las películas que sufren amnesia: *Asu mare* (2013) y *A los 40* (2014)

6. El cine regional: *Jarjacha* (2002), *Mártires del periodismo* (2003), *Pishtaco* (2006), *Uchuraccay (Perú 1983)* (2013), y *El condenado* (2015)[101]

En relación a la tercera categoría de Bedoya (2014), hemos incluido más películas, ya que es importante considerar aquellas que retratan las experiencias juveniles. Por ejemplo, *El rincón de los inocentes* (2005), de Palito Ortega Matute[102] y ambientada en Ayacucho, trata sobre la muerte de un hijo y cómo esto perturba el entorno familiar (padres y hermano) en medio del conflicto entre terroristas y Fuerzas Armadas. *Las malas intenciones* (2011) de la directora Rosario García-Montero[103] es un retrato íntimo de una niña que interpreta el entorno violento, la muerte y lo que sucede a su alrededor. *Viaje a Tombuctú* (2013) dirigida por Rossana Díaz Costa[104] inicia con una visión infantil, para luego pasar a la dificultad del desarrollo social entre los jóvenes en la época de la violencia

[101] Debemos considerar que el cine regional peruano es un área de investigación extensa en proceso de estudio, sobre alguna lista más completa se puede revisar: Bedoya (2013, pp. 312-314). Es un anexo que comprende producciones de 1996 hasta el año 2009.

[102]Para más información revisar: Ferreira (2016) y https://www.cinencuentro.com/el-rincon-de-los-inocentes/

[103]Consultar más detalles: http://lasmalasintenciones.com/prensa.html

[104] Revisar: Bedoya, R. (1 de junio, 2014). *"Viaje a Tombuctú": cuando el corazón no basta [CRÍTICA].* y http://tombuktufilms.com/proyecto-largometraje-viaje-tombuctu.html

terrorista, con nostalgia y un ideal de escape en medio del sufrimiento y del terror. De una manera tal vez más superficial, *Av. Larco: La película* (2017) de Jorge Carmona, tomando como base un musical teatral, revive la música, las relaciones, prejuicios y los conflictos de los jóvenes limeños de la etapa del conflicto armado interno en el Perú.

También, podemos incluir *La casa rosada* (2016) dirigida por Palito Ortega. Está basada en una historia real sobre un profesor universitario ayacuchano que durante el conflicto armado interno pierde a su mujer y luego es capturado, torturado y desaparecido por las fuerzas del orden, dejando a sus hijos al cuidado de su hermana, queposteriormente capturada por las Fuerzas Armadas y desaparece sin dejar rastro, los niños con ayuda de un taxista encuentran a su padre con vida en un lugar del campo donde los militares dejan los cuerpos muertos abandonados. Después de ello, la familia decide ir a Lima por bus, para huir de la violencia donde las fuerzas del orden vuelven a capturar al profesor, pero en medio de un fuego cruzado el profesor puede huir, alcanzar y volver a subir al bus interprovincial con sus hijos para escapar de la violencia y la guerra de Ayacucho.

Estas historias remarcan el deterioro de las relaciones familiares, sociales, la pérdida de la inocencia temprana por el entorno violento, del mismo modo algunas de estas películas como las de Palito Ortega evidencian cómo los pobladores de provincias en especial ayacuchanos sufre tanto por la violencia terrorista y la vulneración de sus derechos por sectores de las Fuerzas Armadas y buscar huir de sus localidades a otras ciudades como Lima donde el terror los espera. En otros casos, las historias se desarrollan en Lima y sus alrededores donde la violencia del conflicto armado interno impacta en la vida social y familiar de forma más indirecta.

Por último, en la cuarta categoría de Bedoya (2014), podemos considerar *La última noticia* (2016)[105], la cual será presentada y analizada con mayor profundidad

[105] Para revisar más información consultar: Grupo Chaski. (2018). *"La última noticia", película del Grupo Chaski, seleccionada para competir en el 19° Festival de Cine de Lima.* Grupo Chaski. Recuperado de http://grupochaski.org/la-ultima-noticia-pelicula-del-grupo-chaski-seleccionada-para-competir-en-el-19-festival-de-cine-de-lima/, Cáceres, O. y Flores, T. (24 de abril, 2016). *Todo lo que necesitas saber sobre "La última noticia", la nueva película del Grupo Chaski.* Encinta.Útero.PE. Recuperado de http://encinta.utero.pe/2016/04/24/todo-lo-que-necesitas-saber-sobre-la-ultima-noticia-la-

posteriormente. Hasta el momento, es una de las últimas cintas de ficción que se contextualizan en el periodo del conflicto armado interno; es un largometraje producido por el legendario Grupo Chaski y dirigido por Alejandro Legaspi que cuenta los orígenes del conflicto armado interno en los andes peruanos a inicios de la década de los ochenta, para ser precisos alrededor del año 1982. Reconstruye, combinando ficción y testimonios reales, con mucho realismo y naturalidad, cómo la violencia de Sendero Luminoso trastoca la vida de las comunidades, desde la experiencia de un locutor de radio y su entorno más cercano, su esposa, su hijo que nace en medio del terror y la violencia, sus amigos entre ellos un profesor de secundaria, entre otros que sufren las agresiones de los terroristas y la sobredimensionada reacción de las fuerzas del orden que abusan de su poder torturando y violándolos derechos ciudadanos al enfrentar a los senderistas.

Entre las películas que podemos considerar con una temática de **posconflicto**, pues muestran los efectos de la crisis política, económica y social de la sociedad peruana después del periodo del conflicto armado interno (1980-2000), se encuentra *Ojos que no ven* (2003) de Francisco Lombardi, que tiene como escenario los acontecimientos ocurridos en el año 2000 con el derrumbe del régimen fujimorista.

Otra película que puede mostrar los efectos y consecuencias del conflicto armado interno es *Días de Santiago* (2004) dirigido por Josué Méndez. Esta presenta una mirada intimista, psicológica, encarnando las alteraciones de la sociedad peruana y los cambios a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI incluyendo la erosión y la crítica de algunos valores modernos tradicionales que van perdiendo base quedando dislocados.

Desde la perspectiva de Javier Protzel (2009, pp. 263-265), Santiago Román, excombatiente de la guerra del Cenepa (1995), es un antihéroe, por un lado, por ser olvidado por el Estado y la sociedad, no es reconocido como héroe, tanto él como

---

nueva-pelicula-del-grupo-chaski/, Morro, L. (30 de abril, 2016*). [Crítica] "La última noticia": una película necesaria para todos, inconveniente para algunos.* Cineencuentro. Com. Recuperado de https://www.cinencuentro.com/2016/04/30/critica-la-ultima-noticia-julian-legaspi-pietro-sibille/y Perú 21. (13 de abril, 2016). *La película peruana 'La última noticia' se estrenará este 21 de abril.* Perú 21. Recuperado de https://peru21.pe/espectaculos/pelicula-peruana-ultima-noticia-estrenara-21-abril-video-215383

sus compañeros, incapaces de adaptarse al nuevo ritmo, desarmados y perdidos en medio de la ciudad donde son seres anónimos e invisibles, incapaces de actuar como héroes o como en zona de conflicto que sería y es visto como violento. Por otro lado, Santiago sería un personaje que representa el desencanto y es un perdedor, excluido, desadaptado, un desempleado, taxista, estudiante de computación, que es incapaz de entender e integrarse al desorden individualista y hedonista de la sociedad, pues su disciplina y orden militar no tiene cabida, no puede relacionarse ni con su familia ni con otros jóvenes que se refugian entre alcohol, música, discotecas, etc. Este personaje guarda una violencia contenida a punto de explotar similar a la sociedad en la que vive donde en su hogar, su familia vive en medio de la violencia normalizada y en la ciudad donde el peligro está al asecho.

Según Víctor Vich (2015, pp. 136-144), esta película muestra el proceso de desintegración de la sociedad peruana después del conflicto armado interno y de los valores del proyecto de nación moderna. El personaje de Santiago, exinfante de marina que ha luchado contra los terroristas y la guerra contra el Ecuador (1995), puede simbolizar la deslegitimación del Estado y de las Fuerzas Armadas del Perú.

La historia cristaliza la imposibilidad de reconstruir lazos sociales y proyectos sociales, el agotamiento del discurso moderno de desarrollo y progreso del Estado nacional frente la voracidad del individualismo, egoísmo, relativismo, hedonismo e indiferencia de la posmodernidad y del capitalismo neoliberal, como explican los malestares de la modernidad de Taylor (1990), el antropocentrismo de Franz Hinkelammert (1995), el panorama de la posmodernidad de Portocarrero (2000) entre otros críticos de la modernidad.

También, se evidencia las huellas del pasado violento en el presente, que no deja vivir tranquila la conciencia del personaje, pero tampoco de la sociedad peruana, la dificultad de volver a establecer un orden o adaptarse al desorden resultante de los conflictos, finalmente los valores del Estado moderno, orden, heroísmo, patriotismo, familia, etc. Quedan desarticulados por los rezagos de la violencia y un excesivo individualismo.

Desde un punto de vista psicopatológico (Stucchi y Herrera, 2014, p. 211), Santiago y el Perú poseen un trastorno de estrés postraumático por su incapacidad de adaptarse a los cambios, los recuerdos perturbadores, estado constante de alerta, pesadillas, delirio de persecución y la tendencia a la violencia por sus vivencias en la zona de conflicto, que lo llevan a una actitud autodestructiva en una ideación suicida.

Según los autores mencionados, también se evidencia el frágil y vulnerable rol de la mujer expuesta constantemente al abuso y la violencia normalizada, desde la familia, por una sociedad machista, mostrando varias facetas desde la aceptación, permisividad y sumisión frente a la agresión del padre o la pareja, participar de una relación de mutua agresividad e intolerancia, abandono e intención suicida frente a la violencia.

Esta cinta devela el deterioro de la sociedad peruana posconflicto, acostumbrada a la violencia, al desorden y a la indiferencia, sin orientación a un proyecto humano común, que no ha enfrentado el trauma psicológico del conflicto armado interno que impide un verdadero ejercicio ciudadano y nos empuja a la autodestrucción.

También, se encuentra la cinta aclamada internacionalmente, *La teta asustada* (2009) dirigida por Claudia Llosa, que retrata e interpreta algunas creencias populares de los andes peruanos que toman cierta fuerza después del conflicto armado interno que son encarnados por el personaje principal Fausta, coincidiendo con lo mencionado por Víctor Vich (2015, pp. 145-152), Gutiérrez (2015) y Ahumada, Alvariño, Mendoza y Vilcapoma (2016).

La primera creencia está asociada al título de la película que consiste cómo el *susto* o el miedo es heredado por conflicto armado interno, al trasmitirse a través de la leche materna[106]. La segunda creencia que asume Fausta, por sus miedos heredados, es el colocarse una papa en la vagina como medio de protección ante la

[106] Al parecer la Directora (Claudia Llosa) se inspira en el libro de Kimberly Theidon (2004), *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú"*- Lima: IEP, 2004.- (Estudios la Sociedad Rural, 24). (La teta asustada pp.76-78). Recuperado de https://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/590

violación de cualquier hombre, fruto del miedo adquirido por el terror sufrido por sus padres, pues su padre fue asesinado por terroristas y su madre violada por ellos, durante el conflicto armado interno cuando ella nació.

La película simboliza las consecuencias del conflicto armado interno, los miedos, las heridas, los traumas que enfrenta Fausta como herencia, la relación con la muerte de su madre y su cadáver con el que comparte su habitación, el no saber qué hacer con el pasado reciente, su afectada salud por la papa que la infecta por dentro, su desconexión social con su entorno, la imposibilidad de reconstruir y articular una nueva sociedad (Vich, 2015, pp. 146-147), Gutiérrez (2015) y Ahumada, Alvariño, Mendoza y Vilcapoma (2016).

Fausta representa la exclusión, el silencio, la subalternidad o subordinación, aquellas personas despojadas del poder y abusadas por aquellos que lo detentan. Es una mujer de provincia, marginal, anónima, en los márgenes o límites de la formalidad, de la ley, de la sociedad, de la sociedad con un trabajo precario, del lado débil o servil de la jerarquía social. Pero su canto (en español y en quechua) rompe su silencio, trasmite las emociones, se abre como posibilidad de articular y reconstruir una nueva identidad social que se integre con los demás con el peligro de que su canto se comercialice, pasando de una narración sobre la imposibilidad social, como *Días de Santiago* (2004), a relatar un proceso de redención (Vich, 2015, pp. 148-150).

Podemos ver que alrededor de Fausta giran personajes y contextos ajenos entre sí, mundos sociales distantes que no se tocan y no se articulan, las fiestas en los márgenes de la ciudad y de forma opuesta, paradójica, incoherente, incongruente, etc. Se ven un mundo de clase alta, como una burbuja neocolonial, que no rompe el autoritarismo, pero ambos a la vez son superficiales, dependen de la mirada ajena y se construyen superficialmente, en medio de la ficción del entretenimiento, desde el olvido del conflicto armado interno.

Fausta muestra de forma simbólica la construcción de una posibilidad, el enfrentar el duelo, la muerte y el miedo sin olvido, el inicio de una nueva vida

reconciliada con el pasado al superar el dolor donde florece una nueva identidad social a partir de superar el miedo de forma autentica sin ignorar el pasado (Vich, 2015, pp.150-152).

Desde un plano más psicológico, tomando como base la propuesta de Kimberly Theidon, esta película podría retratar la influencia de "transmisión intergeneracional de las memorias tóxicas" (Stucchi y Herrera, 2014, p. 212). También, podemos denominar a esto como las consecuencias patológicas del estrés materno sobre los hijos, o los resultados de una relación perturbada entre hijos y padres con trastornos emocionales por ser víctimas de la violencia, provocando en los hijos una vulnerabilidad a patologías afectivas, o adultos sumamente nerviosos y una conducta de difícil adaptabilidad. En el film, la amistad del jardinero permite superar el miedo y redimir los fantasmas del pasado violento heredado por Fausta (Stucchi y Herrera, 2014, p. 212).

Paraíso (2010) de Héctor Gálvez, partiendo del análisis de Víctor Vich (2015, pp. 152-160), presenta un paraje desolador de jóvenes resilientes, viviendo en medio de la precariedad, como secuela de la violencia política, tanto de los terroristas como de la reacción de las Fuerzas Armadas, que es un telón de fondo o trasfondo histórico que define su presente, pues a causa del conflicto armado interno sus padres murieron, huyeron del terror de provincia para sentarse en las márgenes olvidadas de la ciudad capital (Lima), donde la madre de una de las jóvenes en lugar de ser protegida por los militares fue violada por los soldados.

El silencio y vacío del desierto árido representa la falta de reconocimiento, la exclusión del sistema. ¿La violencia acabó después del 2000? O ha tomado nuevas formas como las pandillas[107], construyéndose una narrativa de la incertidumbre social, del deterioro de los vínculos humanos y el tejido social frente al desamparo, principalmente del Estado, las desigualdades y contradicciones sociales, económicas y políticas.

[107]Sobre el tema de violencia juvenil, grupos liminales, anomia, pandillas, etc. Se puede consultar: Loayza, J. (2011). *Juventud y clandestinidad en Lima imaginarios y prácticas violentas*. Lima: UNMSM.

Hay otras películas que pueden nombrarse como *Aquí vamos a morir todos* (2012) de Andrés Mego, *Sybila* (2012) de Teresa Arredondo y *Caminantes de la memoria* (2014) de Heeder Soto (Agüero, 2015, p. 21).

Previo a terminar con esta parte del trabajo, debemos comentar que también existe una serie de documentales que tratan la violencia política peruana relacionada al conflicto armado interno durante los años de 1980 al 2000 y sus secuelas. Para ello, podemos tomar como ejemplo *Las Huellas de sendero* (2013)[108] y *Te saludan los cabitos* (2015)[109] de Luis Cíntora, el primero relata desde diferentes testimonios el origen e historia del movimiento terrorista Sendero Luminosos, la violencia, terror, muerte, conflicto que dejó a su paso, sus enfrentamientos con las fuerzas del orden sus secuelas y remanentes.

Otro ejemplo es *Tempestad en los andes* (2014), dirigido por Mikel Wiström, que parte de la búsqueda de identidad y la verdad oculta por su familia en Suecia, por esa razón ella decide viajar a Perú para saber sobre la muerte de su tía Augusta, la Torre iniciadora de Sendero Luminoso y primera esposa de Abimael Guzmán. En el viaje, conoce y confronta a Flor Gonzales, hija de una familia de los andes que sufrió los embates de Sendero Luminoso[110].

También, nos parece relevante mencionar que hay otros documentales que tratan sobre problemáticas ineludibles como, por ejemplo, *La espalda del mundo* (2002), que junta historias marginales del Perú y de diferentes partes del globo o *Sigo siendo* (2013) sobre la música y las identidades peruanas, entre otros documentales del director Javier Corcuera; *Hija de la laguna* (2015) dirigida por Ernesto Cabellos que da voz a una comunidad afectada por la minería y *El choque de dos mundos* (2016) de Mathew Orzel y Heidi Brandenburg que documentan el conflicto socioambiental conocido como el *baguazo*.

[108]Más detalles en: https://www.filmaffinity.com/es/film562143.html

[109]Se puede consultar más datos en: http://blog.pucp.edu.pe/blog/audiovisuales/2017/09/15/lo-nuevo-te-saludan-los-cabitos/

[110]Para más información revisar: http://grupochaski.org/tempestad-en-los-andes-proyeccion-y-homenaje-en-el-monumento-el-ojo-que-llora/

No podemos olvidar que aparte del cine documental, que no es el punto central del trabajo sino solo el cine de ficción, hay otro fenómeno importante en el cine peruano que es el cine regional[111], del cual solo hemos mencionado brevemente algunos ejemplos relacionados a las temáticas sociales y políticas en particular sobre el conflicto armado interno, que en los últimos años se ha desarrollado y ha sido motivo de estudios.

[111]Para mayores detalles se puede consultar: Bustamante, E. Y Luna Victoria, J. (17 de noviembre, 2014). *El cine regional en el Perú*. Contratexto, 22, pp. 189-212. Recuperado de http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/10-22.pdf y Sánchez, A. (2015). *"Contenidos en el cine regional de Ayacucho y Puno en el siglo XXI"*. (Tesis de Magister). PUCP, Lima-Perú. Recuperado dehttp://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6738

Anexo

PELÍCULAS PERUANAS QUE TRATAN (DIRECTA O INDIRECTAMENTE) EL CONFLICTO ARMADO INTERNO

N°	Año	Título	Directores
1	1984	Ayacucho: rincón de los muertos	Alvaro y Gonzalo Villarán, Mario Pozzi
2	1987	Shaloom	Nelson Núñez Vergara, Hazel Rosas
3	1988	La boca el lobo	Francisco Lombardi
4	1990	Ni con Dios ni con el diablo	Nilo Pereira Del Mar
5	1990	Caídos del cielo	Francisco Lombardi
6	1991	Alias 'La Gringa'	Alberto Durand
7	1992	Una pequeña mirada	Danny Gavidia
8	1992	María Elena: Semilla de paz	Carlos Marín
9	1993	La vida es una sola	Marianne Eyde
10	1994	Gloria evaporada	Eduardo Villanes
11	1994	Sin compasión	Francisco Lombardi
12	1995	Anda, corre, vuela	Augusto Tamayo
13	1995	Vergüenza	José Antonio Portugal
14	1995	Los hijos del orden: jóvenes en tiempos de violencia	José Antonio Portugal
15	1996	Dios tarda pero no olvida	Palito Ortega
16	1996	Perú: presos inocentes	Javier Corcuera
17	1996	Kentishani y Kaavaja	Aldo Salvini
18	1996	Fieles en la memoria	Marco Condori Oymas
19	1996	Más que un sentimiento	Ramón Zollá
20	1996	Bajo la piel	Francisco Lombardi
21	1998	Coraje	Alberto Durand
22	1998	Hijas de la violencia	María Barea
23	1998	En marcha	Sergio García, Paola Herrera, Roberto Ortigas, Susana Uscamayta

24	1999	No video	Angie Bonino
25	2000	La matanza de Barrios Altos	Bruno de Olazábal
26	2000	Identity transfer	Eduardo Villanes
27	2000	La imagen	Angie Bonino
28	2002	Mallki	Christian Wiener Fresco
29	2003	Paloma de papel	Fabrizio Aguilar
30	2003	Para que no se repita...	Bruno de Olazábal
31	2003	NN	Javier Univazo Marquina
32	2003	Desplazamiento forzado y violencia política	Marco Condori Oymas
33	2003	Llusita: No es sólo mi problema, es de todo mi pueblo	Carlos Cárdenas Tovar
34	2003	Huanta - 1984: La tragedia de un pueblo	Carlos Cárdenas Tovar
35	2003	Ojos que no ven	Francisco Lombardi
36	2004	Días de Santiago	Josué Méndez
37	2006	Mariposa negra	Francisco Lombardi
38	2008	Vidas paralelas	Rocío Llandó
39	2009	La teta asustada	Claudia Llosa
40	2009	Tarata	Fabrizio Aguilar
41	2009	Paraíso	Héctor Gálvez
42	2010	1509 Operación victoria	Judith Vélez

Anexo: Películas peruanas que tratan (directa o indirectamente) el conflicto armado interno
Fuente: Pastor, 2014, pp. 77-78.

2.3.2. Campos teatrales peruanos heterogéneos y discursos sobre el periodo del conflicto armado interno (1980-2000)

Para hablar sobre el teatro peruano de las últimas décadas del siglo XX, entre 1980 y 2000, tomaremos como base la tesis de Carlos Vargas-Salgado (2011) *Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización* presentado en la Universidad de Minnesota para optar el grado de doctor en filosofía.

Podemos tomar como punto de partida a Brecht, sobre el poder del arte como medio de difusión de verdades, para abordar la hermenéutica de las creaciones teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno en el Perú (Vargas-Salgado, 2011, pp. VII-VIII). A su vez, en diálogo con enfoques historiográficos, sociológicos y de versiones no institucionalizadas de la búsqueda de una memoria del conflicto armado peruano, se han considerado los aspectos estéticos teatrales, la temática de la violaciones de los derechos humanos y la relación con los enfoques descoloniales para tratar de comprender los encuentros y debates teatrales del periodo del conflicto armado interno, especialmente en el espacio del teatro independiente y popular, considerando la idea de la interdependencia entre el arte y la realidad propuesta por Adorno (Vargas-Salgado, 2011, pp. IX-X).

Desde el trabajo de Vargas-Salgado (2011), podemos aproximarnos para analizar como los artistas de teatro peruano reflexionaban sobre la realidad del conflicto armado, los límites y posibilidades de la teatralidad, sus estéticas y éticas, en relación a su rol y el contexto en una sociedad colonial y poscolonial, desigual, que soportaba la violencia al no sufrir directamente sus efectos. Centrándonos en buena parte de los discursos teatrales del conflicto armado provenientes del circuito independiente en que se conjugaban vertientes populares y de vanguardia (p. XI).

Siguiendo a Adorno podemos decir que el arte requiere conservar su autonomía e identidad para establecer modelos de resignificación de la realidad social. Pero no podemos dejar de lado los procesos históricos sociales en el que está inmerso tanto el conflicto armado interno peruano de fines del siglo XX y sus respectivas

representaciones teatrales bajo la óptica de la descolonización y de la herencia de la dominación del poder colonial en diferentes ámbitos e instituciones sociales propuesta por Mariátegui y Quijano (Mignolo, p. 156), Alberto Flores Galindo (especialmente en *Buscando un Inca*) que nos lleva a proponer que existe un tipo de paralelismo entre la experiencia peruana de violencia traumática del conflicto armado interno de las dos últimas décadas del siglo XX y el proceso de conquista, colonización y explotación de las culturas precolombinas en la instauración del proyecto de modernización monárquico, luego del Estado republicano democrático liberal y el intento de revolución senderista marxista-maoísta (Vargas-Salgado, 2011, pp. XII-XIII).

Los discursos teatrales peruanos sobre el conflicto armado interno de fines del siglo XX se encuentran enmarcados en las estructuras sociales e históricas de la sociedad peruana colonial y poscolonial, de lo cual puede desprenderse la comprensión heterogénea, desde la óptica de Cornejo Polar, de las expresiones culturales y sus valores estéticos, incluso en las temáticas relacionadas a las violaciones a los derechos humanos ocurridos entre 1980 y el 2000 en el Perú.

Compartiendo junto con Vargas-Salgado (2011) la aproximación humana, humanística, social, enmarcada en los principios jurídicos internacionales de los derechos humanos, ligada a una reflexión ética, lo más amplia e integral posible, para analizar e interpretar la condición humana en un contexto de crisis, para la construcción de la memoria y la inclusión que supera la discriminación. Por otro lado, complementaremos el análisis y la interpretación de las complejidades culturales del teatro peruano, con el concepto de campo[112] de Bourdieu, y la lectura cultural peruana de Cornejo Polar de los sistemas teatrales[113] heterogéneos que adoptamos del trabajo de Vargas-Salgado (2011, pp. XIII-XVI).

El campo teatral peruano de finales del siglo XX (1980-2000) no es una unidad armónica sino heterogénea (diversa y variada) e interdependiente como las

[112]Espacio de relaciones sociales de luchas por el poder entre agentes que busca una posición. (Vargas-Salgado, 2011, pp. 104-105)

[113]También, desde las perspectivas de los estudios sobre el teatro y concepto de teatralidad que independiza el estudio del teatro de la literatura como Pavis, Jorge Dubatti, Roland Barthes, entre otros como detalla en la nota 32 Vargas-Salgado (2011, p. 116)

dinámicas de luchas y contradicciones culturales, sociales y políticas dentro de un proceso histórico, siguiendo a Bourdieu (1989-90) y Antonio Cornejo Polar en *La Cultura nacional* (1981,16, 21-22). Por eso, podemos hablar que los discursos teatrales sobre el conflicto armado interno coexisten varios sistemas de producción, distribución y consumo como explicaVargas-Salgado (2011, pp. 100-103).

Siguiendo la propuesta de Vargas-Salgado (2011) el campo teatral peruano heterogéneo desde las últimas décadas del siglo XX entre 1980 y el 2000, es probable que se desde décadas antes, estaría conformado por **tres circuitos teatrales: teatro hegemónico, teatro independiente y teatro comunitario**.

El **teatro hegemónico** consiste en el teatro moderno-burgués, de modelo occidental, tradicionalmente de autor occidental, principalmente no peruano, de habla hispana y visión cosmopolita, stanislavskiana y realista, tomando como base obras de preferencia estrenadas previamente en el extranjero que en el Perú. Las principales instituciones teatrales de este circuito, que presentan obras de gran presupuesto, son por ejemplo la Compañía de Teatro de Osvaldo Cattone, el Teatro de la Universidad Católica, el Centro Cultural de la PUCP, el teatro La Plaza Isil, el Teatro Británico, entre otros. Por otro lado, se deben considerar dentro del teatro hegemónico a las escuelas oficiales de formación teatral, como las alojadas en la Pontificia Universidad Católica de Lima, la Escuela Superior de Arte Dramático y el Club de Teatro de Lima. La audiencia en su mayoría es formada por una clase media alta, en parte por el costo de las entradas es alto, en algunos casos triplica una entrada al cine, siendo un espectáculo poco masivo o exclusivo. En ocasiones los actores de este círculo teatral, al menos parte de su núcleo, está conformado por algunas figuras famosas o populares de televisión y el cine (Vargas-Salgado, 2011, pp. 117-118).

El teatro independiente, siguiendo a Vargas-Salgado (2011), se relaciona al Movimiento de Teatro Independiente peruano (1985-2000), al teatro experimental de grupo y de autor principalmente peruanos, en la mayoría de los casos, de bajo presupuesto, más arriesgado en sentido estético, vanguardista, que suele presentare en salas medianas y pequeñas,tanto en Lima (La Asociación de Artistas

Aficionados, el Teatro Mocha Graña, laCasa de Edgard Guillén, casas de grupos como Yuyachkani, Cuatrotablas,) como en ciudades de provincias (Trujillo, Cusco o Arequipa), también sus miembros suelen tener participación activa en festivales nacionales y extranjeros.

Vargas-Salgado (2011) Propone a la vez discursos periféricos de occidente, como el teatro pobre de Grotowski, el teatro antropológico, el realismo de Brecht, como discursos latinoamericanos y peruanos occidentales y no occidentales, incorporando en su práctica teatral danzas y rituales andinos y amazónicos (Yawar Sonqo, Barricada, Ikaro, Yatiri). También participan actores y grupos provenientes del teatro callejero, popular y comunitario, especialmente hasta la década de los noventa (1990), muchos de los cuales formaron parte del **Movimiento de Teatro Independiente**. Pero no disfrutan del reconocimiento mediático y popular[114] de los participantes del primer circuito. Algunos espectadores e investigadores consideran al teatro independiente la alternativa al teatro hegemónico, "el otro teatro", pero la experiencia de la guerra interna terrorista menguo el prestigio de este circuito teatral por sus tendencias ideológicas sociales (pp. 118-119).

El tercer circuito del campo teatral peruano es el llamado **teatro comunitario**, que se va formando poco a poco con mayor claridad entre las décadas de1980 y 1990, luego de ello se ha ido estableciendo en las primeras décadas del siglo XXI, de forma más evidente en los distritos periféricos de Lima, tiene vínculos con lo que puede considerarse el teatro popular de los años setenta (1970) con una mayor influencia ideológica social o de izquierdas a diferencia del teatro comunitario, que en muchos casos se encuentra desligado de ideologías políticas.

De acuerdo con Vargas-Salgado (2011), el teatro comunitario es una consecuencia del proceso de migraciones del interior del país (sierra y selva) a la costa, centralmente a Lima, configurando los cambios de las sociedades de las

[114]Sobre este punto, nos parece prudente establecer una aclaración, pues hay que considerar un fenómeno aparte del humor de los cómicos ambulantes e imitadores cómicos que muchos de ellos han saltado a la fama de las calles, peñas y cafés teatro a la televisión y radio, por medio de programas como *Trampolín a la fama*, con el famoso caza talento de Augusto Ferrando, a los programas cómicos populares como *Risas y Salsas*, aproximadamente en la década de los ochenta (1980), hasta tener sus programas propios, como el de imitadores, los cómicos ambulantes en la década del noventa (1990), algunos de ellos vigentes hasta el día de hoy (en el siglo XXI) con presencia en televisión, radio, teatro y cine.

urbanas costeñas. Evidencia de esto son los movimientos teatrales en Villa El Salvador (parte de Lima sur) y Comas (en Lima norte), como los grupos Vichama (ex teatro de Villa El Salvador), La Gran Marcha- Los Muñecones, Arena y Esteras, CIJAC, etc., que comparten con participes del teatro de provincias similares obstáculos para acceder al público espectador (pp. 119-120).

Otra característica reciente del fenómeno teatral es que es organizado por colectivos artísticos barriales y distritales en colaboración conjunta con las municipalidades y las comunidades. Las presentaciones suelen ser gratuitas o de bajo costo al ser eventos sin fines de lucro; sin una ideología o política que influya, al menos de forma determinante, en sus trabajos u organización. Mantiene relaciones con otros circuitos teatrales, con mayor cercanía al teatro independiente e incluso con festivales o presentaciones en el extranjero; es experimental sin dejarse llevar por corrientes teatrales externas; tiene mayor difusión que el teatro de provincias; tiene raíces identitarias culturales que se revelan en sus manifestaciones afines a festividades y rituales andinos y amazónicos; con limitaciones económicas en su producción y dirigido a sus propios barrios o comunidades, muchos de ellos desplazados por el conflicto armado interno (Vargas-Salgado, 2011, pp. 120-122).

Coincidimos con la propuesta de Vargas-Salgado (2011) en comprender estos circuitos teatrales de forma dinámica, con interrelaciones, influencias mutuas, intersecciones y paralelismos espaciales, temporales, sociales y culturales, sin dejar de lado desigualdades, exclusiones y discriminaciones que mantienen las distancias propias de una sociedad poscolonial. Como sucedió con la formación y desarrollo del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) a partir del año 1985, las tensiones entre el teatro de autor y de grupo que favoreció al teatro hegemónico en desmedro del teatro independiente (pp. 122-123).

En relación a las obras de teatro sobre el conflicto armado interno durante el contexto de violencia en las últimas dos décadas del siglo XX, sus discursos se enfocan desde diferentes posturas, en algunos casos, tomando posición un poco tarde, en otros se evidenció cierto grado de indiferencia en un sector del teatro hegemónico, como cuestiona Alfonso La Torre en 1986: “¿Por qué ese desfase

abisal entre teatro y "realidad"? ¿el teatro es un anacronismo? (citado por Vargas-Salgado, 2011, pp. 123-124).

Según como relata Hugo Salazar Del Alcázar en su libro *Teatro y Violencia* (1990), el teatro peruano abordó el tema de la violencia terrorista desde inicios de la década del ochenta (1980) tanto en grupos teatrales limeños y provincianos, principalmente del teatro independiente (Yuyachkani, Telba, Magia, entre otros).

Otras investigaciones sobre el teatro de violencia política son *Una aproximación a la dramaturgia del conflicto armado interno* de Percy Encinas (2007); *¿Quieres una moraleja? La violencia política en dos dramas peruanos* de Carlos Vargas-Salgado (2010); los ensayos elaborados en colaboración entre la University of Connecticut y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) preparados por Laurietz Seda[115], como refiereVargas-Salgado (2011, pp. 124-125), entre otras investigaciones que detallaremos en este trabajo.

Es importante mencionar casos de algunos colectivos teatrales independientes de provinciasy de zonas periféricas del centro de Lima víctimas de atentados terroristas y trabajan el tema en sus obras en los primeros años de la década de los ochenta (1980), como los grupos huancaínos Expresión dirigido por María Teresa Zúñiga que han presentado las siguientes obras: *Zoelia y Gronelio*; el grupo Barricada, bajo la dirección de Eduardo Valentín con sus obras *Mamacha de las Mercedes, Voz de tierra que llama;* en otras partes de provincias al grupo Yawar Sonqo de Huamanga con su obra *Ritos de la memoria*; en Puno la agrupación Yatiri con su trabajo *HatunYachaywasi; los trabajos de* Rodolfo Rodríguez y Hugo Salazar Rodríguez, en Cusco; otros ejemplos son las obras *Piantao, Salomé* del grupo Magia, o el caso de las obras *Resurrección Túpac Amaru, Tierra Marcada* de la agrupación Los Audaces, ambos en Arequipa. Y el emblemático trabajo de Lieve Delanoy en

[115] Otros trabajos relacionados: Laurietz Seda (2012). Para no olvidar: Teatro y guerra sucia en Argentina y Perú.*LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW*, 46(1), 91-102. Recuperado de https://journals.ku.edu/latr/article/view/4626/4257; Laurietz, S. (2012). *Teatro contra el olvido*. Lima, Perú: Universidad Científica del Sur y Ariel Strichartz(2014). Teatro contra el olvido ed. byLaurietz Seda (review). *LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW*, 48(1), 91-102. Recuperado de https://muse.jhu.edu/article/582430/pdf

Andahuaylas, después enPerú Fusión en colaboración con Beto Benites, en la elaboración del unipersonal *De tanto volver* (1991).

También, podemos incluir autores que tratan el tema de violencia terrorista desde Lima como César Escuza y su grupo de Villa El Salvador-Vichama, plasmadas en las obras *Carnaval por la vida, Lirio Negro, o se* manifiesta en La Gran Marcha de los Muñecones, de Comas; obras de otras agrupaciones como *La canción del soldado* de Setiembre; *El cuento del botón d*e Maguey o *Baño de Pueblo de* Raíces (Vargas-Salgado, 2011, pp. 126-127).

Años después, otros grupos de teatro tratan el tema de la violencia terrorista con un estilo vanguardista, aparte relacionados al movimiento independiente y de provincias, en su mayoría de Lima orientado a un público alternativo de clases medias, un caso paradigmático es el grupo Yuyachkani, iniciado con *Contraelviento* (1989), seguido con *Adiós Ayacucho* (1990)*, Retorno* (1996)*, Antígona* (2000) y *Rosa Cuchillo* (2002), además de sus trabajos de performance política; otro es Cuatrotablas con obras como *La Agonía y la Fiesta, Los Clásicos, Las Tres Marías, Fuenteovejuna*, y en particular *El pueblo que no podía dormir*. Esta agrupación teatral ha sido investigada por Hugo Salazar del Alcázar en *El Teatro de Cuatrotablas: entre los ritos y la serpiente* (1998) recogido en el libro *La Nave de la Memoria: Cuatro Tablas treinta años de teatro peruano* de Mario Delgado, Asociación para la Investigación Teatral Cuatrotablas and The State of Iberoamerican Studies series, Lima-Minneapolis (2004) (Vargas-Salgado, 2011, p. 126).

De igual forma, es importante mencionar los trabajos dramatúrgicos de autores que trabajaron, de forma independientes a los grupos teatrales, sobre la violencia del conflicto armado interno peruano de fines del siglo XX (1980-2000), como lo expresado en el trabajo de Percy Encinas (2007) *Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno* presentado en la revista cultural *Ajos y zafiros*, núm.8-9, Lima.

Hay algunos ejemplos dramatúrgicos sobre el conflicto armado interno de fines del siglo XX: Juguemos *a contar muertos* de Cucho Sarmiento; *El Mariscal Idiota, La canción del soldado* de Walter Ventosilla; *La Cabeza de Lope* de César Vega Herrera; *La hija de Lope* y *Se administra justicia* de Sara Joffré; *Voz de Tierra que llama* de Eduardo Valentín; *Zoelia y Gronelio* y *Lirio negro* de María Teresa Zúñiga; *Sichi Sei Hokuku o La historia del cobarde japonés, A ver un aplauso!* de César de María; *Quijotes* de Daniel Dillon; *Carne Quemada* de Jaime Nieto; *Evangelina* y *QoillorRitti* de Delfina Paredes; *Encuentro con Fausto* de Alonso Alegría; *Antígona* de José Watanabe; la trilogía *El caballo del Libertador (1986), Pequeños Héroes (1987) y Vladimir (1993)* escrita por Alfonso Santistevan. Hay que aclarar que algunos de estos textos fueron llevados a escena en colaboración con algunos grupos teatrales mencionados en párrafos anteriores y sobre algunas de las obras nombradas realizaremos algunas revisiones más detalladas (Vargas-Salgado, 2011, p. 127).

Sobre algunas **obras de teatro vinculadas con intenciones de proselitismo senderista** han sido estudiadas por el sociólogo y crítico literario Javier Garvich (2004) en su investigación sobre el Movimiento de Artistas Populares. Analiza cómo una de las figuras más importantes del teatro peruano ligado al senderismo es el dramaturgo Víctor Zavala Cataño, representante del *Teatro Campesino* (1984), desde los años setentas que años posteriores formaría parte del Comité central de esa organización subversiva, como se ha hecho referencias en párrafos anteriores, se tienen conocimiento que Zavala elaboro muchos textos teatrales sobre la versión senderista del conflicto armado interno, teniendo en cuenta que este caso posiblemente el arte es usado como un instrumento político de ideologización y adoctrinamiento y no como vía de crítica o protesta.

Además del teatro hegemónico peruano limeño de clase media alta, se realizaron trabajos sobre el conflicto armado interno de la década del ochenta y del noventa (1980-2000) como las obras de resonancia como *Ay Carmela!, Enemigo de clase, Emigrados* del grupo Ensayo, *Tres Marías y una Rosa*, *No se paga* de la Quinta Rueda; *A ver un aplauso!* de Telba; *Esperando la ocasión, Fulgor y muerte de*

Joaquin Murieta presentadas en el Teatro de la Universidad Católica (TUC) (Vargas-Salgado, 2011, pp. 127-128).

Otro trabajo sobre el teatro de enfoque senderista es el realizado por Manuel Valenzuela Marroquín (2013), antropólogo de la Universidad Nacional Federico Villareal (UNFV), *Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares*, en el que se investigan las manifestaciones artísticas, principalmente en el teatro, elaboradas por Sendero Luminoso y sus simpatizantes en el proceso del conflicto armado y posconflicto.

Para su cometido, se realizó un trabajo de campo en la prisión limeña Castro Castro donde están recluidos los miembros de Sendero Luminoso y el análisis de los textos teatrales proporcionados por los internos, considerando los antecedentes del teatro campesino de Víctor Zavala Cataño, el Movimiento de Artistas Populares (MAP) creado en 1988, el concepto de "Arte de nuevo tipo" que definía el arte de orientación senderista, el teatro senderista de guerrilla o referente a la "guerra popular" y el análisis de dos obras: *Construir la conquista del poder* y *Campaña electoral* de las nueve estudiadas en un trabajo anterior (Valenzuela, 2013).

En la obra *Construir la conquista del poder*, se combinan danzas andinas y teatro para reconstruir la quema de ánforas en Chuschi que dio inicio de la *lucha armada* la idealización de la imagen de Abimael Guzmán, resaltándose tres elementos la memoria, la reproducción de un modelo político senderista y lo popular y colectivo en el teatro senderista (Valenzuela, 2013).

La obra teatral *Campaña electoral* (2001), representada en el penal Castro Castro por el grupo Tungsteno, recrea una pelea de box entre "Toledo" y "Alan", para llegar a la presidencia del Perú, controlados por el "Tío Sam" que decide que Toledo gane y luego Alan para que firmen el TLC con EEUU y tenga el control sobre el Perú (Valenzuela, 2013).

Como vemos, para la difusión de la ideología de Sendero Luminoso y su propia construcción de la memoria, usó de manera política el arte y el discurso teatral antes, durante y después del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000).

Añadiremos información sobre Alberto Mego[116], dramaturgo, director teatral y antropólogo, dedicado al teatro, infantil, popular, etc. y al estudio y docencia sobre teatro. Fue vinculado al MOVADEF, organización vinculada a exmiembros del grupo terrorista Sendero Luminoso con intención de convertirse en partido político. En relación a sus acusaciones, "sostuvo que 'si bien es cierto en sus inicios se afilió al Movadef (2009)', decidió 'renunciar pues no respalda sus postulados en absoluto ni está de acuerdo con ellos'. Por ello el juez decidió que se le diera la libertad con comparecencia" (RPP, 2014)[117].

Además, la revista *CULTURALES 1º DE MAYO*[118] manifestó sobre este asunto lo siguiente:

> El señor Alberto Mego, director de la publicación, en una fecha cercana, acudió a una citación solicitada por la Dirección Nacional contra el Terrorismo (DINCOTE) con la finalidad de responder a un interrogatorio sobre lo publicado por AFADEVIG y MOVADEF en una pagina web, al respecto de las matanzas en las prisiones en junio de 1986. La declaración afirma que Alberto Mego en su labor antropológica, periodística, teatral y de escritura ha tenido una postura de clase, fue invitado por el MOVADEF como periodista, pero niega tener vínculos actuales con las organizaciones mencionadas y se opone a cualquier intento de coaccion de sus libertades democráticas de pensar y expresar sus discrepacias o críticas al gobierno. (citado por Mego, 2013)[119]

[116] Para más información se puede revisar: Mego, A. (2010-2019). *Obras de Alberto Mego*. Blog. Recuperado de http://obrasdealbertomego.blogspot.com

[117] Para más detalles revisar: RPP. (29 de abril del 2014). Alberto Mego deslinda del Movadef y aclara no tiene prisión preventiva. RPP. Recuperado de https://rpp.pe/noticias/alberto-mego y https://rpp.pe/politica/actualidad/alberto-mego-deslinda-del-movadef-y-aclara-no-tiene-prision-preventiva-noticia-688277

[118] Nota de prensa de la revista Culturales 1º de Mayo Nº 20.

[119] Mego, A. (octubre del 2013). *Obras de Alberto Mego*. Blog. Recuperado de http://obrasdealbertomego.blogspot.com/2013/10/

Ahora mencionaremos algunos puntos sobre su trayectoria teatral y su mirada del teatro en el Perú. Fue integrante de viarios grupos de teatro por ejemplo en 1970 fue integrante de la *Mesa de Autores Teatrales del Perú*, estudió teatro en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENAD) a partir de 1973.

En 1974 tuvo la dirección del grupo *El Martillo*, ese mismo año ganó el primer lugar del concurso nacional de obras teatrales del Teatro de la Universidad de la Universidad Nacional de San Marcos (TUSM) por la obra *¿Alguien sabe qué hora es?* Y fue director del taller de cine del Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS) y filmó el documental *Caudivilla* sobre la historia de la cooperativa agropecuaria del mismo nombre.

En 1975, editó la revista *Cuadernos de teatro* y fue director del grupo de teatro *Emsamble*. También, integró la agrupación teatral *La alforja* en el año 1977, cuando estudiaba antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Luego, en 1978, fundó el grupo de teatro y títeres *Yan ken po*, escribió y dirigió la obra para niños *Pelusa*.

Publicó *El teatro popular y de aficionados en Lima 1970-1980* en 1983 y 1984 escribió la obra *El beso de la niña que transformo al caballo en hombre* y fue el último montaje del grupo *Yan ken po*, entre 1986 y 1993 fue director del Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería (TUNI). A la par realizo labor periodística en diferentes medios de comunicación. Se ha desempeñado como docente de teatro y comunicación en diferentes instituciones y ha recibido reconocimientos de diferente tipo por su labor en el teatro en el Perú.

En el 2002, fundó y dirigió el taller de teatro popular *Boulevard Quilca* con obras como *¡Ushanan jampi!* y *Vampiro, ven conmigo*. Responsable del área de teatro en el centro cultural *Palais Concert* y de la organización del Festival Latinoamericano de Teatro en aquel centro cultural. Durante los siguientes años ha participado con sus ponencias en congresos nacionales e internacionales de teatro y afines, ha publicado otras obras y ha continuado con su labor cultural, teatral y periodística en medios de comunicación, principalmente en revistas culturales.

En el 26º Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA) desarrollado en Santiago de Chile entre el 19 al 28 de enero del año 2012, Alberto Mego presentó su ponencia *Cien años de teatro y de público en el Perú. El teatro peruano del siglo XX*. Que consiste en un estudio del desarrollo del teatro peruano, desde la guerra con chile hasta el año 2000, en su correspondencia a los cambios económicos, culturales, sociales y políticos peruanos, como el movimiento obrero anarquista, el socialismo de Mariátegui y el aprismo, y mundiales como la revolución rusa, cubana de Fidel Castro y china de Mao y su influencia en el arte teatral, desde una perspectiva socialista o de izquierda que ha influenciado su trabajo académico y teatral.

Resalta algunas figuras como César Vallejo en la década de 1930, Sebastián Salazar Bondy en la década de 1940, el teatro callejero de Jorge Acuña Paredes en la década de 1960, el teatro campesino de Zavala y las tendencias sociales y políticas de los grupos Yuyachkani y Cuatrotablas en los años setentas (1970). En los ochenta y noventa (1980-2000), la violencia terrorista y los gobiernos corruptos apristas y fujimoristas, con la instauración de neoliberalismo limita la protesta y la organización social y política, el teatro tiende a ser más superficial, pero rescata las propuestas de Alfonso Santistevan, grupos de teatro Yuyachkani, Cuatrotablas, La gran marcha de los muñecones en Comas, Vichama, Arena y Esteras de Villa el Salvador, etc.

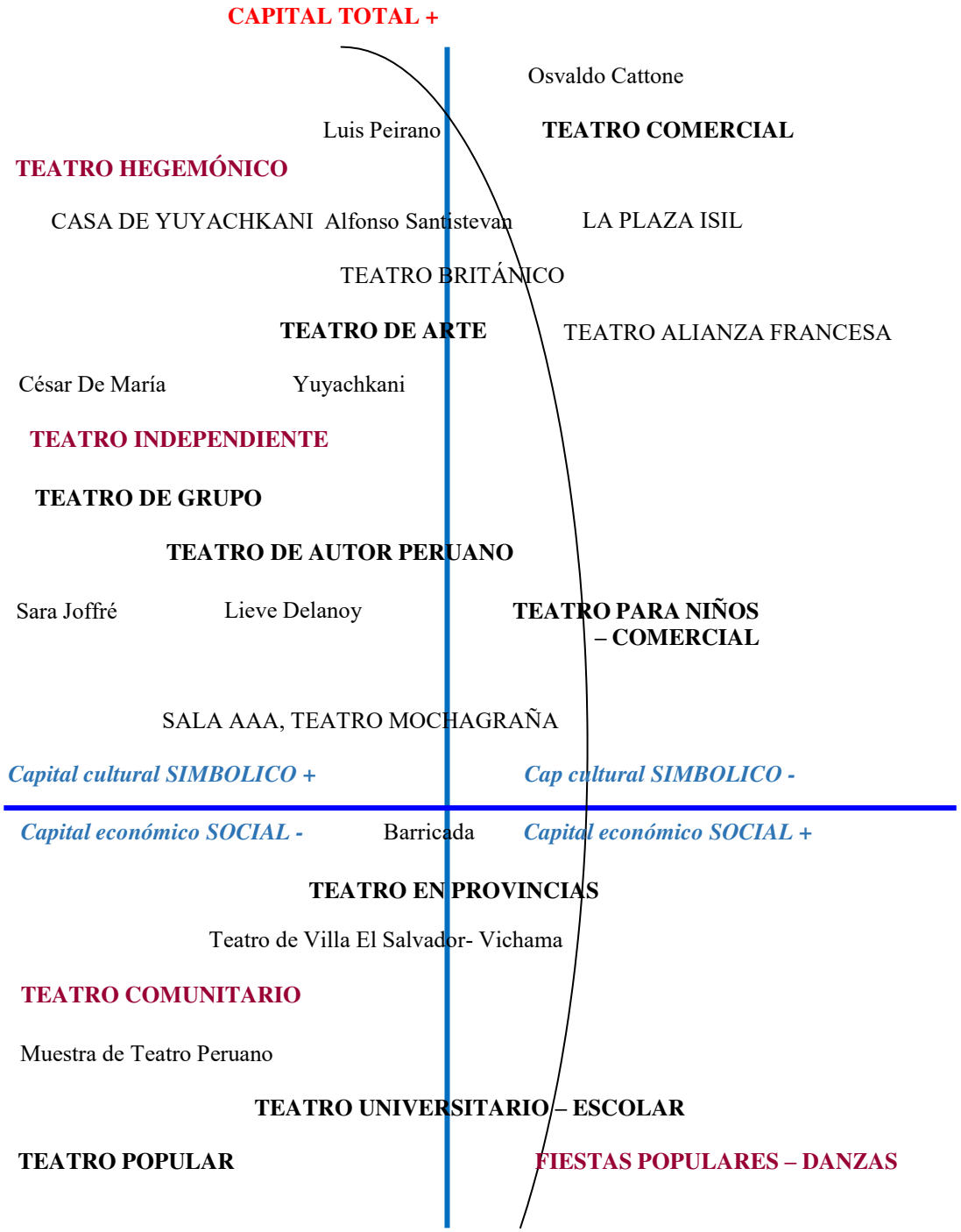
Hay que recalcar que para Alberto Mego una de las manifestaciones más importantes es el teatro callejero y la dramaturgia popular, por su realismo, contacto con los sectores populares y con los problemas reales de la sociedad y la cultura viva, al trascender el texto dramático, teniendo un rol importante entre 1980 y el 2000 durante el conflicto armado interno. Mego no solo ha estudiado el teatro popular y callejero, sino que ha participado activamente durante muchos años en el Perú. En la actualidad, Alberto Mego realiza talleres de teatro en París desde el año 2017.

Algunas de las obras mencionadas, que serán detalladas más adelante, fueron difundidas en los tres circuitos teatrales y valoradas de diferentes formas, a veces

pasaron desapercibidas para la crítica teatral de ciudades como Lima o de espacios académicos en los Estados Unidos o Europa, por ello, podríamos decir que varias de las obras y eventos mencionados y estudiados aquí discutidos no pueden ser considerados como éxitos teatrales o discursos reconocidos.

Por ejemplo, en el año 1988, uno de los años más violentos en la vulneración de derechos humanos en el Perú, se realizó la Muestra de Andahuaylas, pero la obra teatral peruana más exitosa fue la adaptación de musical de Broadway*Annie*, en el Teatro Marsano, organizado por la compañía de Osvaldo Cattone. Por ello, podemos imaginar las relaciones, tensiones y conflictos sociales entre las estéticas, éticas y políticas entre los circuitos del campo teatral y su percepción como mercado desde la mirada comercial económica (Vargas-Salgado, 2011, p. 132).

CUADRO 1: Artefactos teatrales estudiados en el campo teatral peruano



Fuente: Vargas-Salgado, 2011, p. 133.

Para complementar el cuadro anterior de Vargas-Salgado (2011) para ubicar los diferentes discursos teatrales en un diagrama de los diferentes campos teatrales heterogéneos en el Perú, incluiremos la propuesta de tipificación de la Macropoética del periodo de Subversión Armada y Anti Subversión (SAAS) que realiza Percy Encinas (2011) en el capítulo 3 de su tesis *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno*, sintetizada en la siguiente tabla de clasificación y características del Sistemas del Teatro Peruano que se equipara y complementa a los campos de Vargas-Salgado:

Tabla 1: Clasificación y características de Sistemas del Teatro Peruano

Sistemas	Según persona jurídica	Según dramaturgia	Según repertorio de obras	Según tipo de actor	Relación con el mercado	Según público objetivo	zona de circulación
Cías. Comerciales	Empresas	obras extranjeras	importan y reproducen montajes ya estrenados	actores y actrices reconocidos en medios	fines lucrativos a cambio dedivertimento	Segmentos NSE A y B	Distritos exclusivos de alto consumo
Teatro de grupos	asociaciones culturales / organización cooperativa	obras originales (dramaturgia propia o autor invitado)	temáticas de interés propio	proponen artista total	fines de sostenibilidad a cambio de experiencia mayor al divertimento	Segmentos NSE B y C	sede propia /alcance internacional
Teatro independiente	empresas y asociaciones culturales	obras originales y de otros autores	temáticas de interés propio	actores y actrices de escuelas formales / actores amateurs autodidactas	fines de sostenibilidad a cambio de experiencia mayor al divertimento	Segmentos NSE, B, C y D	circuito de espacios independientes
Teatro universitario	forman parte de su institución matriz	obras de otros autores	temáticas de interés institucional	actores y actrices amateurs	suelen no cobrar ingreso a sus funciones	público de su comunidad institucional	sede propia / redes de pares
Teatro escolar	forman parte de su institución matriz	obras de otros autores	temáticas de interés institucional	actores y actrices amateurs	suelen no cobrar ingreso a sus funciones	público de su comunidad institucional	sede propia / redes de pares
Teatro clandestino	al margen de legalización	obras originales (dramaturgia propia o autor invitado)	temáticas de interés programático político	actores y actrices amateurs	Desprecian el mercado. Su objetivo es didáctico político	público furtivo	Comunidades ocasionales

Fuente: Encinas, 2011, p. 55.

En concordancia con Encinas, (2011, pp. 55-56) estas clasificaciones son flexibles y permiten combinaciones, intersecciones e interacciones en la realidad teatral, artística, social y política en la creación y realización de los diversos discursos teatrales y podría adaptarse estos criterios a otras artes como el caso del cine que también es tratado en la presente investigación.

Para analizar **algunos discursos teatrales durante el periodo del conflicto armado interno (1980-2000)**, seguiremos como base principal la selección de Vargas-Salgado (2011), con la diferencia de incluir algunas otras obras y el orden cronológico entre los años 1985 hasta 1999:

1. ***Encuentro de zorros* (1985)**[120] es una obra de teatro del grupo Yuyachkani, que puede plantearse como un antecedente de sus trabajos más directos sobre la violencia terrorista entre 1980 y el 2000 como *Contraelviento* (1989). Recordemos que el grupo Yuyachkani se forma en el contexto del gobierno de Velasco (1968-1975) de orientación socialista que apoyaba actividades teatrales de corte socialista dirigido a sectores populares, como describe Augusto Boal en *El teatro del oprimido* (pp. 15-36). Entre el año de 1975 y 1980 durante el gobierno de transición a la democracia de Bermúdez se inicia la división de la izquierda fuera y dentro del teatro, produciéndose conflictos y cuestionamientos al teatro popular e independiente (Vargas-Salgado, 2011, pp. 213-214).

   El grupo Yuyachakani, según el análisis de Vargas-Salgado (2011), ha reflexionado por medio de sus obras sobre el conflicto armado interno de forma lejana y tardía como otros grupos populares y con orientaciones socialistas limeñas, entre ellos podemos mencionar a Maguey, Cuatrotablas, Raíces o Telba. Los primeros grupos teatrales que han tratado la violencia política terrorista a mediados de la década del ochenta (1980) fueron afectados directamente por la guerra en zonas de conflicto como Barricada, José María Arguedas, Yawar Sonqo y Teatro de Villa El Salvador. Luego Yuyachkani, con el reconocimiento y la formación de redes teatrales internacionales, colaboró con la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y otras organizaciones no

[120] Tomamos como base la investigación de Gnutzmann (2005).

gubernamentales en temas de violencia política, defensa de derechos humanos y memoria, en paralelo a las izquierdas democráticas peruanas (pp. 215-217).

El *Encuentro de zorros*, de manera similar a otras obras de Yuyachkani, tiene inspiración arguediana con elemento míticos y populares andinos como los zorros, música, personajes que se relacionan con personajes y música urbana como la *chicha* para contar una historia llena de caos y desorden urbano, consecuencia de la migración y en medio de una constante confusión callejera con toque circenses, mímicas, sátira, parodia e interacción con el público ironizan con sarcasmo las estafas, discriminación que sufren los migrantes, principalmente andinos, en las ciudades en las calles que se mofan arremedando a las autoridades políticas.

En medio de la historia, se alude al conflicto armado interno en algunas escenas al gritar "¡Guerra!", lo cual da inicio al miedo y la mención de alguno de los personajes que dicen que huyen de esta guerra, de la que es difícil escapar porque parece estar en todas partes. En otras escenas, se hace referencia a la sangre, desapariciones, velatorios y muerte que representan simbólicamente el anuncio de la llegada de los "Sinchis" fuerzas especiales de la Guardia Civil que infundían mido por su abuso del poder en algunas zonas de emergencia en los primeros años de la violencia terrorista en los ochenta (1980).

El discurso de la obra presenta la problemática de la migración y de la violencia de los ochentas y la posibilidad el cambio por medio de la unión de la diversidad cultural, siguiendo la utopía arguediana, pero sin una solución claro o concreta. El texto del discurso teatral es construido desbordando el diálogo y los textos con la expresión corporal, sonidos, la música y elementos simbólicos metafóricos como la carreta como nave de locos, espacio marginal migrante. Esta obra teatral como otras de Yuyachkani se pueden interpretar con apoyo de la teoría de la obra abierta de Umberto Eco como menciona Rita Gnutzmann (2005).

2. **Dos obras dramáticas de Alfonso Santistevan: *El caballo del Libertador* (1986) y *Pequeños Héroes* (1987)** fueron producidas en Lima. Sobre los antecedentes de Alfonso Santistevan, podemos decir que inició su labor artística en el año de 1972, como varios artistas teatrales de clase media alta peruana, en el Teatro de la Universidad Católica, con la cual mantiene vínculos. luego fue parte del Teatro Nacional Popular, iniciativa del gobierno militar de Velasco dirigido por el dramaturgo Alonso Alegría.

Un momento importante en la carrera de Santistevan fue su colaboración como dramaturgo para Cuatrotablas entre 1980 y 1984, uno de los grupos teatrales más importantes del teatro colectivo experimental peruano, en obras como *Los Cómicos, Retazos, La agonía y la fiesta, Aquí no hay Broadway*, considerados entre las obras más destacados del grupo peruano. En 1992 *El Pueblo que no podía dormir,* última colaboración, una alegoría surrealista sobre los fantasmas de la guerra histórica del Perú (Vargas-Salgado, 2011, p.170).

Santistevan es un artista de teatro independiente al teatro experimental y colectivo, en experiencia y formación, pero en relación al circuito de distribución y consumo de sus obras se encuentra ligado al teatro *hegemónico* de Lima. En **1986**, Santistevan escribe y dirige la puesta de ***El caballo del Libertador*** (obra inédita como otros trabajos dramatúrgicos) bajo la línea experimental de Cuatrotablas, junto a Maritza Gutti, Teatrotrés, elenco dedicado a proponer dramaturgia peruana como *Esperando la ocasión* (1987), *Pequeños Héroes* (1988 y 2006)[121], *Querido Antonio* (1990), *Naturaleza Viva* (1990), *El pueblo que no podía dormir* (1993), *Vladimir* (1994), *Cómo crear una historia y casi fracasar en el intento* (1997) (Vargas-Salgado, 2011, p. 171).

Al menos tres de sus más reconocidas obras se acercan a la temática de la violencia terrorista en el Perú (1980-2000). Una de ellas es *El caballo del Libertador*[122] (junio de 1986) propuesta que parte de un enfoque ambiental

[121] Seguiremos las referencias de Vargas-Salgado (2011) sobre esta obra.

[122]Obra puesta en escena como parte de una trilogía especial que se pondrá en escena en el Teatro del CCPUCP tres obras escritas entre 1986 y 1994 por Alfonso Santistevan, las cuales estarán dirigidas por Alberto Ísola y el propio Santistevan.La temporada de *El caballo del Libertador* va del 25 de

surrealista de una guerra contra la opresión, se vincula con los momentos finales del libertador Simón Bolívar, donde un profesor ciego y una mujer de la calle se encuentran en los barracones de Lima, en medio de una guerra, donde se encuentran sus frustraciones, conocimientos e ignorancias en paralelo a la experiencia de Bolívar cuidado por una India, que no lo entiende, en el siglo XIX (Vargas-Salgado, 2011, pp. 172-173).

Santistevan representa simbólicamente la complejidad de realización de un proyecto utópico frente a las desigualdades o alteridades binarias étnico-nacionales (sociales y culturales) de la realidad entre la clase dirigente (Bolívar o el profesor) y la población pobre (la India o Lucha). *El Caballo del Libertador* elabora un discurso sobre el debate de **la utopía revolucionaria y las necesidades de integración** nacional de la sociedad peruana con la instauración del Estado-Nación moderno criollo y los conflictos y tensiones sociales, culturales, étnicas y raciales entre los criollos (Bolívar o el profesor) y los indígenas o los sectores pobres (la India o Lucha). La posibilidad de la integración es amenazada por la cercanía de las explosiones y encarnada en la esperanza de la llegada del hijo de Lucha al final de la obra (Vargas-Salgado, 2011, pp. 173-174).

Pequeños Héroes (fines de 1987) es otra reflexión sobrela historia peruana contextualizada en el siglo XX, como menciona al inicio de la obra: "La acción sucede en Lima la noche del 18 de junio de 1986" (Vargas-Salgado, 2011, p. 176) aludiendo a la *matanza de los penales*[123], vinculando las movilizaciones delosmontoneros, los apristas de los años treinta (1930) y el Senderismo. Santistevan enlaza la acción dramática por medio de cuatro personajes: Emilia una anciana maestra de escuela; el fantasma de Rubén su alumno, que ha sido detenido y ejecutado en el penal de Lurigancho, que se encuentra en la casona de

septiembre al 4 de diciembre 2018. Para más detalles revisar: http://www.enlima.pe/agenda-cultural/teatro/trilogia-el-caballo-del-libertador

[123] Sucesos acontecidos el 18 y el 19 de junio de 1986 en las cárceles de Lurigancho, El frontón y el penal de mujeres Santa Bárbara en la ciudad capital de Lima Perú. Donde más de doscientos sentenciados o acusados por terrorismo fueron ejecutados extrajudicialmente por agentes del Estado como lo describe el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003) en la sección Casos ilustrativos del Tomo VII (Encinas, 2011, p. 97).

Emilia, encontrándose con otros dos fantasmas; Miguel, anarquista amante de la maestra, muerto entre 1932 o 1942, y el padre de Emilia, un conservador de inicios de siglo XX. Los fantasmas representan tres momentos del siglo XX los inicios, la década del treinta (1930) con la emergencia de movilización políticas populares asociados tanto al aprismo como al socialismo y los años ochenta conmocionados con la violencia terrorista generada por el Senderismo (Vargas-Salgado, 2011, p. 177).

El discurso teatral de la obra *Pequeños Héroes*[124]critica y recrea, con cierta explicitud, poética, dramática y simbólicamente la violencia política, influenciado por la herencia autoritaria excluyente, en tres momentos de la historia del Perú: las revueltas de Piérola en la crisis pos derrota de la Guerra del Pacífico; *la revolución de Trujillo* en julio de 1932[125]; y la violencia terrorista entre 1980 y 2000, por parte de los grupos subversivos Sendero Luminoso, MRTA y la reacción antisubversiva del Estado.

Entre la revolución de Trujillo y la matanza de los penales, se vinculan con el partido aprista, pues en 1932 fueron ejecutados partidarios del APRA por el gobierno de Sánchez Cerro, después de una serie de protestas y, en 1986, el partido aprista estaba en el gobierno cuando sentenciados o acusados por terrorismo fueron ejecutados extrajudicialmente por agentes del Estado como lo describe el Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003 y Encinas, 2011, pp. 94-105)[126].

Estas dos obras evidencian la relación entre la educación y la revolución, teniendo como marco la crisis de la educación peruana desde los años 70, los docentes tienen una remuneración que los coloca en sectores populares y no

[124] Para complementar la revisión de esta obra tomaremos en cuenta el análisis realizado por Percy Encinas (2011) denominado *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno.* (pp. 94-105).

[125] A la que la historiadora Margarita Guerra denomina: "Guerra civil en el norte". En ella, como precedente espeluznante a los sucesos en las cárceles de 1986, afirma: "Los apristas muertos con juicio sólo llegaron a 44, pero ya sin trámite de ningún tipo parece ser que hubo muchísimos más" (*Historia General del Perú* VIII 152) (Encinas, 2011, p. 95).

[126] Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003) en la sección Casos ilustrativos del Tomo VII (Encinas, 2011, p. 97).

medios, como menciona Vargas-Salgado (2011) al concluir la década de los setenta (1970) los profesores del sector escolar estatal se encontraban con bajos salarios y pocas posibilidades de desarrollo, en los años posteriores su condición precaria continuo, como muestras las cifras de informes oficiales, una de las razones es por la poca inversión del estado en educación, por lo cual la educación publica no es capaz de responder la creciente demanda educativa de la población y los docentes forman parte de los sectores populares (p. 184).

A parte de precariedad del sector educativo desde los setenta, hay que sumar el hecho de que muchos de los miembros de Sendero Luminoso fueron maestros de escuela, buena parte de sus mandos eran en sus inicios egresados de la facultad de Educación de la Universidad san Cristóbal de Huamanga, cuando Abimael Guzmán era, un maestro universitario. Una de las razones por lo cual estas obras de teatro relacionan el tema de la educación y la revolución es porque en ambas tenemos entre los personajes principales a maestros de escuela o académicos en situación precaria y cumplen un rol pedagógico en el desarrollo de las historias, semejante al de un padre o madre (Vargas-Salgado, 2011, p. 185).

3. ***Voz de tierra que llama*** **(1988)** es un unipersonal del grupo Barricada de Huancayo, zona centro del Perú, dirigido y escrito por Eduardo Valentín, que trata el tema de los desplazados por la violencia, que forma parte del proceso migración interna en el siglo XX del campo a la ciudad, en este caso específico de las zonas de emergencias a ciudades de la costa como Lima y Trujillo que influyeron en el fenómeno de la informalidad. Dos investigaciones que se relacionan con esta temática, con una óptica limeña, son *El otro sendero* (1987) de Hernando de Soto desde la economía y *Desborde Popular y Crisis de Estado* (1984) de José Matos Mar desde la antropología (Vargas-Salgado, 2011, p. 245).

Sobre los desplazados por la violencia terrorista peruana de fines del siglo XX (1980-2000), de acuerdo a las estimaciones del Informe Final de la CVR y de Aprodeh, este fenómeno alcanzó el medio millón entre la década del ochenta (1980) hasta mediados de la década del noventa (1990); se desarrolló

fundamentalmente de forma independiente a cualquier ayuda o estrategia o programa social del Estado peruano. Según Vargas-Salgado (2011), hasta fines del 2010, se sabe de un aproximado de 170 mil casos de desplazados que buscan obtener algún tipo de reparación civil o ayuda para regresar sus lugares de origen (p. 246).

En base a información de la Cruz Roja Internacional, la mayoría de los desplazados no ha vuelto a su lugar de origen, principalmente porque el Estado no brinda las garantías de desarrollo. La mayoría de los desplazados continúan reclamando al Estado peruano medios para una vida moderna, vías de comunicación, colegios y centros de salud que evite la continuidad de la pobreza que reavive algún tipo violencia (Vargas-Salgado, 2011, p. 247).

La voz de la tierra que llama[127]o *Voz de Tierra que llama* (1990) creada por Eduardo Valentín y la actriz Digna Buitrón, miembros del renombrado grupo huancaíno Barricada (1976), presentada en circuitos independientes, festivales nacionales e internacionales, pero ausente en los grandes escenarios de Lima. Es un ejemplo de una creación estética de raíz andina e indígena alternativa que no se desvincula con la representación occidental moderna. El argumento es sencillo: una mujer de una comunidad rural en Huancayo, huye de la violencia, para llegar a la periferia de Lima, luego comprende la importancia de regresar y reencontrarse con su "tierra protectora", presentado en cinco escenas, pero se complementa con un trabajo corporal, visual y musical que llena de vida a la obra (Vargas-Salgado, 2011, pp. 247-249).

Compartimos la observación de Quijano y Mignolo (Vargas-Salgado, 2011, p. 251) en relación a ciertas coincidencias temáticas de esta obra con otras sobre la violencia terrorista en el Perú entre 1980 y el 2000, como el tema de la exclusión y las resistencias culturales. Debemos remarcar que la obra puede describirse como un relato sobre la migración obligada a la capital u otras ciudades y el deseo de volver a las regiones andinas originarias, por parte de los

[127]Se toma como base la versión publicada en el libro *Voces del Interior* (2001), los datos sobre la puesta vienen de Vargas-Salgado (2011) como espectador y eventual comentarista de las puestas de *Voz de tierra que llama* en Cusco (1992), Lima (1996) y Arequipa (1999).

provincianos que es una síntesis de una serie de alteridades (pobre, indio, postergado, excluido, etc.), un ciudadano incompleto, desprovisto de los derechos que goza el habitante de la urbe o capital (Lima), en el contexto de dominación de origen colonial.

Uno de los elementos de mayor importancia de la obra (*Voz de Tierra que llama)* es su despliegue corporal por medio de la danza[128] que sintoniza con la tendencia experimental del teatro independiente peruano en los últimos años por influencia del teatro de vanguardia europeo (teatro pobre de Grotowski, teatro antropológico de Eugenio Barba).

4. **La *Muestra de Teatro Peruano* realizada en Andahuaylas (1988)**, para empezar este punto, debemos recordar que Andahuaylas fue escenario de enfrentamientos entre las fuerzas del orden del Estado peruano y el PCP SL (Sendero Luminoso) desde los primeros años del conflicto armado interno. Además, hay que añadir que la Muestra de Teatro Peruano puede considerarse una de las actividades teatrales más interesantes e importantes del teatro peruano, por tener un vínculo cercano al desenvolvimiento de su vida social de las últimas décadas. su origen fue una reunión de autores y grupos de teatro peruanos para discutir la pregunta *¿Existe un teatro peruano?* Propuesto y promovido por Sara Joffré en 1974, en la línea de otros pensadores como Cornejo Polar, Jorge Basadre, Mariátegui, Alberto Flores Galindo, José María Arguedas Augusto y Sebastián Salazar Bondy[129].

[128] El despliegue corporal no se agota en la danza, sino que puede comprenderse como una especie de ritual escénico similar a la experimentación ritual que desarrolla la obra *Curandero: Limpia Escénica*, proyecto con una perspectiva mestiza y provinciana que cuenta la historia de "Calato", danzante de tijeras ayacuchano que migra a la capital limeña y trabaja como estibador en el Mercado de Mayoristas "La Parada", en el distrito de La Victoria y que sufre de mal de amores y para enfrentar esto y sus conflictos internos recure a la curandería urbana. Obra del Colectivo Angeldemonio dirigida por Ricardo Delgado y con la performance de Augusto Montero, presentado en el **FAE Lima en marzo del 2017**, Maguey Teatro en octubre del 2017 y en el LUM en mayo del 2018, ha sido reconocida como "Mejor Diseño de Iluminación" y "Mejor Dramaturgia Peruana" por la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras. También fue premiada el 2017 como "Mejor Dirección" por el jurado del portal web cultural "Oficio Crítico". Para mayores detalles revisar: http://www.enlima.pe/agenda-cultural/teatro/curandero-limpia-escenica, http://teatroclub.pe/portal/noticlub/temporadas-cortas/maguey-teatro-curandero y https://lum.cultura.pe/actividades/curandero-limpia-esc%C3%A9nica

[129] Joffré ha comentado la influencia de Salazar Bondy en su trabajo en la obra (Joffré, *Críticos, comentaristas*), según Vargas-Salgado (2011) Sara Joffré pone en práctica una propuesta conceptual sin una articulación teórica (p. 193).

En la Muestra de Teatro peruano hay una intención de buscar crear un teatro de identidad peruana autentica frente a la complejidad cultural de la identidad peruana. La muestra se descentralizó respondiendo la pregunta sobre la existencia de un teatro peruano, mostrando la existencia de uno que puede unirse a una fuerza descentralizadora. En 1979, el grupo teatral Taller Dramático Ollanta lleva la Muestra a Cajamarca, sierra norte, luego pasó a congregar grupos de diferentes regiones, con la intención de responder al reto de la peruanidad con el teatro; siguieron Muestras en Iquitos, en la Amazonia, Cerro de Pasco, sierra central y Tacna, al sur. Entre 1980 y 1982, se forma la idea de un evento identitario (Vargas-Salgado, 2011, pp. 191-194).

Posteriormente, se iniciaron disputas y conflictos sobre el control político entre grupos teatrales, cuyo liderazgo evidente eran Yuyachkani y Cuatrotablas, frente a los autores individuales que perdían terreno[130]. En 1983, Yuyachkani organiza la Muestra de Lima y las bases de un Movimiento de grupos de teatro, bajo la base de organizaciones conocidas por ellos como la Corporación Colombiana de Teatro.

En 1985, se creó el Movimiento de Teatro Independiente en Lima con cierta proyección de organización nacional en otras regiones y ciudades peruanas. Podemos resumir en tres momentos, el primero la propuesta de Joffré (1974) que da origen a la Muestra, el segundo la descentralización de la muestra (1979) y el tercero la organización de muestra por Yuyachkani (1983) hasta los noventa (1990), la creación del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) en Lima (1985) y la división regional de la actividad teatral gestionada por los grupos en otras ciudades (Vargas-Salgado, 2011, p. 195).

La organización de los grupos teatrales con la formación del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN), tenía como uno de sus fines defenderse de las sospechas de las fuerzas del orden por sus orientaciones políticas de izquierda, por los contenidos y escenas de algunas de sus obras que se podían interpretarse

[130] Los detalles sobre estas tensiones son descritos por Vargas-Salgado (2011, p. 195).

similar a los discursos senderistas, por su crítica a las autoridades del Estado peruano.

En la Muestra Nacional de Puquio (1986), Lieve Delanoy se ofrece para organizar la XIII Muestra de Teatro Peruanoen Andahuaylas para el año 1988, zona afectada por el conflicto. La propuesta implicaba la confrontación de la violencia de la realidad peruana con la actividad teatral, en algunos casos de origen urbano alejados del conflicto (Vargas-Salgado, 2011, p. 196).

La XIII Muestra Nacional de Teatro peruano se desarrolló organizada por el grupo José María Arguedas de Andahuaylas dirigido por Lieve Delanoy y con la ayuda de instituciones locales e internacionales entre el 17 y el 24 de abril de 1988, presentándose 28 espectáculos de Lima, Trujillo, Cerro de Pasco, Ayacucho, Huancayo, Cajamarca, Tacna, etc. Reuniendo importantes grupos, dramaturgos y críticos teatrales (incluyendo antropólogos y sociólogos ligados a la actividad teatral peruana e interesado en su estudio)[131].

La muestra congrego a 200 personas ligadas a la actividad teatral, más de 60 performances fueron presentadas, tanto en el teatro central como fuera de él. El evento, sus organizadores y participantes tuvieron que enfrentar la censura sobre del Comando Conjunto de Andahuaylas, para evitar críticas al ejército (Entrevista a Lieve Delanoy, 2008). Pocas obras trataron el tema de la violencia terrorista, por el contrario, la anécdota es el numeroso uso de máscaras como elemento simbólico en un gran número de obras presentadas (Vargas-Salgado, 2011, pp. 197-198).

La Muestra de Andahuaylas del año 1988 fue de las más comentadas y estudiadas[132]. Entre las interpretaciones, se dice que hubo un desencuentro o una

[131]En la mesa de críticos especializados se encontraban, por ejemplo: Alfonso La Torre, Hugo Salazar Del Alcázar y Santiago Soberón, el antropólogo Rodrigo Montoya, el dramaturgo y sociólogo JuanLarco. A parte los observadores investigadores extranjeros como Malgorzata Olezskiewicz e Ian Watson (Vargas-Salgado, 2011, p. 197).

[132]Con un gran número de discusiones críticas, reseñas, varias controversias, algunas desde Lima. Entre ellas podemos los trabajos de los siguientes autores: Juan Larco (1988), Alfonso La Torre (1988),

serie de contradicciones entre diferentes perspectivas. Por un lado, se logró llevar el teatro a una zona de conflicto armado interno. Por otro lado, se hizo una crítica a algunas personas y grupos del teatro independiente (MOTIN) que cuestionaban al Estado, pero omitían o minimizaban la responsabilidad por la violencia y las muertes ocasionadas por el senderismo, principalmente de los provenientes de Lima que miraban con exotismo a los pueblos andinos y amazónicos. Por su lejanía, tenían una mirada distante del conflicto armado interno: ¿ceguera o ingenuidad de los artistas de izquierda? o ¿una mirada subjetiva o parcializada por sus orientaciones ideológicas políticas? En otras palabras, la Muestra evidenciaba las problemáticas sociales de herencia colonial (Vargas-Salgado, 2011, pp. 198-200).

Había una diferencia entre los grupos que creaban a partir de su experiencia directa con el conflicto armado interno y aquellos que lo hacían desde una mirada lejana[133]. En Andahuaylas, se presentaron varias obras que retrataban de forma realista o simbólica la violencia del conflicto armado interno, pero marcadas por su proximidad o lejanía de su experiencia: *Raíces* dirigido por Ricardo Santa Cruz; *Pishtaco* (rebautizada como Contraelviento) de Yuyachkani; *Setiembre con Padre, Madre, Tierra*; *Eva apurada* de Algovipasa´r de Cajamarca; Villa el Salvador con *Carnaval por la vida*[134]; Olmo de Trujillo con *Democrac - crac - crac*; Magia de Lima con *El ahogado más hermosos del mundo*; Barricada de Huancayo; Huarequeque de Chiclayo; Rasgos; Escena libre; Mientrastanto; Yawar de Lima; Raíces de Áncash; y Carlos Cueva y Luis Ramírez, ex integrantes de Cuatrotablas.

Montoya (1988) y 1990, Olezskiewicz (1988), Ian Watson (1990), el testimonio de la organizadora recogido en El Libro de la Muestra (1997). (Vargas-Salgado, 2011, p. 198)

[133] Como comenta Juan Larco en un artículo de la revista Quehacer (Lima), sobre un desbalance en la actitud de los artistas del teatro que se presentaron en Andahuaylas al repartir responsabilidades sobre la guerra en marcha. De forma similar Ian Watson explica, en un trabajo posterior (1990), como Larco atacaba lo que consideraba una omisión de la responsabilidad real que tenían los sujetos revolucionarios (Vargas-Salgado, 2011, p. 200)

[134] Obra tragicomedia en que dos mujeres de Villa El Salvador luchan contra la muerte, a veces camuflada como soldado del Ejército y otras como un militante de Sendero Luminoso, para sobrevivir e implementar un comedor popular. La experiencia entre dos fuegos orienta un discurso realista con esperanza. (Vargas-Salgado, 2011, p. 202).

Lieve Delanoy recuerda cómo la experiencia directa de la guerra marcó el trabajo de los grupos de Ayacucho (Yawar Sonqo), Andahuaylas (Javier Heraud, José María Arguedas, Qallari), Huancayo (Barricada), entre otros (Vargas-Salgado, 2011, pp. 201-202).

La Muestra de Andahuaylas de 1988, según las conclusiones de Lieve Delanoy, significó un gran esfuerzo en la organización, una gran variedad cultural de presentaciones teatrales, con un nivel artístico limitado, criticas benevolentes, superficiales o anecdóticas sobre la experiencia de la muestra como el abuso de máscaras y técnicas con poco compromiso social, la emoción de los grupos lejanos al conflicto y la presentación de la violencia por pocos grupos que vivían la guerra entre sendero y el Estado, como el caso de los grupos quechua hablantes (Yawar Sonqo, Cerro de Pasco) que denunciaban la atrocidades de la guerra en curso y la importancia de no polarizar ideológicamente el conflicto a favor de Sendero o del Estado (Vargas-Salgado, 2011, p. 204).

Algunas obras que resaltaron en la muestra como las presentaciones del mimo de Luis Kanashiro, el Teatro Magia dirigido por José Carlos Urteaga, Cuatrotablas; entre los grupos que sobresalieron por sus temas y puesta en escena fueron Yawar Sonqo de Ayacucho, el grupo Chalco Hermanos de Cerro de Pasco, el Teatro de Villa El Salvador con “Carnaval por la vida”, sobre dos mujeres que escapan de la muerte vestida de militar o senderista (Vargas-Salgado, 2011, p. 205).

La organización del teatro independiente en el Movimiento Teatral Independiente (MOTIN), poco a poco fue descomponiéndose por la desarticulación de sus miembros, en algunos casos por ser agrupaciones teatrales temporales, en otros casos por optar por una la estilización experimental que los alejaba de un público andino, pobre y popular.

En el contexto de inicios de los noventa (1990) con la expansión del senderismo con clara presencia en Lima, el rechazo total de la sociedad y el

apoyo a las medidas dictatoriales de Fujimori el teatro independiente (MOTIN) no tuvo una voz o una presencia clara salvo en el espacio de la Muestra de Teatro que recorría el Perú (Vargas-Salgado, 2011, pp. 203-206).

A pesar de los problemas la Muestra ha continuado, distante de las bases del nuevo teatro (MOTIN) propuesto entre 1985 y 1995, por ejemplo, en el año 2000 se realizó XIX Muestra de teatro peruano en Arequipa, en el contexto del final del gobierno de Fujimori, entre vladivideos y la renuncia del presidente desde Japón. En agosto de 2011, la XXIV Muestra en la ciudad de Trujillo ha continuado, a pesar de las dificultades y la disolución del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) por tres razones: **la primera**, la visión original de Sara Joffré (1974-1979) de un proyecto inclusivo de promoción del teatro peruano que interpela la identidad contradictoria, excluyente y heterogenia de lo peruano. **la segunda**, la descentralización que se impulsa entre los años 1979 hasta 1985 sin interrupciones posteriores y **la tercera** razón es la heterogeneidad o distinción entre cada Muestra con la diversidad de presentaciones de diferentes regiones desde estéticas experimentales occidentales hasta la fusión del teatro con mitos y ritos andinos y amazónicos.

Podemos ver a la Muestra como una expresión de diversidad artística, inclusiva que ha llevado teatro a muchos lugares del Perú, evidenciando la ausencia y anomia del Estado peruano en políticas culturales y la respuesta de la sociedad civil para suplir el vacío estatal con imaginación (Vargas-Salgado, 2011, pp. 206-211).

5. ***Contraelviento* (1989)** y ***Adiós, Ayacucho* (1990)** son creaciones colectivas del Grupo Yuyachkani[135]. Antes es conveniente detallar las **obras de Yuyachkani sobre la violencia política armada terrorista:** *Contraelviento* (1989), recogida en el volumen de Dramaturgia Peruana de Castro-Urioste y Ángeles (eds.), y se completa con *Adiós Ayacucho* (1990), *Retorno* (1996), *Antígona*, y *Santiago* (ambas del 2000), *RosaCuchillo* (2002) y *Sin título-técnica mixta* (2004). Entre

[135] Entre los críticos que han estudiado la obra de Yuyachkani se pueden considerar importantes las que han realizado Oleskiewicz, Salazar Del Alcázar, Taylor, Archive andrepertoire, Ramos-García, Brenda Cotto-Escalera y Lane, Soberón (Vargas-Salgado, 2011, pp. 211-212)

estos años y después, podemos incluir performances relacionadas con proyectos de organizaciones promotores de derechos humanos, o la propia Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) como *Hecho en el Perú* (2001), *KayPunku* (2007) (Vargas-Salgado, 2011, pp. 211-212).

La primera obra teatral de Yuyachkani sobre la violencia terrorista es ***Contraelviento*** (1989)[136]. La historia relata el sueño de Coya, como una premonición, sobre dos fuerzas o vientos, piedras, etc., alusión de la violencia de los grupos subversivos (terroristas) y las fuerzas del orden, que pueden asechar a su pueblo, por ello le cuenta el sueño a su padre y hermana.

El padre alude a la leyenda de los Yachaq, que viajan por los pueblos en buscas las semillas de la vida o *maíz de la vida*, por esta razón, Coya va en busca de las semillas de la vida que los wayras o vientos (de la muerte y desolación) que has azotado el pueblo han perdido. Uno de los vientos traslada a Coya a una dimensión mágica donde se relacionará, de forma festiva y tensa, con tres personajes de fiestas populares: el arcángel, el caporal y la china diabla.

Huaco inicia la búsqueda de su a hermana Coya encontrando los restos del terror en los poblados, piensa ver la ejecución de Coya, pero el polvo y el viento obstaculizan su intento de ayudarla, Huaco decide vengar a su hermana Coya en contra de los deseos de su padre de unión y la misión de encontrar las semillas de la vida. El padre le aconseja que regrese de su búsqueda con vida (Encinas, 2011, pp. 76-79).

La obra propia del teatro independiente de grupo que interactúa con otros campos o sistemas de teatro muestra una metáfora, construida con el imaginario mágico, religioso y popular andino sincrético (fusión del catolicismo occidental y la religiosidad andina), para tratar de forma indirecta, sin lugar ni tiempo preciso, el problema de la violencia durante el periodo de conflicto armado interno (1980-2000).

[136] Como punto de partida basaremos nuestro análisis en el trabajo de Percy Encinas (2011) denominado*Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno* (pp. 77-94).

Alude simbólicamente a la violencia subversiva y de las fuerzas del orden y las dos opciones para enfrentarlo, la venganza (violenta) que lleva a la barbarie de la muerte y la lucha por la vida, a pesar de los obstáculos contra los vientos adversos, que aspira a la unidad como el camino viable de esperanza, que se propone al final del discurso teatral.

A pesar de que el director de Yuyachkani, Miguel Rubio declara que la intención no era realizar una metáfora del conflicto a pesar de estar inspirada en ella (Encinas, 2011, p. 83), el discurso de la obra nos permite reflexionar sobre los hechos de violencia que vivió el Perú en el contexto social y político en que fue elaborada y presentada, con lo cual podemos interpretar la obra *Contraelviento* como una alusión implícita e indirecta al conflicto armado interno entre 1980 y el año 2000.Esto puede deberse a diferentes motivaciones internas y externas, como la respuesta de los senderistas, el tenso clima de violencia de las zonas de emergencia, etc., como refiere Encinas (2011, pp. 83-92).

La segunda obra teatral de Yuyachkani ***Adiós, Ayacucho***[137]**(1990)** está basada en la adaptación al teatro del texto *Adiós, Ayacucho* escrita por Julio Ortega[138]publicada en 1986 sobre la problemática de los derechos humanos en el Perú. Los textos (literario y teatral) relatan la historia de Alfonso Cánepa, campesino asesinado en Ayacucho, y enterrado en una fosa común, que viaja rumbo a la capital (Lima) con el objetivo de recuperar parte de sus restos (cuerpo) para ser sepultado y llegar a pedir justicia al presidente (Belaúnde) en Palacio de Gobierno, frente a la exclusión se aloja en la tumba de Francisco Pizarro (conquistador del Perú). En su trayecto se cruza con familiares, campesinos, camioneros, estudiantes y policías, confrontando en sus diálogos sus perspectivas sobre la guerra interna desatada en el Perú entre 1980 y 2000 (Vargas-Salgado, 2011, pp. 218-219).

[137] Parte del análisis tendrá en cuenta el trabajo de Vargas-Salgado (2011).

[138]Crítico, narrador, dramaturgo peruano y es profesor de la Universidad de Brown. Ha tratado temas delicados como las ejecuciones extrajudiciales del Estado peruano, un ejemplo *Adiós, Ayacucho* previo, por décadas, al *boom* de la narrativa peruana sobre la violencia (Vargas-Salgado, 2011, p. 218).

Un aporte de la obra de Yuyachkani es el q´olla, personaje cómico popular en las fiestas de la Virgen de Paucartambo en Cusco, que es poseído por el espíritu de Cánepa, por ello ambos personajes se turnan en sus intervenciones, al querer robar los zapatos del muerto velados junto a su ropa en ausencia de su cuerpo. En la novela, el narrador, el difunto Cánepa, es un sujeto moderno urbano, pero en la obra es presentado como un sujeto andino reforzado con el q´olla, con algunos textos dichos en quechua, que es cuzqueño en contracción al personaje de Cánepa que es ayacuchano, las razones de sus elecciones es por un lado dar un elemento más cómico o atractivo a la dinámica escénica y por una conexión personal con el actor en la construcción del personaje[139].

Otro aporte visual de la obra es la recreación del velatorio de las prendas del desaparecido en ausencia del cuerpo, siguiendo costumbres andinas, recurso usado en otras performances del grupo[140]. Una tercera incorporación del discurso teatral es el elemento corporal dinámico de la danza acompañado por el acompañamiento musical que completa el marco cultural andino impregnado en la versión teatral con la finalidad de añadir emoción al relato escénico combinando elementos cómicos y sensibles atenuando la crudeza de la historia, la subordinación a la dominación de las estructuras y dinámicas sociales-políticas de la coyuntura peruana y tal vez su nivel de crítica en comparación a la novela (Vargas-Salgado, 2011, pp. 219-222).

Siguiendo las propuestas de Vargas-Salgado (2011) podemos concordar que la obra trasmite el problema que El Estado peruano es desigual e injusto no respeta los derechos humanos, pero ¿solo lo confronta de forma indirecta la vulneración de los derechos humanos en el Perú? ¿Sucede similar con otros problemas sociales y políticos con todas las artes?

La crítica irónica del personaje de Cánepa remarca la continuidad de la herencia colonial de injusticia y discriminación, al hacer referencia al incidente

[139]Estas aclaraciones son tomadas a partir de los comentarios del director y de los actores de Yuyachkani en un pequeño conversatorio después de la presentación de la obra en el LUM en agosto del 2018.
[140]*Tambobambino, Instalacción (fusión de instalación plástica y acción escénica).*

del cura Valverde y el Inca Atahualpa en Cajamarca en 1532, de la carta perdida de Huamán Poma de Ayala al rey de España en el siglo XVII o el criticado informe de la comisión presidida por Vargas Llosa sobre la matanza Uchuracay (1983) al describir a los indígenas como incapaces de comprender la modernidad, barbaros y violentos. Estos discursos reiteran la exigencia de superar la injusticia de la herencia colonial y la vulneración de los derechos humanos, pues la protesta y crítica desde el arte, al parecer no es suficiente y nos interpelan a buscar nuevas soluciones (pp. 223-227).

Debemos añadir que la tesis de Pilar de María Durand Sánchez (2012) titulada *Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el período de violencia política 1980-2000*. Realiza un análisis donde la obra de teatro *Adiós Ayacucho* del grupo Yuyachkani juega un rol social y político, de dialogo en el contexto político de violencia política entre 1980 y 2000, pero también en el contexto de denuncia y sensibilización de la población y las autoridades sobre las injusticias, desapariciones y la violencia ejercida por los grupos terroristas y las fuerzas del orden después del 2000 en el proceso de transición con la creación de la Comisión de la Verdad y acompañado su proceso de investigación e interacción con las poblaciones afectadas.

6. ***De tanto volver* (1991)** es creación original de Lieve Delanoy y del grupo José María Arguedas-Perú Fusión en Andahuaylas, zona sur andina, junto con otras obras de colectivos teatrales de provincia independientes como ***Danza Macabra*** (1992)[141] del grupo ayacuchano Yawar Sonqo retratan el tema de la violencia durante los años 1980 y 1990 (Ramos-García 2001, Vargas-Salgado, 2006).

Es un simbólico retrato experimental sobre la muerte y desolación con signos herméticos con fuerza emocional cargada de dolor y desesperanza, bajo la línea metodológica del teatro peruano independiente de inicios de los noventa (1990). *De tanto volver* es un unipersonal realizado y escrito en Lima en el año 1990 por Lieve Delanoy, actriz y activista social belga que residió en Parinacochas

[141]La reseña se encuentra en el recuento de la XV Muestra Nacional de Teatro Peruano de Cusco en el año 1992, por Dennis Ferguson-Acosta (E.E.U.U.) para *Latin American Theatre Review* (Fall 1993) (Vargas-Salgado, 2011, p. 156).

(Ayacucho) y Andahuaylas (Apurímac) entre 1977 hasta 1989, a partir de improvisaciones y dirigido por Beto Benites, del grupo Perú Fusión, con más de 20 años difundiéndose en circuitos independientes peruanos.

La obra se crea a partir de la experiencia testimonial personal de Delanoy en zonas de emergencia durante el conflicto armado interno, con simbolismos alegóricos, no miméticos –representacionales del teatro occidental moderno, configura una historia alterna a las versiones oficiales desde la duda moral, ética y estética para expresar el terror inefable de la violencia cuestionando a la vez la realidad peruana y el arte (Vargas-Salgado, 2011, pp. 156-158 y pp. 166-168).

7. ***La hija de Lope*** **(1992)** es de Sara Joffré, directora, promotora[142], investigadora independiente, autora, editora y crítica de importancia del teatro femenino e independiente peruano. Podemos mencionar algunos trabajos previos relacionados como *Se administra justicia* (1968), publicada en 2006, sobre la historia de una mujer en un pueblo serrano que acusa al violador de su hija en un juzgado, sin lograr justicia por su condición pobre y andina, posteriormente el violador es asesinado por una turba luego de violar a la hija de un hombre rico, sugiriendo que los pobladores andinos hacen justicia con sus propias manos son más eficientes y eficaces que el sistema legal oficial. *Pañuelos Banderas, Nubes* (1989), relato sobre un hombre en una zona de emergencia perseguido por la policía peruana.

Sobre el argumento de *La hija de Lope,* escrita en 1992 (Lima) y publicada en 1999, trata sobre la fallida expedición del conquistador Lope de Aguirre en busca de El Dorado (1566), como medio para Sara Joffré plantee una aguda discusión sobre los límites de la violencia, las utopías milenaristas y el cuestionamiento del autoritarismo. Posteriormente los trabajos de Joffré continúan con una tendencia social, histórica, crítica desde la mirada de personajes femeninos como *Niña Florita* (1994), *Soñando a Camille* (1996),

[142] De la Muestra de Teatro Peruano (1974) y de los trabajos más significativos del teatro independiente peruano.

Camino de una sola vía (2001), entre otras (Vargas-Salgado, 2011, pp. 135-138).

8. ***Antígona* de José Watanabe y Yuyachkani, y *La historia del cobarde japonés* de César De María (Lima 1999)** son obras del circuito del teatro profesional limeño en medio de un contexto de manifestaciones de protesta y memoria que denuncian las consecuencias del conflicto armado interno y las políticas del régimen autocrático de Fujimori. *Antígona* es una versión escrita por José Watanabe[143] y puesta en escena por el grupo Yuyachkani bajo la dirección de Miguel Rubio, en La casa de Yuyachkani; y *La historia del cobarde japoné*s de César De María fue escenificada por Roberto Ángeles en el Teatro Británico de Miraflores (Lima).

En tercer lugar, podemos incluir una obra afín con las mencionadas anteriormente llamada el *Encuentro con Fausto*, de Alonso Alegría y dirigida por Alfonso Santistevan, puesta en escena en junio de 1999, en el teatro del Centro Cultural de la PUCP, con repercusión importante en el círculo teatral limeño y peruano. La obra parte del hecho real de la captura del músico Celso Garrido Lecca junto a Abimael Guzmán, el 12 de setiembre de 1992, para reflexionar alrededor de la pregunta ¿Qué puede llevar a un artista a integrarse a un grupo terrorista como Sendero Luminoso?[144](Vargas-Salgado, 2011, pp. 261-262).

Antes de comentar el análisis de Vargas-Salgado sobre la versión de Antígona realizada por Yuyachkani y José Watanabe, nos parece prudente recordar la reflexión de Paul Ricoeur (2000)[145] en relación a la obra original de Sófocles, como referente de un conflicto o dilema ético-moral por la confrontación de valores, creencias o normas, el deber religioso que siente Antígona de enterrar el

[143] Uno de los poetas peruanos más renombrados de las últimas décadas, productor cultural, guionista de cine y su versión de Antígona es su único texto dramatúrgico (Vargas-Salgado, 2011, p. 263).

[144]Esta misma pregunta puede aplicarse a la bailarina Maritza Garrido Lecca, también capturada junto a Abimael Guzmán y la cúpula central de Sendero Luminoso el 12 de setiembre de 1992; el director de teatro representante del teatro campesino, integrante de Sendero Luminoso y encarcelado Víctor Zavala Cataño; entre otros.

[145]Ricoeur, Paul. (2000). Ética y moral. En, GÓMEZ, Carlos. "Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX". Alianza editorial. Madrid.

cuerpo de su hermano frente a la prohibición de Creonte al declarar a su hermano enemigo del Estado sin derecho a ser sepultado, planteando como posible solución el recurrir a la *sabiduría práctica*, a la deliberación y búsqueda de justicia contextual aristotélica.

Sobre la relación entre la obra griega *Antígona*[146] y la violencia terrorista en el Perú, Miguel Rubio, director de Yuyachkani, en *El cuerpo ausente* (2006), cuenta lo siguiente:

> Cuando preparábamos "Antígona", Teresa Ralli, para hablar de este trabajo, convocó a un grupo de mujeres madres y hermanas de desaparecidos. Las mujeres escucharon atentas antes de darnos sus testimonios y se asombraron al encontrar la historia de Antígona tan similar a la suya, y más aún al saber que esa historia se venía contando en los teatros del mundo desde hace más de dos mil quinientos años. Ver y escuchar en nuestra sala a esas Antígonas peruanas; entrar en diálogo con su realidad cotidiana de lucha por encontrar los cuerpos de sus maridos y hermanos para darles sepultura, no sólo nos hizo entender por qué hacíamos este trabajo sino que le dio a Teresa la base de presencia física que, sin saberlo muy claramente, estábamos buscando. (Vargas-Salgado, 2011, p. 263).

Por ello, el unipersonal de Teresa Ralli escrito por José Watanabe es una contextualización del texto de Sófocles a un entorno de violencia fratricida, que nos puede conducir a preguntarnos ¿cuál de los hermanos tiene más responsabilidad el traidor o el rey? Y a realizar una crítica cuestionadora a las dictaduras, a los límites del poder.

La obra a su vez puede asumirse como acto de memoria para evitar la ceguera, el silencio y el olvido de la sociedad, en especial de la clase media limeña, una defensa a los derechos humanos y la igualdad de los hermanos enfrentados**,** que posibilite el inicio del tiempo de duelo, que la muerte iguale los derechos de los hermanos confrontados.

[146]Revisar las indicaciones de Vargas-Salgado (2011, p.263).

La crítica al poder de la obra se orienta y se suma, en la coyuntura del año 1999, a las protestas y denuncias contra el régimen autoritario/antidemocrático/dictatorial del fujimorismo, que impide el duelo con su intolerancia a las diferencias. Por ello, podemos decir que la obra es una lectura alegórico-política del clásico griego con la diferencia que el cambio de parecer de Creonte es opuesto a la realidad peruana del momento, porque el gobierno no se retracta y trata de mantenerse en el poder a pesar de las protestas populares contra el fujimorismo (Vargas-Salgado, 2011, pp. 263-267).

Para Leticia Robles-Moreno (2016), *Antígona* de Yuyachkani construye una memoria histórica colectiva sobre la violencia vivida en la sociedad peruana, durante el periodo del conflicto armado interno entre los años de 1980 y el año 2000, por medio de la performance corporal, con la finalidad de trasformar por medio de la cultura la política en un diálogo que da cuenta sobre los desparecidos o presencias ausentes en relación a un marco legal, en busca de justicia y reconocimiento.

Otro autor que ha analizado *Antígona* de Yuyachkani y Watanabe es Gino Luque (2008) que reflexiona sobre la responsabilidad ética y política del teatro y de los sobrevivientes de la violencia política de fines del siglo XX (1980-2000) vivida en el Perú. El discurso teatral no es una referencia directa al contexto peruano, sino que busca llevar a cabo una catarsis social. Esta puede verse reflejada en el sentimiento de culpa al no tomar acción frente a la violencia como el personaje (de Ismene), describiendo los diferentes roles de los partícipes de la trágica violencia, construyendo una *memoria no heroica* en contraposición a la versión original de *Antígona*. En consecuencia, permite a los espectadores reflexionar sobre los diferentes roles sociales de los actores de un conflicto sociopolítico violento y el posterior proceso de reconstrucción (democrático) de la nación por medio de la memoria histórica colectiva de los sobrevivientes, con la finalidad de evitar la injusticia del olvido, otorgando una dimensión ética/política a la actividad hermenéutica de la obra teatral y de sus espectadores sobre la violencia fratricida.

Posteriormente, la obra se presentó en Huanta (Ayacucho) y junto con otras presentaciones del grupo Yuyachkani acompañaron algunas de las actividades de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). El monologo unipersonal de Antígona tuvo una buena recepción, generó empatía con el personaje de Ismene, mujer sobreviviente de una historia de violencia, de forma similar al proceso de creación cuando se interactúo con mujeres testigos de episodios de violencia que habían vivido historias similares al relato de Antígona.

De esta forma, vemos el rol social, ético y político del teatro que transciende su aspecto estético en su proceso de construcción de memoria, denunciando de la injusta violencia vivida en la historia reciente en el Perú (1980-2000), evitando el olvido, constituyendo una historia colectiva que sirva de lección y posibilite la reflexión de los espectadores sobre su rol social, ético y político frente a la violencia política del conflicto armado interno (Luque, 2010 y 2009).

Sichi Sei Hokuku, KamiKaze* o *La historia del cobarde japonés[147]es una creación de César De María (Lima, 1960), dramaturgo con una trayectoria de discursos de crítica social de vanguardia. Además, fue dirigida por Roberto Ángeles, uno de los más importantes directores teatrales del Perú. De acuerdo a De María, esta obra fue escrita hacia 1994, sin embargo, fue puesta en escena en el Teatro Británico de Lima en 1999 por una larga temporada con una intención de relacionar la historia con la violencia política terrorista peruana de las décadas de los ochentas y noventas (1980-2000), como dice con sus propias palabras: "[la obra] nace a partir de los violentos momentos vividos en el Perú durante el auge de la subversión conducida por el grupo Sendero Luminoso" (Vargas-Salgado, 2011, p. 268).

Al igual que *Antígona* retrata una lucha fratricida, pero de dos gemelos japoneses en medio de la segunda guerra mundial por una mujer y una hacienda, uno de los hermanos trata de remplazar al otro cuando este último va a la guerra.

[147]El título de la obra alude provocadoramente a la discutida nacionalidad japonesa de Fujimori, como plantea Jochamovitz en el *Ciudadano Fujimori y Degregori (2001*). Probablemente por este polémico motivo el director de la puesta del Teatro Británico decide rebautizar la obra con el nombre Kamikaze. (Vargas-Salgado, 2011, p. 276).

El relato muestra el abuso contra los campesinos japoneses por parte de los militares de su propio gobierno. El autor opta por enviar mensajes fragmentados para dar un sentido de interpretación para que la audiencia (lectores y espectadores) relacionen la historia con el contexto de violencia peruana, para complementar ello se crea un clima de miedo y angustia similar a la época del conflicto armado interno.

La trama pasa del abuso militar contra los campesinos al enrolamiento de uno de los hermanos (Akira) al ejército para defender al país o nación contra la invasión. Akira se vuelve violento, para mostrar la violencia de la guerra en alusión a la violencia terrorista. De forma similar que Antígona de Watanabe/Yuyachkani la obra *El Cobarde Japonés* busca concientizar a la clase media limeña en relación a la violencia terrorista vivida en el interior del país (Ayacucho) (Vargas-Salgado, 2011, pp. 269-271).

El discurso teatral incluye la búsqueda de una redención por la culpa a causa de la guerra o actos de violencia del personaje de Akira que representa la ceguera frente a la violencia causada por la ingenuidad, la cobardía, la creencia y obediencia sin cuestionamientos que luego sufre el desengaño. Por otro lado, se muestra una alteridad misteriosa y ambigua frente a los EEUU representado por un soldado ¿será para enfatizar el conflicto armado interno y el poder misterioso foráneo?, ¿por qué la ausencia del otro?, ¿es un desconocido, es incomprensible?

Finalmente, ambos discursos teatrales realizan un ejercicio reflexivo que cuestiona sobre la violencia interna terrorista en el Perú, el proceso de pacificación y la construcción de la memoria desde la fabulación alegórica de una historia lejana en el espacio y tiempo sin moralejas (Vargas-Salgado, 2011, pp. 272-273).

Comparando los contextos de fines de la década del ochenta y de los noventa, la denuncia desde el arte varía. A fines de los ochenta, se cuestiona al Estado y a los terroristas en menor medida, en cambio a finales de los noventa; se critica al fujimorismo tomando clara distancia de los grupos subversivos terroristas. Por

eso, las obras de *Antígona* y *La historia del cobarde japonés* trataron el tema de violencia desde una estética alegórica e indirecta.

Tomando como base a Bourdieu, el sentido de una obra cambia cuando cambia el campo, desde donde se enuncia (lugar o circuito artístico) y a quien va dirigido, para referirnos de las elecciones estilísticas y estéticas y su relación con las posiciones artísticas y políticas. El mensaje de la obra se trasmite tanto en su temática como en su forma de puesta escénica. No hay moralejas porque los conflictos sociales y culturales en el Perú todavía no pueden armonizarse y la complejidad del conflicto armado interno nos exige no simplificar la interpretación de los hechos que solo polarizan las posiciones, aparte que la violencia vivida y sus dolorosas consecuencias no pueden comprenderse por su horror, gravedad y terror (Vargas-Salgado, 2011, pp. 275-278).

En relación al teatro sobre el conflicto armado interno después del 2000 o posconflicto, se han realizado trabajos independientes sobre el conflicto en Ayacucho. Por ejemplo, desde 2003, el grupo de teatro ayacuchano *Estirpe* trabaja con jóvenes en un proyecto terapéutico de sanación psicológica y emocional dirigido para los afectados del conflicto armado interno por medio del psicodrama como *Nada es eterno*, de forma directa y sin apoyos de Organizaciones No Gubernamentales (ONG) o centros que promueven derechos humanos, como algunos grupos teatrales tearates limeños (Vargas-Salgado, 2011, p. 282).

En Villa el Salvador, se han realizado trabajos comunitarios teatrales sobre el conflicto, para promover los derechos humanos a través de proyectos artísticos de construcción de la memoria, por grupos de realce internacional como Arena y Esteras, Cijac, o Vichama, pero invisibilizados en el circuito teatral hegemónico limeño, obras de gran relevancia tales como como *Carnaval por la vida* o *Lirio negro*, pero poco difundidas en los centros culturales limeños y sin apoyo suficiente para participar de festivales internacionales, relegándose solo a espacios comunitarios (Vargas-Salgado, 2011, p. 282).

De forma similar, hay trabajos comunitarios teatrales sobre el conflicto en Comas, ex territorio de presencia senderista al norte de Lima, centro del Festival Internacional de Teatro Popular (FIETPO) organizado por el grupo Sol de Medianoche, con la finalidad de llevar teatro independiente de alto nivel artístico a la comunidad de forma gratuita, por ejemplo en el año 2008 se presentaron en una sola noche las obras *De tanto volver*, de Lieve Delanoy, *Rosa Cuchillo* de Yuyachkani y el unipersonal de Pilar Núñez, ex integrante de Cuatrotablas (Vargas-Salgado, 2011, p. 283).

Si nos centramos en las últimas décadas de la historia del Perú, podemos darnos cuenta que el teatro peruano se ha nutrido y recreado[148] una serie de problemas sociales y políticos, como la discriminación de los pueblos indígenas, la explotación del hombre del campo (Valenzuela, 2011), la diversidad cultural, la corrupción en la política, el conflicto armado interno acontecido entre 1980 y el 2000 entre otros acontecimientos (Villagómez, 2015).

Prueba de ello son los trabajos montados desde los años sesenta de grupos teatrales como Yuyachkani, Cuatrotablas, o de autores de diferente índole como Hernando Cortés, Julio Ramón Ribeyro, incluso de personas vinculadas a grupos terroristas como el teatro campesino de Victor Zavala Cataño (Portocarrero, 2012, pp. 80-99).

Esta tendencia de montajes teatrales sobre problemas sociales, políticos, como el de la violencia, sigue estando vigente como en las obras:

> PROYECTO EMPLEADAS (2009) […] creada a partir de entrevistas sobre trabajadoras del hogar dirigida por Rodrigo Benza; P.A.T.R.IA (2011) […] que presenta performances individuales sobre el Perú ysu situación política, dirigida por Paloma Carpio; CRIADERO (2011) que partede las experiencias de las tres actrices sobre la maternidad, haciendo unparalelo con la situación del país, dirigida por Mariana de Althaus; y

[148]Para hacer referencia que el teatro como arte es una creación que toma como fuente la realidad humana recreándola, creando un mundo, una realidad nueva, un ser o ente propio; interpretando la idea de *poiesis*planteado por Aristóteles en la Poética y de la manera propuesta por Jorge Dubatti en sus trabajos como *Una filosofía del teatro* presentada en noviembre del 2016 con una visión ontológica del teatro.

> Proyecto1980/2000 (2012) sobre la vida de cinco jóvenes que crecieron durante laépoca de la violencia política y cruzan sus historias de vida durante esas dosdécadas, dirigida por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa. (Guerra, 2013, p. 1)

Utilizan elementos documentales, creados colectivamente en Lima entre 2009 y el 2012 combinando diversos lenguajes artísticos, el documento y los testimonios de las actrices y actores para expresar múltiples elementos de la sociedad peruana (Guerra, 2013).

Las diferentes propuestas teatrales generaron distintas reacciones, en algunos casos polémica como la obra *La cautiva* estrenada en octubre del 2014, escrita por Luis Alberto León[149] y dirigida por Chela de Ferrari, situada en una morgue de Ayacucho en 1984 (Del Río, 2015).

Frente a la muerte y con sarcasmo e ironía, se igualan o humanizan los cadáveres de terroristas y militares. El forense limeño, con una visión criolla, moderna y cínica, ve la violencia como parte de su labor burocrática, siendo indiferente ante los actos brutales y autoritarios de los militares, con una mirada conservadora sobre el abuso del poder, como ultrajar el cadáver de una adolescente. En cambio, el ayudante del forense tiene una mirada más humana, sensible, reflexiva y crítica, ya que la humanidad en el cadáver, dándole vida, voz para que cuente la violencia sufrida por ser hija de dos supuestos subversivos y concederle el sueño de celebrar sus quince años frustrado.

Se detecta una objetivación e indiferencia hacia el cadáver de la adolescente por parte del autoritarismo de las fuerzas del orden y el forense, de esta manera, se ha desprovisto de su humanidad a esta joven ayacuchana. Esto se relaciona con la oscura figura del *Homo sacer* que Agamben (1998) rescata del derecho romano arcaico para hacer referencia a una persona desprovista de derechos y cuyo asesinato no es tipificado como crimen de homicidio, con la finalidad de analizar el excluyente sistema político moderno siguiendo las tesis foucaultiana.

[149] El texto completo ha sido publicado el 2018 en la revista cubana *Conjunto* 186.

Vemos que el ayudante del forense, sensible hasta la locura, tiene una mirada humana del otro, la adolecente, siguiendo el concepto de alteridad desarrollado por Enmanuel Levinas (1977), en obras como *Totalidad e infinito*. El otro diferente manifestado en el rostro que invita a una responsabilidad ética primera que nos constituye, por no ser un objeto sustituible.

En el segundo Congreso Internacional de Estudios Teatrales de la Escuela Superior Nacional de Arte Dramático, en Lima, entre el 15 y 19 de noviembre de 2016, Fernando Rivera Díaz de Tulane University presentó la siguiente ponencia: "La violencia del deseo o la figura de 'la cautiva' en la representación teatral sobre la Guerra Interna", donde analiza la objetivación del cuerpo femenino en las representaciones teatrales y como fenómeno de la violencia política.

Percy Encinas (2018) explica cómo la sociedad peruana posconflicto esta representada en obras teatrales como *La cautiva* y *La hija de Marcial*, en sus relaciones de poder y sucesos sociales, las dificultades de superar el conflicto armado interno, de forma explicita e implícita, la violencia sexual, etc. Como un medio de lucha por la memoria y encontra del olvido.

En el 2013, se puso en escena una obra, que luego ha sido repuesta en los años 2014, 2015 y 2020, contextualizada en medio de la violencia terrorista peruana durante los años ochenta y noventa (1980-2000). *La Eternidad en sus Ojos* escrita por Eduardo Adrianzén y dirigida por Oscar Carrillo, relata, la historia de un amor clandestino, de diez años (1979-1989), entre una profesora de literatura de la Universidad Nacional San Marcos (UNMSM) y uno de sus estudiantes, que se refugian de sus problemas cotidianos, pero también de las crisis económicas, políticas y del miedo de la subversión, como a sus nefastos efectos. Constantemente su relación, como una frágil burbuja similar a la sociedad limeña, se ve deteriorada poco a poco con las problemáticas, sociales, políticas, económicas y personales, desde su perspectiva limeña.[150]

[150]Para más detalles revisar las siguientes referencias: Tercera Llamada (28 de febrero 2016). *La Eternidad en sus Ojos.* Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=gjBabSkHhHw, El Comercio (6 de marzo de 2014). Luces teatro. *El Comercio*. Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/teatro/eternidad-ojos-repone-marzo-376826 y Velarde, S. (25 de abril 2013).

Silencio sísmico es otra obra teatral escrita por Eduardo Adrianzén y dirigida por Oscar Carrillo presentada en el año 2016. Retrata problemas sociales y políticos del Perú posconflicto en el siglo XXI como la corrupción, la desigualdad, la discriminación, etc. a partir de los sueños e inquietudes de una joven a punto de migrar de Perú. Ella tiene intertudumbres sobre el futuro por un presente lleno de problemas sociales y políticos que arrastra del pasado como el racismo, la indiferencia, la desigualdad, la desconfianza en el clientelismo de las campañas electorales.

Podemos complementar con otras dos obras escritas por Eduardo Adrianzén. La primera es *Aquello que no está* (2019)[151], dirigida por Gonzalo Tuesta, que cuenta con humor y drama la historia de la familia Akerman, de origen judío y acentada en la clase media limeña; llena de problemas, secretos y misterios dolorosos. El contexto corresponde con la historia peruana de los últimos cincuenta años desde fines de los sesenta del siglo XX (1969) hasta las primeras décadas del siglo XXI (2019), que ha pasado por dictaduras, conflicto armado interno, corrupción y cambios por las crisis sociales, políticas y económicas. Se observa que Adrianzén establece la relación entre lo social y lo familiar criticando el conservadurismo, machismo, la violencia, la transgresión, indiferencia, desigualdad y exclusión de la sociedad peruana en su conflicto de construcción eludiendo o invisibilizando parte de su historia y sus ciudadanos.

La segunda es *Respira* (2009)[152] de Roberto Ángeles, quien la dirigió hace más de diez años y fue puesta nuevamente en escena a finales del 2019 en el teatro Marsano, donde nuevamente Adrianzén cuestiona, con drama y humor, a la clase

---

Crítica: La Eternidad en sus Ojos. Oficio Crítico. Recuperado de eloficiocritico.blogspot.com/2013/04/critica-la-eternidad-en-sus-ojos.html

[151] Para más información revisar: https://www.enlima.pe/agenda-cultural/teatro/aquello-que-no-esta; Viguria, C. (9 de marzo 2019). 'Aquello que no está', una obra teatral con humor, drama e historia del Perú. *Perú 21*, Cultura. Recuperado de https://peru21.pe/cultura/obra-teatral-escrita-eduardo-adrianzen-464553y https://ccelima.org/aquello-que-no-esta/.

[152]Obra que ganadora del concurso de dramaturgia que organiza el C.C. Británico o Asociacion Cultural Peruana Britanica. Sugerimos revisar: Quispe, M. (20 de abril del 2009). "Mi obra Respira nació de la culpa". *La república*, tendencias.; Sicheri, S. (14 de abril 2009). Respira. *El Comercio*. Com.pe.; parte casi completa de una versión mexicana de la obra (cincuenta y seis (56) minutos) que cambia de genero al personaje principal de Mario a Mariana y adapta en parte el lenguaje alos espectadores mexicanos; Albatrino, G. (1 de julio 2009). Obra de teatro comentada: Respira, *giuseppealbatrino.com*. Recuperado de http://giuseppealbatrino.com/obra-de-teatro-comentada-respira/ y Quiroz (2012, pp. 155-166).

media alta limeña, a la generación nacida a finales de los sesentas (1969), que creció y vivió el paso de la niñez a la adolecencia, la pérdida de su inocencia, entre fines de los setenta e inicios de los ochenta del siglo XX. El contexto corresponde con la transición de fin de la dictadura militar y retorno a la democracia en medio del conflicto armado interno, detonado por la violencia terrorista. El personaje principal, Mario, llega a los cuarenta años en el 2009, sin convicciones políticas, sin creencias religiosas, sin arriesgarse a vivir y tener familia. También, evidencia miedo a comprometerse por haber experimentado el autoritarismo, y por la violencia, la indiferencia y los errores de una sociedad incoherente con sus principios religiosos católicos y políticos (izquierda acomodada). Además, se manifiesta el extremismo senderista, en parte, por la discriminación racista, llena de resentimientos hacia quienes viven fuera de su círculo social, posterior a las consecuencias de la reforma agraria velasquista.

Vemos una relación entre estas cuatro obras de Adrianzén, los vínculos entre los problemas sociales, económicos y políticos de la sociedad peruana con las dinamicas familiares, interpersonales y personales, la búsqueda de construir una memoria, una identidad, que deje olvidar e invisibilizar, hechos del pasado, sectores sociales excluiros y marginados para tener un desarrollo ciudadano más activo, superando la discriminación, el autoritarismo, la violencia, el machismo, el racismo, la exclusión y la injusta desigualdad.

Debemos señalar que, en el año 2017, continúan presentándose una variedad de obras que abordan temas sociales, políticos y en particular sobre la violencia interna terrorista vivida en las últimas décadas del siglo XX, un ejemplo son *Manta y Vilca* una puesta de memoria escénica sobre testimonios de casos reales que relata la violencia ejercida por las Fuerzas Armas peruanas a las mujeres y niñas de las comunidades de Manta y Vilca en Huancavelica, Después de su ingreso en 1984, presentada en el teatro del Lugar de la memoria (LUM)[153] y de igual manera en el

[153] Del 25 al 27 de agosto, con datos y testimonios recogidos por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003), más información en: https://lum.cultura.pe/actividades/el-caso-manta-y-vilca-en-memoria-escénica

mismo lugar la respuesta en escena de *La cautiva*[154]que cuenta la historia de una joven difunta cuyo cuerpo va a ser abusado por miembros del ejército en una morgue ayacuchana durante los tiempos del conflicto armado interno.

El sábado 2 de septiembre del 2017 se estrenó una obra llamada *La hija de Marcial*[155] en el teatro de la Universidad Pacífico. Es la primera obra de teatro que presenta el cineasta Héctor Gálvez con la dirección adjunta de Maricarmen Gutiérrez, la historia relata el proceso de exhumación del cadáver del padre desaparecido, por veinte años, de una joven, desatando los miedos, temores, interrogantes, evidenciando la orfandad y la ausencia. La obra permite reflexionar sobre la memoria, duelo, olvido, la culpa y si esta puede o no ser heredada; la posibilidad de la reconciliación especialmente con los sectores vinculados a los terroristas y sus derechos (Encinas, 2018).

Dos obras repuestas en el 2016 que analizaremos posteriormente en este trabajo son *Sin título-técnica mixta* (2004) del grupo teatral peruano Yuyachkani y la segunda obra será *Ruido* escrita en el 2005 y dirigida por Mariana de Althaus en el 2006.

2.4. Formulación del marco teórico (bases teóricas)

La historia de la praxis democrática desde 1980 hasta el año 2000 ha tenido muchos problemas entre ellos uno de los principales fue el conflicto armado interno desatado por el terrorismo. Por otro lado, distintas teorías de un sinnúmero de autores continúan afirmando que el sistema democrático tiene muchas críticas.

Al comparar la teoría, los principios y cómo la democracia es concebida por varios sectores de la población y el gobierno frente el actuar político, nos parece relevante manifestar los conceptos que maneja el ciudadano promedio sobre la democracia y sus principios, como lo plasma en su investigación de Hernán

[154] Del 31 de agosto al 25 de septiembre, para mayores detalles revisar: www.canalipe.tv/eventos/cautiva-breve-temporada-en-el-lum yhttp://larepublica.pe/espectaculos/1075582-ingresolibre-la-obra-la-cautiva-se-estrena-en-el-lugar-de-la-memoria

[155]Obra ganadora del concurso Sala de parto 2015.

Chaparro (2018) *Afectos y desafectos: las diversas subculturas políticas en Lima*[156]. En su tesis doctoral, muestra que una mayoría de los ciudadanos limeños tienen una percepción de una sociedad con funcionarios públicos corruptos (95%), desigual e injusta que genera bajos niveles de confianza social e institucional, desinterés e insatisfacción con la democracia (86%), ineficacia política y cierta tendencia a favorecer comportamientos autoritarios en ciertas circunstancias (Chaparro, 2016, pp. 521-531).

Por otro lado, los discursos políticos parecen defender ciegamente la democracia, bajo una idea aparentemente imprecisa o vaga, una creencia, que se puede evidenciar denotativa y connotativamente en los discursos simbólicos de la cinematografía y teatro peruanos sobre el conflicto armado interno. Al mismo tiempo, las autoridades dan la impresión de que la existencia de la democracia está basada en una concepción puramente formal, que responde a intereses minoritarios, como expresan las culturas políticas (Chaparro, 2016), cuya efectividad y la existencia real de una sociedad democrática nos parece mítica.

Las críticas principales que se han elaborado son ataques a los conceptos de ciudadanía, ciudadano, la representatividad, participación, igualdad, justicia y libertad y en la medida que su logro presenta dificultades y que los actores políticos no parecen fomentarlas. Todas estas críticas no restan importancia a nuestra investigación para describir el problema del conflicto armado interno y su representación en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos.

Además, no debemos olvidar todas las teorías planteadas sobre las características de los sistemas políticos y las descripciones históricas sobre los cambios que ha sufrido la democracia a lo largo de la historia hasta convertirse, prácticamente, en el sistema político imperante por excelencia considerado por algunos el mejor de

[156] Para mayores detalles consultar: **Hernán Chaparro**. *Afectos y desafectos: las diversas subculturas políticas en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018. 318 pp. isbn: 978-9972-51-718-1. La reseña de Paula Arana Barbier en América Latina Hoy, 82, 2019, pp. 193-194 Ediciones Universidad de Salamanca / cc by-nc-nd. Recuperado de https://revistas.usal.es/index.php/11302887/article/download/21422/20907. Y La tesis doctoral de **Hernán Chaparro (2016)** en la universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://eprints.ucm.es/37907/1/T37280.pdf

todos, para otros el menos malo y para otros tantos tan malo como los otros, pero sin buscar una nueva opción. Con estas teorías como fundamento, podemos pasar a realizar una investigación, para describir e interpretar la historia política del Perú republicano reciente (1980-2000) de manera analítica y critica, partiendo de la representación cinematográfica y teatral sobre el tema como un primer modo de acercamiento.

2.4.1 Concepciones sociales-antropológicas poscoloniales de la democracia y el progreso en el contexto del conflicto armado interno

Iniciaremos tomando en cuenta lo que menciona el capítulo seis de *Hatun Willakuy Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú* (2004)[157] denominado *Los factores que hicieron posible el conflicto.* Sobre esto se plasma por un lado que el senderismo tiene una mirada crítica a la democracia representativa que se instauró en el Perú en 1980, después de doce años de dictadura militar, por ser indirecta y desigual por ello la CVR indica:

> En el PCP-SL, el maoísmo se entrelazó con una tradición radical peruana, insurreccional, iluminada y por lo tanto sectaria que subestimaba la democracia representativa y la política como espacio de diálogo, negociación y búsqueda de acuerdos. A la democracia representativa le oponía la democracia directa (asambleas), en la perspectiva de una democracia real (igualdad económica). En la construcción del proyecto senderista, la tradición radical peruana estuvo siempre subordinada al maoísmo. (CVR, 2004, p. 334)

Además, la concepción democrática senderista oponía a la democracia representativa formal y vacía burguesa con una democracia "real", "popular" o "socialista" resultado de una revolución violenta, descrita por la CVR de la siguiente forma:

> Hasta la década de 1970, la ley, el orden jurídico y el Estado republicano mismo eran cuestionados desde el paradigma revolucionario, que consideraba a la democracia representativa una «forma» vacía de

[157]Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *HatunWillakuy Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR.

> contenido y subestimaba derechos y libertades individuales considerados burgueses. A la democracia formal se le oponía la democracia real, que sólo podía alcanzarse dentro de un Estado democrático popular o socialista, construido a través de una revolución que, para la mayoría de partidos de izquierda de la época, sólo podía triunfar por la vía violenta. (CVR, 2004, p. 339)

Otro punto es la continuidad de la tradición autoritaria provinciana del gamonalismo y del sistema educativo tradicional en la estructura organizacional y en las relaciones verticales, y violentas, de los senderistas con la población, bajo una estructura frágil de la democracia y ciudadanía por una práctica política caracterizada por su histórica verticalidad excluyente y violenta (CVR, 2004, pp. 334-339).

Años previos, en el contexto de la Guerra Fría, en la década de los sesentas y setentas (1960-1979), en Latinoamérica y en el Perú, abundaron gobiernos dictatoriales militares que impidieron un desarrollo ciudadano democrático, en el Perú podemos hablar de una ciudadanía universal a partir de la vigencia de la constitución de 1979 en julio de 1980 con el fin del proceso de retorno de la democracia. La falta de ciudadanía democrática permitió la subordinación de muchos pobladores al autoritarismo senderista (CVR, 2004, p. 340).

Como factores coyunturales a inicios de los ochenta, existía una situación económica en crisis con un Estado incapaz de responder las demandas ciudadanas a pesar de su crecimiento; vacíos de poder en el sector rural por la reforma agraria durante el gobierno de Velasco (1968-1975), las desactivaciones de las organizaciones sociales en la segunda fase del gobierno militar de Morales Bermúdez (1975-1980) y frágil legitimidad de las autoridadesyladebilidad de los partidos políticos por los doce años de dictadura militar (1968-1980).

También, había un ejercicio autoritario, excluyente y violento del poder en múltiples ámbitos (justicia, educación, etc.) que generaba pobreza y descontento en la población principalmente rural y urbana de provincias, como la periferia de Lima

vista como *otros* (pobres, indios, quechuas, campesinos, etc.). Además, existía una ineficacia política, frente a la violencia terrorista, orientada a una abdicación de la autoridad democrática con la militarización del conflicto (1982-1986) y el golpe de Estado de 1992 acompañado de la inhumana reacción de miembros de las fuerzas del orden que afectaron a personas inocentes (CVR, 2004, pp. 340-344). Todo evidenciaba las profundas fisuras de una nación vacía, que servía como base, sobre las cuales se restableció la democracia a partir de 1980.

La modernidad, desarrollo y progreso se vio limitado en los años previos al inicio de la violencia terrorista en 1980, en parte por los conflictos sociales y políticos sin resolver, la centralización del poder político y económico que excluyo a gran parte de la población del desarrollo industrial, condenándolos a la pobreza frente a las crisis económicas por la dependencia al capital extranjero y un proceso industrial inconcluso por la continuidad de un modelo económico extractivo de materias primas a lo que podemos llamar el "viejo orden o estado" oligárquico y gamonalista, blanco del senderismo, quienes ofrecían una utopía igualitaria incapaz de ser una alternativa viable impuesta de forma autoritaria, totalitaria, vertical y violenta con un economía arcaica de subsistencia y una justicia sangrienta que no resolvía la pobreza de los sectores rurales, sino por el contrario agudizaba la crisis económica.

La propuesta senderista era intolerante a las culturas locales de la sierra (quechuahablantes) y de la selva (asháninkas) rompiendo el balance o equilibrio de las comunidades en la que se imponían con el terror agotando sus recursos y reclutando a sus jóvenes desarticulando las dinámicas sociales y económicas de la población (CVR, 2004, pp. 348-351).

Un buen análisis de la violencia, la fragilidad democrática y el autoritarismo como herencia, en la política y en la sociedad peruana, visto históricamente e incluyendo el contexto de violencia durante el conflicto armado interno en el Perú

en los años ochenta (1980-2000) es el texto de Alberto Flores Galindo (1999) titulado *La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú*[158].

Con la decisión del gobierno de Fernando Belaúnde Terry de entregar el control de las zonas de emergencia a los militares por encima de las autoridades políticas civiles en 1982 al decretar la ley 24150 inicio un proceso antidemocrático que erosionó poco a poco el frágil orden democrático restaurado en 1980 e interrumpido con el autogolpe de 1992, luego de doce años de dictadura militar (1968-1980). (Villasante, 2016)[159].

La violencia senderista antidemocrática, más que ser una guerra revolucionaria moderna estaba guiada por un fanatismo fundamentalista, jerárquico, vertical y autoritario bordeando lo religioso como menciona Gonzalo Portocarrero (1998, p. 59), justificando la entrega total al partido a costa de la vida misma y la posesión de una verdad incuestionable, que contradice el discurso moderno marxista de la búsqueda de una utopía "nueva democracia" y la instauración de un estado comunista o "república popular" justa e igualitaria.

Otro punto importante es la relación entre el senderismo y el mundo andino para relacionarlo con los conceptos de democracia y progreso por ello tomaremos como base las ideas de Bernd Krehoff (2006)[160] quien parte del texto *Buscando un inca* de Alberto Flores Galindo (1986, pp. 367-368) que manifiesta que el senderismo se distingue de las guerrillas de los sesentas (1960) porque surge de una matriz cultural andina tradicional, por ello, existe en el discurso revolucionario moderno de una democracia comunista una raíz mesiánica que se vinculaba con el imaginario popular andino que contradice el discurso y los conceptos de democracia y progreso.

---

[158]Flores Galindo, A. (1999). *La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú,* SUR, pp. 21-73. Lima, Perú: Casa de Estudios del Socialismo-APRODEH.

[159] VILLASANTE Mariella (2016). La violencia política en el Perú 1980-2000. sendero luminoso contra el estado y la sociedad. ensayo de antropología política de la violencia. Paris. L'Harmattan. IDEHPUCP.Consultado en 02 de febrero 2018. http://cdn01.pucp.education/idehpucp/wp-content/uploads/2017/06/28160020/pub069laviolenciapoliticaenelperu.pdf

[160]KREHOFF, Bernd (2006) La ideología de Sendero Luminoso. Perú Político.com. Noticias, comentarios y análisis de actualidad sobre sociedad y política en el Perú. Consultado en 01 de febrero 2018. http://www.perupolitico.com/?p=356&page=4

Por otro lado, como hemos mencionado anteriormente, Krehoff (2006) contrapone la interpretación de Carlos Iván Degregori que describe al senderismo como un movimiento de raíz universitaria que difundió su ideología a un sector de la juventud provinciana con aspiraciones distanciadas del mundo tradicional andino (Degregori citado por Krehoff, 2006, p. 4).

En el *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR, 2003), Degregori, comisionado y coordinador del equipo de trabajo del tomo V, también consideró que Sendero Luminoso se organizó desde el núcleo universitario, hacia las escuelas y el campo[161]. Al inicio la población respondió al desorden, la inseguridad y la injusticia frente a las promesas senderistas de progreso. Después se desencadenó la violencia en sectores pobres y marginales ignorados por el Estado. Otras comunidades no fueron convencidas o se resistieron al discurso senderista (CVR, 2003, tomo V, capítulo 2, pp. 12-14).

Por su parte, tal como hemos expresado previamente, Gonzalo Portocarrero (1998 y 2012) considera que el senderismo se expandió también en poblaciones con mayores niveles de modernización (p. 118). Portocarrero (1998) añade que no se puede dividir al mundo andino provinciano en tradicional y juvenil (p.110), la propuesta de Flores Galindo (1986) podría ayudar a enlazar el pensamiento senderista con el mundo de los andes, con la finalidad de comprender el acercamiento primario, combinado con la marginación, precaridad, jeraquias e indiferencia estatal contrario a la aparente propuesta moderna PCP-SL, que devela elementos conservadores y tradicionales. Otro elemento que comparten las comunidades andinas y la organización senderista es su hermetismo (*sistemas sociales cerrados*) (Krehoff, 2006, p.4).

Por esta razón, el elemento externo es visto negativamente al poner en riesgo el orden social tradicional, fortaleciendo la primacía del autoritarismo como parte de la idealización del pasado incaico, esto armoniza lo la lógica radical de confrontación violenta con el exterior y el liderazgo revolucionario carismático mesiánico de salvación y reivindicación del senderismo (Portocarrero, 1998, pp. 121-122).

[161]Informe Final, II, 20

Podemos apreciar una coincidencia entre el discurso senderista y el mundo tradicional andino, tomando en parte las ideas de Flores Galindo y Portocarrero, pero sin negar la postura que planteó Degregori, entre la dialéctica entre local y extraño andino con las clases oprimida y opresora de Sendero, que interpreta la revolución como medio autoritario para restaurar el orden tradicional frente a la crisis, el desorden o caos impuesto desde fuera del mundo andino (Krehoff, 2006, p. 4). Por esto, podemos ver que hay un trasfondo tradicional autoritario como fundamento que contradice la superficialidad del discurso moderno democrático senderista.

Durante los años noventa, el frágil sistema democrático restaurado en 1980 se quiebra entre la violencia terrorista y el autoritarismo del gobierno fujimorista como refiere Jo Marie Burt (2009), con el autogolpe del cinco de abril de 1992 al cerrar el congreso, las reformas del poder judicial, la intervención de los medios de comunicación y las cuestionadas medidas antiterroristas que atentaron contra los derechos humanos entre 1990 y el 2000.

2.4.2 Análisis (crítico) del discurso y Análisis del Discurso Político (ADP) o análisis del discurso crítico-político

El análisis (crítico) del discurso es un tipo de investigación analítica que estudias los discursos entorno al abuso de poder, social, el dominio y la desigualdad en el contexto social y político, busca contribuir a la resistencia contra la desigualdad social. Algunos de sus principios son heredados de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y la *lingüística crítica* cuya perspectiva nos permite el análisis de los medios (Van Dijk, 1999a, p. 23)[162], la cual aplicaremos al cine y al teatro.

Esta perspectiva nos permite *situar* nuestro análisis sociopolíticamente, a su vez de aspirar a una investigación multidisciplinaria, que busque una explicación de los discursos (cinematográficos y teatrales peruanos sobre el conflicto armado interno) en sus estructuras, procesos y límites sociales, políticos, culturales e históricos y

[162]Van Dijk, T. (septiembre-octubre 1999). Análisis crítico del discurso. *Anthropos* (Barcelona), 186, pp. 23-36. Traducción: Manuel González de Avila. Recuperado de http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf

posibilitan entender las relaciones entre los discursos y la sociedad (Van Dijk, 1999a, p. 24).

Para el análisis de los discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el conflicto armado interno, podemos considerar los principios básicos del Análisis Crítico del Discurso (ACD) según Van dijk (1999) citado por Fairclough y Wodak (1994, pp. 241-270):

1. El ACD trata de problemas sociales.
2. Las relaciones de poder son discursivas.
3. El discurso constituye la sociedad y la cultura.
4. El discurso hace un trabajo ideológico.
5. El discurso es histórico.
6. El enlace entre el texto y la sociedad es mediato.
7. El análisis del discurso es interpretativo y explicativo.
8. El discurso es una forma de acción social.

Otros elementos para tener en cuenta son los diversos niveles o planos de *mediación* entre lo *macro* y *micro* de las dimensiones discursivas: a) los *grupo*s e *identidades* de los actores sociales, b) las relaciones entre *acciones* y *procesos* sociales, c) *contexto y estructura social* o *entornos* de los participantes que actúan en una situación social, y d) *Representaciones sociomentales* como ideologías modelos o constructos mentales de un grupo o cultura (Van Dijk, 1999a, pp. 25-26).

El análisis crítico del discurso también nos permite estudiar las complejas relaciones entre los discursos y el poder; cómo influyen y persuaden los discursos (cinematográficos y teatrales peruanos sobre conflicto armado interno) sobre las acciones sociales de las personas; y "saber cómo los grupos dominados son capaces de resistir frente al control del discurso, de la mente y de la acción, o de adquirirlo" (Van Dijk, 1999a, pp. 26-27), o sobre el acceso a los discursos y su control.

El análisis crítico del discurso puede complementarse con el **Análisis del Discurso Político (ADP)** o el **análisis del discurso crítico-político** que estudia las formas de reproducción del poder político, como prácticas y acciones políticas en

contextos determinados como reuniones de consejo de ministros, sesiones del congreso, campañas electorales, entrevistas, protestas, etc. para la toma de decisiones, aprobación de leyes, entre otras. Asimismo, analiza los modos de resistencia de los actores o participantes en el terreno de la política o de la esfera pública, sus procesos, y de los receptores de los sucesos comunicativos de la política (autoridades, gobernantes, partidos políticos, ciudadanos, artistas, etc.). De esta manera, contribuye de forma interdisciplinaria con apoyo de la ciencia política, la sociología, etc., porque involucra los *campos* o *dominios* y los actores sociales, económicos y culturales como el arte, el cine o el teatro (Van Dijk, 1999b, pp. 9-102)[163].

Al análisis del discurso político de Van Dijk (1999b) incluimos, de modo referencial, la propuesta de modelo de análisis del discurso, como estrategia cualitativa, aplicado a la comunicación social y política de Rodrigo Mendizábal (1999b), que toma en cuenta desde el relato narrativo considerando el estilo hasta el ideológico, con el propósito de ver el discurso como una producción social que forma parte de un proceso de interacción social (pp. 103-168).

Un ejemplo, plausible de consideración, que aplica el análisis crítico del discurso al contexto del conflicto armado interno peruano (1980-2000) es la tesis elaborada por Claudia Almeida (2011) en relación a los textos periodísticos de la prensa escrita peruana sobre las tragedias de Uchuraccay, Lucanamarca y Putis, cargada de una ideología racista que discrimina al negar la ciudadanía del *otro* (el indígena) naturalizando, legitimando y racionalizando el control y dominio sobre este *otro* deshumanizado (*salvaje* e *ignorante*) silenciado e invisibilizado.

Además y como complemento al análisis crítico del discurso, nos parece conveniente interpretar los discursos teatrales y cinematográficos sobre el conflicto armado interno en el Perú, para ello hemos recurrido, en líneas generales, a la hermenéutica de Gadamer (2000)[164] quien comenta que la realidad, y los discursos,

[163]Van Dijk, T. (1999b). ¿Qué es el análisis del discursopolítico? EnVanDijk, T., Rodrigo Mendizábal, I.F., *Análisis del discurso social y político* (pp. 9-102). Quito.
[164] Gadamer, H.G. (2000). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid, España: Editorial Tecnos.

se parecen a libros por su posibilidad de ser interpretados, bajo la óptica que los seres humanos, en especial, a partir del siglo XX somos seres con conciencia histórica, sabemos que somos parte de un proceso histórico que influye sobre nuestros contextos sociales, políticos e incluso sobre nuestros análisis e interpretaciones[165].

La hermenéutica, en parte como herencia, tiene afinidades con algunos conceptos de la fenomenología de Husser (1929, 1959 y 1962), el mundo de la vida, lo cotidiano y cómo influye en nuestra forma de pensar, sentir, relacionarnos y ver nuestro entorno, la mirada de la realidad desde un punto de vista intersubjetivo construido por las interacciones, por ello se busca cierta objetividad poniendo en paréntesis (epojé o ἐποχή) nuestra subjetividad.

Los discursos teatrales y cinematográficos son construidos por una serie de elementos estéticos y artísticos que pueden ser evaluados bajo el concepto de *dispositivos* en el sentido planteado por Agamben (2011)[166]. Define su uso en el pensamiento de Foucault con respecto al gobierno, el poder y sus dinámicas en su investigación calificada como "una genealogía teológica de la economía y del gobierno" (p. 254). Fue descrita de la siguiente manera: "dispositivo […] que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos" (p. 257). En otras palabras, se refiere a todos los elementos que tienen capacidad de influenciar sobre un ser vivo o sujeto.

2.4.3 La microfísica del poder, el biopoder y la biopolítica

Para complementar nuestro análisis interpretativo del cine y el teatro peruano sobre el conflicto armado interno entre 1980 y 2000, haremos uso de los conceptos de **la microfísica del poder, el biopoder y la biopolítica**, ideas claves de las reflexiones críticas de Foucault para analizar las relaciones de poder social que

[165] Considerando los problemas alrededor de la interpretación, significación y exegesis que plantea Paul Ricoeur en: Ricoeur, P. (1975). *Hermeneutica y Estructuralismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Megápolis y Asociacion editorial La Aurora.

[166] Para más detalles revisar: Agamben, G. (mayo-agosto 2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf

establecen un orden bajo ciertas ideas en la constitución o construcción de un sistema o estructura social por un proceso de normalización, de las sociedades disciplinarias modernas de occidente.

El control social, en muchas oportunidades, se centra en el cuerpo y el hombre se determina como sujeto a partir de establecer un orden, parámetros estableciendo, la división entre objeto y sujeto, donde el hombre es sujeto u objeto, pero también se da que las instituciones sociales también que clasifican a los hombres como sujetos y a los otros anormales, inadaptados como objetos.

Para Foucault (1982)[167], la construcción del sujeto moderno por medio de las instituciones sociales estableció las complejas relaciones del poder. Por ello, su estudio debe ampliarse más allá de la economía y la política para profundizar en otros aspectos sociales, culturales y artísticos, como los discursos cinematográficos y teatrales. El poder se ejerce sobre el cuerpo social por medio de instituciones públicas (de salud, penitenciarias, etc.) que diciplinan a las personas para convertirlas en sujetos ajustados a las normas, de esta forma se organiza la vida y las relaciones sociales (Foucault, 1979)[168] .

Un modo de ejercer el poder o modelar las formas de vida era "controlando al menos una parte del discurso público, las elites de poder son capaces de controlar, al menos, una parte de las mentes de algunas personas" (Van Dijk, 2004, p. 10.); por ejemplo, a través de los medios de comunicación, incluyendo los audiovisuales como el cine y la televisión. Para Michel Foucault (1992), "en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" (p.11).

Luego de Foucault, Deleuze (2000)[169] considera el paso de las sociedades disciplinarias; que ejercen el poder normalizando, formando a los sujetos e

[167]Foucault, M. (1982, pp. 329-338). (Versión en castellano: *El Sujeto y el Poder*, En: Escuela de Filosofía Universidad ARCIShttp://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf)
[168]*Pouvoir-corps.* Rev. *Quel Corps,* n.° 2, septiembre 1975, pp. 2-5.
[169]Deleuze, G. *Post scriptum.* (Octubre-diciembre 2000). *Fractal* 4, 5 (19), pp. 69-77.

individuos en instituciones que modelan sus cuerpo y mentes; a las sociedades de control, donde el poder no se ejerce en instituciones fijas y cerradas o donde los individuos están encerrados, sino por el contrario, el poder se ejerce en *libertad* en campo abierto, donde no hay límites entre las instituciones , bajo la ficción de ser libre de elegir, todo es continuo, para olvidar el control, porque no hay tiempo ni lugar para pensar fuera del sistema.

Es importante para el presente estudio ver de la forma más amplia posible los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú en sus diferentes contextos, campos, niveles y dimensiones artísticas, culturales, sociales, políticas, etc. Por ello, nos parece prudente considerar los conceptos de industrias culturales, creativas y de contenidos.

2.4.4. Industrias culturales, creativas y de contenidos

Sobre estos conceptos, de modo sintético, podemos explicar que el término **industrias culturales** fue planteado por Theodor Adorno y Max Horkheimer, pensadores de la escuela de Frankfurt (Alemania) y de la teoría crítica, en la primera mitad del siglo XX (1947[170]-1949), para referirse a la producción de la cultura de masa resultante de la industrialización de la sociedad capitalista (cine, radio, televisión, etc.) y sus consecuencias sociales, culturales, económicas y políticas como el surgimiento de nuevos mercados, consumidores y subjetividades (construcción de identidades) (Lebrún, 2014).

A finales del siglo XX, a partir de 1980, en Australia y desarrollado en Reino Unido se propone el concepto de **industrias creativas** que consiste en los medios de producción y difusión de contenidos artísticos y culturales (textos, símbolos imágenes, etc.) por medios tradicionales y digitales, propio de la economía posindustrial, basadas en el conocimiento y la innovación, influyendo en la sociedad económicamente y socialmente trasmitiendo, difundiendo y promocionando identidades de la diversidad cultural. Algunos sectores que integran es la industria discográfica, editorial, producciones musicales, teatrales, la cinematografía,

[170]En Dialéctica del iluminismo publicado en 1947 (Barbero, 1987, p. 50) (Yépez, 2017, p. 118).

fotografía, moda, programas informáticos, juegos para computadora, etc. (Lebrún, 2014).

Después del año 2000, desde inicio del siglo XXI, con el desarrollo de las tecnologías de información y comunicación (TIC), los entornos digitales y los cambios sociales correspondientes se incorpora la idea de **las industrias de contenidos**, considerando la capacidad que tienen los usuarios de las diferentes plataformas digitales de producir y difundir activamente contenidos a nivel global, a diferencia de la pasividad de los receptores de los medios tradicionales. Los medios que se añaden a los mencionados en los párrafos anteriores son, por ejemplo, industrias de contenidos para celulares, producción musical y audiovisual independiente, contenido web, contenidos para la convergencia digital (Cross media o medios interconectados como aplicativos para móvil, internet, redes sociales, etc.), entre otros (Lebrún, 2014).

Estas nuevas industrias de contenidos no solo pueden estudiarse desde un enfoque epistemológico determinado, sino deben comprenderse de forma amplia, pues los cambios tecnológicos y mediáticos han cambiado las subjetividades, percepciones, afectividades y procesos gnoseológicos (de aprendizaje y elaboración de conocimientos). Por ello se requiere de un análisis combinado de lo social, cultural, político y económico integrando holísticamente por varias disciplinas (economía, sociología, antropología, etc.) (Lebrún, 2014).

Las industrias culturales, creativas y de contenidos se han desarrollado en América Latina y el Caribe, generando cambios, sociales, culturales y económicos en el arte como en el cine y el teatro en el marco del proceso de globalización con ventajas, desventajas, retos y posibilidades a nivel interno y en las relaciones internacionales como lo muestra la investigación del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) (2007)[171].

[171]Lanzafame, F., Quartesan, A. y Romis, M. (2007*). LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE: DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES*. BID. Recuperado de https://publications.iadb.org/en/publication/15194/las-industrias-culturales-en-america-latina-y-el-caribe-desafios-y-oportunidades

Como marco para estudiar el fenómeno de la música metal en Lima, Yépez (2017) amplía y complementa los conceptos de industrias culturales y creativas, estableciendo sus relación, similitud y diferencias, como la cultura de masas y consumo de las industrias culturales mantiene un rasgo de creación colectivo a diferencia de las industrias creativas vinculado a la creación individual y los derechos de autor. Todo este panorama conceptual nos permite tener una visión más amplia para entender mejor los campos del teatro y la cinematografía peruana.

2.4.5 Estudios Culturales

Otro enfoque que podemos incorporar son los Estudios Culturales de la escuela Birmingham. Nace con la fundación del Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) en el año de 1964 en la Universidad Birmingham, que realizó, desde la década de los setentas (1970) en Inglaterra como parte de una nueva izquierda marxista heterodoxa, un análisis de las cultura juvenil y popular, sus manifestaciones de resistenciaal orden cultural industrial, a parte como los contenidos y la recepción de los medios de comunicación. Luego sus investigaciones se extienden durante los años ochenta (1980) estudiando elementos culturales relacionados al género, etnicidad y consumo.

Uno de los principales aportes de esta escuela es la orientación de estudios sociales sobre la cultura a partir de la investigación sobre el consumo, identidades sexuales, museos, turismo, moda o literatura combinando diferentes disciplinas (Urteaga, 2009)[172]. Parte de las propuestas de sus autores, por ejemplo, de Richard Hoggart[173], es la convicción de un fuerte lazo entre la cultura, el poder y las estrategias de cambio social. Pero independiza la cultura del determinismo económico, en una tensa interrelación manifiesta en luchas sociales, al estudiar la resistencia popular al orden capitalista, como el caso de los trabajos de Raymond Williams y Edward P. Thompson, entre fines de la década de los cincuenta y los sesenta (1950-1960). Por esto, se le da importancia al rol social y político de los medios de comunicación masivos (Urteaga, 2009).

[172] Para ampliar este punto se recomienda consultar: Urteaga, E. (febrero, 2009). Orígenes e inicios de los estudios culturales. http://www.ugr.es/~pwlac/G25_23Eguzki_Urteaga.html

[173] En su libro de 1957 considerado fundacional de los Estudios Culturales: *The Uses of Literacy: Aspects of Working-ClassLifewithSpecialReferences to Publications and Entertainments*.

En la década de los setenta (1970), empieza a destacar una nueva generación con figuras como Stuart Hall, que estudia los cambios sociales ingleses por una creciente movilidad social a causa de un mayor acceso a la educación, de las clases populares desde los años sesentas (1960). Otro ejemplo serían los trabajos sobre los cambios de las culturas juveniles de los años setentas y ochentas (1970-1980), y el surgimiento de subculturas como el movimiento punk o mods, cuya vida cotidiana fue analizada por Hebdige en 1979, como posibles reacciones políticas y sociales de protesta al capitalismo posindustrial y sus valores (Urteaga, 2009).

Como vemos la escuela de Birmingham se dedicó a investigar las manifestaciones culturales populares más allá de su prestigio, como la publicidad y el rock. Otro campo de trabajo fueron los medios de comunicación audiovisuales, programas de televisión, noticieros, entre otros. Stuart Hall teoriza sobre el proceso de codificación y codificación de los medios de comunicación y como el modo de producción tecnológico empleado en la construcción de un discurso (textos, imágenes y sonidos) y el entorno cultural del receptor del mensaje influyen en la emisión e interpretación de los mensajes, incluyendo los desfases y confusiones causados por desperfectos técnicos o malentendidos culturales (Urteaga, 2009).

Un punto clave que sugieren los Estudios Culturales es la importancia de las construcciones de sentido, valores, ideologías e identidades sociales colectivas de los sectores populares y como contribuye en su acción política de resistencia o aceptación frente a la dominación y subordinación. Para ello, ha explorado con nuevas metodologías de diferentes teorías provenientes de distintos centros académicos de Europa y EEUU, desde uso de la crítica literaria, etnografía, semiología, etc. ampliando su influencia progresivamente (Urteaga, 2009).

Más allá de sus orígenes, las dos generaciones[174], los Estudios Culturales de la escuela de Birmingham concuerdan en analizar las problemáticas de la construcción

[174]Primera generación conformada por E.P. Thompson, R. Williams, Stuart Hall y R. Hoggart. Segunda generación formada por David Morley, IoanDavies, AngelaMcRobbie, Dick Hebdige, ValerieWalkerdine, Paul Gilroy, Charlotte Brundson y Ana Kaplan, entre otros. y una posible tercera generación desde los noventa hasta la actualidad. (Muñoz, 2009).

social de lo cotidiano en el contexto histórico del capitalismo tardío. A pesar de los cuestionamientos, no puede negarse la novedad de estudiar la identidad y las nuevas identidades (género y etnia) de la compleja y multicultural sociedad posindustrial de masas; la independencia de la ideología y la cultura de las estructuras económicas de la sociedad mediática; la interrelación entre la acción cultural-comunicativa y la acción ideológica; la importancia de la cultura en los entornos económicos, sociales y políticos neocapitalistas; las nuevas modalidades culturales; el consumo cultural en tiempo de ocio y los efectos de la comunicación de masas (Muñoz, 2009)[175].

De forma particular, podemos añadir los aportes de Stuart Hall al estudiar el arte popular bajo una *política de la ubicación*, que consiste en ser consciente de la influencia del lugar donde uno proviene en nuestras ideas para reconceptualizar la identidad, la raza y la etnicidad en el actual contextomulticultural, postcolonial y globalizado (Hall, 2010).

Además, establecer la importancia de la relación entre la cultura y la política que contribuye en la ampliación del análisis social, cultural y político en Latinoamérica y el Perú, cuestionar el eurocentrismo y estudiar la importancia de las categorías de *raza* y *etnicidad* como bases en el análisis social, posibilita construir una política cultural que considere la diferencia de los márgenes, que actúe hacia la transformación de discursos y prácticas y a la construcción de identidades (libres de racismo y colonización) (Restrepo, Walsh y Vich, 2010).

La postura de Hall parte de una conceptualización materialista de la cultura queno caiga en el reduccionismo económico, conformando unpensamiento heterodoxo complejo que resalta la importancia de lo simbólico-discursivo en la estructuración de la realidad social, *hecho social*, instancia mediadora, con efectos reales como otras prácticas sociales. Para ello, usa un método contextual que conecta los asuntos de multiculturalismo, comunidad y estado-nación, con una

[175] Para más detalles revisar: Muñoz, B. (2009). La Escuela de Birmingham: La sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia. *I/C -Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp21-68. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/6/1.1%20Munoz.pdf

vocación política de los estudios culturales, para articular la cultura y poder (Restrepo, Walsh y Vich, 2010).

Todos estos aportes de los Estudios Culturales permiten complejizar la relación de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú con los aspectos culturales, sociales y políticos de la sociedad peruana que es nuestro campo de investigación en el presente trabajo.

> El arte del cine, la industria de las películas no son más que parte emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como el latido de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma (Morin, 2001, p.12)

Para poder desarrollar los análisis y las interpretaciones de los **discursos cinematográficos** sobre el conflicto armado interno en el Perú, iniciaremos con las propuestas de Jesús Martín-Barbero (1987) sobre la interacción de mutua influencia entre los medios de comunicación y la sociedad, al plantear que los medios no solo son instrumentos o canales de trasmisión de información, ideas, etc. A la vez, median sus discursos o contenidos y sus formas de transmisión de información hasta cierto nivel median o moldean como vemos y entendemos el mundo. Sobre el cine es definido como un medio de identificación, de reconocimiento popular o de masas y a mediados del siglo XX (1950) se convirtió en un puente entre la identidad rural y la urbana, en especial en México cuyo cine influyo en Latinoamérica y el Perú (pp. 180-183).

El cine como otros medios influye en los imaginarios sociales y el sentido político, que constituyen parte del proceso histórico del cambio del pueblo a masa con un lenguaje popular como el melodrama desde las novelas populares, el teatro, las radionovelas, el cine, la televisión, etc. Con una mirada más filosófica del cine político en América Latina, *El ojo mecánico* de Carlos Ossa (2013)[176] reflexiona

[176] Revisar: Segovia, F. (2015). *Revista de Humanidades*, 31, pp. 271-273. Universidad Nacional Andrés Bello, Chile.

sobre el cine de vanguardia desde los años sesenta y setentas (1960-1970) y los vínculos estéticos, artísticos, sociales y políticos, profundizando la relación vital del arte con los contextos sociales y políticos, mostrando lo visible e invisible, lo oculto, las otras realidades, los imaginarios y los múltiples rostros de los otros excluidos que forman parte de las comunidades, en parte fragmentadas por las subjetividades individuales modernas. Se reconoce la problemática de que la imagen no puede captar la complejidad múltiple de las comunidades, sus identidades, iconos, mitos, contradicciones y demás. Por lo mencionado, el cine en el Perú no es una excepción de los fenómenos cinematográficos, sociales y políticos latinoamericanos, al plasmar costumbres o problemas sociales de diferentes comunidades del país en diferentes décadas del siglo XX y XXI.

Desde la crítica cinematográfica con bases sociales, Isaac León Frías (2014) desarrolla un panorama tanto de la historia del cine peruano y latinoamericano, sumado a un análisis con mayor detalle de algunos de sus directores y películas más emblemáticas, un conjuntos de ensayos de su trayectoria como crítico de esforzado y arduo trabajo de realización cinematográfica frente a un sinnúmero de dificultades coyunturales para retratar el sentir de las realidades sociales y políticas tanto peruanas como latinoamericanas.

Ricardo Bedoya (2013, 2009 y 2002), como uno de los más renombrados especialistas de cine en el Perú, ha realizado varios trabajos sobre la historia y critica del cine peruano. En las primeras décadas del siglo XX (1920-1930), para ser más preciso, Bedoya manifiesta que el cine peruano no siguió ni la adopción de costumbres populares como en México y Argentina, ni tampoco la experimentación brasilera, sino tomo las pautas básicas del cine occidental con un cine simple que va directo al público, para afrontar la crisis económica y política que ahuyentaba a los espectadores, en algunos casos usado un costumbrismo criollo.

En los años cincuenta y sesenta (1950-1960), la Escuela del Cusco proyecta realizaciones de corte andino, a parte hay una invasión de estrellas populares de la televisión en el cine, la cultura cinematográfica se enriqueció con la revista *Hablemos de Cine* y la peculiar visión cinematográfica de Armando Robles Godoy.

Luego, el cine recibiría un impulso con el decreto 19327 vigente desde 1973 hasta el año 1999, por lo que logró realizar cintas peruanas de gran audiencia, cercana al millón de espectadores haciendo frente a cintas populares de Hollywood. A pesar de este auge, el cine peruano tuvo que enfrentar la resistencia de las empresas distribuidoras y exhibidoras frente a la obligación de la difusión de las cintas peruanas, la crisis económica, la violencia política por el conflicto armado interno que redujo la asistencia de los espectadores y el casi abandono de las salas de cine.

Después de 1992, sin el amparo de la ley (19327) y frente a las políticas económicas liberales, el cine peruano enfrento una feroz competencia en medio de una nueva crisis. La nueva ley (26370) en 1994 de promoción del cine no fue suficiente, debido a los retrasos e incumplimientos del gobierno, para enfrentar las dificultades del cine peruano, buscando coproducciones, financiamientos privados, apoyos externos, festivales, para enfrentar la hegemonía global de la industria de Hollywood, los cambios tecnológicos del entretenimiento audiovisual (televisión, cable, tv satelital, internet, equipos de cine casero, dispositivos móviles, etc.), la piratería y otros problemas actuales.

Por otra parte, tomamos algunas ideas del análisis reflexivo de Javier Protzel (2009)[177], desde la sociología, para pensar, sin determinismos económicos de las industrias culturales, los imaginarios colectivos y su relación con los referentes simbólicos cinematográficos, tanto los más comunes difundidos por Hollywood (EEUU), más allá de las construcciones de las identidades nacionales, como los vínculos a lasdinámicas de poder sociales y políticas (hegemonía y subalternidades) en las narrativas del cine mundial (EEUU, Rusia, Japón y la India), las narrativas periféricas entre mimetismo y la originalidad, en los proceso de construcción de identidad nacional y modernización del cine latinoamericano (México, Argentina, Brasil, Cuba, Chile, Uruguay, Venezuela y Paraguay) y la coexistencia de culturas en el *tiempo heterogéneo* de la modernidad propuesta por Partha Chaterjee.

[177]Protzel, J. (2009). *Imaginarios sociales e imaginarioscinematográficos*. Lima, Perú: Fondo editorial de la Universidad de Lima.

Por nuestra parte, cuestionamos la disociación entre imaginarios sociales y cinematográficos que planteaJavier Protzel (2009), porque la heterogeneidad cultural y social peruana se corresponde al campo del cine peruano y a su narrativa, que, sin constituir un cine nacional por la multiplicidad cultural y diversidad desigual social y política, es capaz de plasmar los diferentes imaginarios sociales y políticos, a veces con cierta originalidad y otras siguiendo el modelo hegemónico de Hollywood.

De acuerdo a lo afirmado en puntos anteriores, Jorge Valdez Morgan (2005 y 2006) realiza un panorama histórico sobre cine peruano que trata el conflicto armado interno, a partir de la periodificación del informe final de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR, 2003) que consiste en una etapa *durante* el conflicto (1980-1993) y otra *después* del arresto de los líderes senderistas y emerretistas (1993-2000). Para este autor y de forma similar en la presente investigación, las cintas analizadas plasman las ideas colectivas y constituyen parte de la memoria histórica del Perú sobre el conflicto armado interno.

El enfoque propuesto por Víctor Vich (2015) del cine peruano de posconflicto analiza las narrativas de tres películas: la imposibilidad en *Días de Santiago* (2004); la redención en *La teta asustada* (2009); y la incertidumbre en *Paraíso* (2010); "para observar la pérdida de sentido de comunidad, el [profundo] deterioro de los vínculos humanos [la desintegración del tejido social y el absoluto desamparo] y la crisis de las identidades sociales a efectos de un Estado que lo ha dejado todo en manos del mercado" (p. 135). Estas cintas son importantes por su valor para abrir el debate futuro, por las implicaciones políticas de sus representaciones, que enfrentan el pasado traumático, para seguir cuestionando, aceptando las contradicciones, sin eludir los conflictos (Vich, pp. 135-160).

Como complemento de esta investigación, hemos considerado el "análisis psicopatológico de cinco películas peruanas actuales: "Maruja en el infierno"

(1983), “Caídos del cielo” (1990), “Bajo la piel” (1996), “Días de Santiago” (2004) y “La teta asustada” (2009)” (p. 207), realizada por Stucchi y Herrera (2014)[178].

Otro ejemplo de un estudio desde el psicoanálisis es el trabajo realizado por Carlos Pastor Soto (2014) que consiste en:

> analizar algunas representaciones del conflicto armado interno en el Perú a partir de la observación de dos de las primeras películas que trataron este tema, una producción limeña y una ayacuchana. Las películas fueron tomadas como construcciones dinámicas, y a partir de éstas surgieron los temas del conflicto con la figura paterna y sus roles de autoridad y protección, la experiencia de lo ominoso (el terror frente a una amenaza que se vive a partir del encuentro con espacios y figuras que convencionalmente se consideran seguras y familiares), y el funcionamiento de grupos humanos involucrados en el conflicto. Estas películas darían cuenta de un modo de representación del conflicto armado interno peruano bajo la influencia de una serie de escisiones y a la vez suponen la posibilidad de una reparación simbólica. El análisis de ambos filmes fue realizado bajo el marco de la teoría psicoanalítica. (p. 3)
>
> De esta manera, se pretende una aproximación comprensiva a la manera en que el conflicto armado interno en el Perú ha sido representado, tomando en cuenta la presencia de procesos inconscientes y problemáticas particulares que han sido movilizados por este periodo de la historia. Debido a que hasta la actualidad aún se observan secuelas del conflicto armado interno y parece todavía distante la elaboración del dolor sufrido en esos años, una investigación como la presente podría constituirse como un intento pertinente de acercamiento a entender los hechos vividos y quizás colaborar con el proceso de reconciliación con la memoria peruana. (p.18)

[178] Stucchi, S. y Herrera, V. (2014). *Cine peruano actual y psicopatología*. RevNeuropsiquiatr, 77(4), pp. 207-213. Recuperado de http://www.scielo.org.pe/pdf/rnp/v77n4/a03v77n4.pdf

Estos trabajos permiten complementar la reflexión sociológica y política con el psicoanálisis, para complejizar el estudio de las representaciones de los discursos cinematográficos sobre el conflicto armado interno en el Perú en su capacidad para plasmar los imaginarios sociales desde las subjetividades de los personajes y las dinámicas de interrelación en el contexto de violencia.

2.4.6 Sociología de la imagen poscolonial

Para poder analizar e interpretar de una forma más amplia los discursos sociales y políticos del cine peruano, pero como parte del fenómeno del cine latinoamericano, especialmente relacionado a tema de la violencia política del conflicto armado interno entre 1980 y 2000, consideramos la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui (2010)[179]. De esta manera, se puede reflexionar sobre prácticas y discursos descolonizadores en Latinoamérica y en especial en Bolivia, donde hace análisis de fenómenos sociales y culturales incluyendo el análisis de imágenes de Huamán Poma de Ayala. Reafirmamos, como en acápites anteriores, que se puede relatar e interpretar la sociedad y la cultura a partir de sus representaciones visuales que evidencia el mestizaje, la heterogeneidad y los conflictos sociales poscoloneales[180].

No podemos dejar de reiterar el aporte de Aníbal Quijano (2000 y 2009) sobre la colonialidad y descolonialidad del poder ejercido en el proceso de dominación occidental y efectos en la actualidad globalizada en busca de la descolonización en los campos culturales, sociales, económicos, científicos y artísticos, como el cine y el teatro.

También, como referencia para realizar los análisis respectivos, otras perspectivas antropológicas, como la antropología visual y sociológicas del cine son los aportes de Arturo Fernández (1983) sobre el cine en las ciencias sociales, como parte de la sociología del arte, las bases teóricas y metodológicas, para investigar al cine como objeto de estudio y como instrumento de investigación (documental y

[179]Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakaxutxiwa*.

[180] Como las manifestaciones de lo Ch'ixinakaxutxiwa o del mundo ch'ixi, palabra de origen aymara, que hace referencia a la existencia paralela y en tensión de la diversidad cultural de las sociedades poscoloniales como la boliviana. (Rivera, 2010).

experimental), como parte de un contexto económico, histórico y social, que influye, pero no determina la relación entre el cine y las ciencias sociales. Conjuntamente con otros autores, forman parte de la compilación de Adolfo Colombres (1985) sobre cine, antropología y colonialismo.

De forma tangencial e indirecta, podemos extrapolar las reflexiones sobre los cambios del arte y la cultura por las nuevas tecnologías digitales, por las nuevas posibilidades de difusión de información y como estas transformaciones tecnológicas cambian la sociedad, la cultura y el arte, como manifestaciones de lo que acontece en la sociedad. Los cambios en la percepción del espacio, el tiempo, la simultaneidad, la interacción entre lo digital y sus efectos sobre la realidad y las interacciones sociales, son experimentados y plasmados por la cultura y el arte, incluyendo al cine.

Por ello, hemos tomado en cuenta las ideas desarrolladas en el compendio de trabajos de investigadores de Bellas artes titulado *Arte y cultura digital. Planteamientos para una nueva era* coordinado por José L. Crespo Fajardo (2012) y de forma más directa respecto al cine el texto de Ramón Navarrete-Galiano (2012), sobre la sintaxis fílmica de la estética deAlmodovar y sus nuevas manifestaciones, incorporaciones y composiciones en la cinta *La piel que habito* (Navarrete-Galindo, pp.74-86).

Se plantea cómo el cine ha adoptado otras artes como la literatura, la música, la pintura y la arquitectura. Además del profundo lazo con la fotografía para construir una sintaxis estítica a partir de la influencia de otras artes, como figuras pictóricas en la composición de planos y escultóricas en la disposición de personajes, no solo en el aspecto visual, sino también en la construcción dramática de la historia.

De forma similar a la película analizada *La piel que habito* (2011), es una estructura compuesta por la influencia de diferentes artes, como la literatura y la pintura, para construir un nuevo mundo, el cirujano crea una nueva mujer quirúrgicamente. Por los avances de la medicina, el cine en general crea nuevos mundos basados en la realidad y estructurado por otras artes e influenciado por las

nuevas tecnologías digitales, reflejando en cambio social, como plantean los textos del *Arte y cultura digital. Planteamientos para una nueva era* coordinado por José L. Crespo Fajardo (2012).

La mirada del cine que nos proporciona Edgar Morin (2001)[181] pretende entender la totalidad humana del cine, al homo cinematographicus, a través de método de antropología genérica, que aborda la unidad y complejidad del fenómeno cinematográfico. Combinando una mirada histórica, sociológica y antropológica para comprender este invento que al parecer refleja la realidad, que pasó de ser un posible instrumento científico (cinematógrafo) para convertirse en medio de entretenimiento (cine).

Recabando los planteamientos de diversos especialistas, desde los primeros teóricos entre fines del siglo XIX e inicios del XX, los cuales coinciden en definir la capacidad del cine de emocionar y crear mundos nuevos, irreales, surrealistas e historias de ensueño, más que hechos. El cine puede reflejar la realidad y también los sueños del ser humano, combina la ciencia y el arte, capaz de retratar la sociedad humana y recrear sus imaginarios (Morin, 2001).

De forma similar, se alinea el estudio clásico de Marcel Martin (2002)[182], denominado *El lenguaje del cine*. Trata sobre la estética e historia del cine clásico y del lenguaje cinematográfico, además de sus cambios en el tiempo, para entender su relación entre arte, comercio e industria, entre lo real y lo imaginario. Define al cine como más que un reflejo o duplicado de la realidad, sino como un lenguaje, flexible y simbólico similar a la poesía en su potencial de múltiples significaciones, medio de narración que trasmite ideas, un medio de comunicación, de información, de propaganda (o de protesta o denuncia), un arte cuya estética trasciende la forma, en caso su contenido posea densidad ontológica, un alma, capaz de mostrar lo visible e invisible, lo real y sus imaginarios, acciones y emociones, que reproduce o

[181]Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España: Paidós.

[182]Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.Recuperado dehttp://www.hamalweb.com.ar/archivos/Martin,%20Marcel%20-%20El%20Lenguaje%20del%20Cine%20(Parte%201)%20(CV).pdf

documenta, ciertos aspectos de la real, para crear el mundo simbólico del ser humano y su sociedad.

Debemos añadir, a nuestro análisis e interpretación sobre el cine, la lúcida crítica de Giovanni Sartori (1998) en el *Homo videns, la sociedad teledirigida* sobre el poder de la imagen, de la revolución multimedia, está cambiando al ser humano y a la sociedad, transformando al *homo sapiens* en *homo videns*, donde todo es visualizado, los medios de comunicación son instrumentos que están cambiando a la humanidad, que ve sin entender, surge la vídeo-política, el poder político de los medios visuales para formar la opinión pública y empobrecer la capacidad cognitiva del ser humano. Esta crítica es importante para entender la importancia política de las imágenes simbólicas de los medios, como el cine, para influir en la opinión pública, en los imaginarios sociales y en la construcción de la memoria histórica colectiva sobre la violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000).

Añadimos las reflexiones teóricas del texto *Videoculturas de fin de siglo*[183], multidisciplinarias y desde múltiples razonamientos, sobre las revoluciones e innovaciones electrónicas y digitales de los lenguajes expresivos y los valores, de ética a video-ética, de comunicación en el complejo proceso de cambios culturales de la transición de la sociedad industrial a la posindustrial (Anceschl, et al., 1990). En estos estudios sobre la imagen-video de fines del siglo XX, muestran indicios del inicio de un proceso de cambios de percepción de la realidad, construyéndose un discurso de la sociedad de la imagen, de lo efímero, enlazado a la moda y la publicidad, la pérdida de sentido, disolución del sujeto y objeto por la crisis de la cultura social y política de la comunicación masiva. Replanteando el cuestionamiento sobre la riesgosa relación entre realidad y ficción (Anceschl, et al., 1990).

En particular, en el trabajo de Jean Baudrillard (1990) sobre la *Videosfera y Sujeto Fractal*, expone los posibles peligros de que la *videosfera* se convierta en un

[183]Anceschl, et al. (1990). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A. Recuperado de https://pvunoserranogomez.files.wordpress.com/2013/10/baudrillard-y-otros-videoculturas-de-fin-de-siglo.pdf

sistema de control, que puede volver inútil al mundo externo; y que el *sujeto fractal* es representado por una identidad presente en todas sus imágenes, pantallas, en múltiples clones virtuales; virtualizando sus relaciones sociales, perdiendo sus afectos por su superficialidad y artificialidad, transformando la realidad en un espejismo, que se fortalece con la relación de las personas con las máquinas (pantallas) y el exceso de información (pp. 27-36).

Es importante concebir como el cine forma parte de los cambios tecnológicos de los medios de comunicación, siendo afectada por las transformaciones electrónicas y digitales, de forma similar que las personas, sus identidades, su cultura, sus relaciones sociales y políticas, como la construcción de su realidad e imaginarios sociales sobre el mundo y sus relaciones.

Pierre Sorlin (1985), en la *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*, presenta un enfoque histórico del material audiovisual cinematográfico que se complementa con los estudios semióticos y sociológicos, sin omitir las condiciones de producción con fines de lucro de la actividad fílmica. Por ello, considera aspectos económicos y sociales de la fabricación, consumo y la influencia de los partícipes de la dinámica del mercado en la realización de las películas, su distribución, aceptación por parte del público espectador por los procesos de reconocimiento, identificación y proyección ante el filme.

El enfoque histórico de Sorlin (1985) es acompañado por un análisis fílmico tanto de los aspectos técnicos como de los modelos implícitos, el universo social, las ambigüedades políticas, de los aspectos ideológicos e históricos sociales (influencia del contexto o época). Remarca que el cine es capaz de reflejar y representar una sociedad o cultura, recreado sus imaginarios, lo que permite al cine considerarse una fuente para la historia y la sociología para comprender un contexto específico (la Italia de mediados del siglo XX o el Perú de fines del siglo XX).

Como vemos todos los enfoques vistos sobre el cine nos permiten analizar e interpretar los discursos cinematográficos sobre el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), desde un horizonte teórico amplio, flexible y multidisciplinario,

comprendiendo al cine como reflejo y representación de los aspectos sociales y políticos de la sociedad peruana capaz de ser fuente de construcción de la memoria histórica colectiva del Perú.

2.4.7 Estudios teatrales y culturales

> El teatro es esa voz humana imparable que habla por donde sea necesario, como un espacio-foro de memoria colectiva, como un espacio político del cual emergen, se edifican y se escuchan las voces de aquellos que se resisten a olvidar. (Laurietz Seda, 2012, p. 99)

En primer lugar, a modo de antecedente, podemos mencionar la *Sinopsis del teatro occidental y peruano* de Duller Manuel Vasquez González (2004), quien analiza dos obras de Oscar Eduardo Isuiza Piña, exactor del grupo La Tinaja. Estas fueron presentadas en muestras regionales: ***Reclama justicia*** **(1987)** sobre los sucesos de la matanza de Ucchuraccay, y ***El chauchero (*1993)** sobre un cargador de la selva que alquila la fuerza de su trabajo en forma ambulante[184].

Ahora nos centraremos**,** por un lado, en el trabajo de Carlos Vargas-Salgado (2011) titulado *Teatro peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980-2000): Estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización* presentado en la universidad de Minnesota para optar el grado de doctor en filosofía. En líneas generales, Vargas-Salgado (2011) propone que en el campo teatral peruano de finales del siglo XX (1980-2000) no es una unidad armónica sino heterogénea (diversa y variada) e interdependiente como las dinámicas de luchas y contradicciones culturales, sociales y políticas dentro de un proceso histórico, siguiendo a Bourdieu y Antonio Cornejo Polar en *La cultura nacional* (pp. 21-22). Por eso, podemos hablar que los discursos teatrales sobre el conflicto armado interno coexisten varios sistemas de producción, distribución y consumo (pp. 100-103). En el campo teatral peruano heterogéneo, desde las últimas décadas del siglo XX entre 1980 y el 2000, es probable que desde décadas anteriores estaba

[184]Vasquez González, Duller Manuel. (2004). *Sinopsis del teatro occidental y peruano*. Lima. San Marcos, 180 p.; pp. 112-113.

conformado por **tres circuitos teatrales: teatro hegemónico, teatro independiente y teatro comunitario** (pp. 110-120).

Por otro lado, tenemos la tesis de licenciatura de Percy Encinas (2011) denominada *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno*, presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Organiza y analiza "un corpus de textos contemporáneos de literatura dramática, surgidos en el tránsito de los siglos XX al XXI en el Perú —especialmente en Lima— que permita distinguirse como una dramaturgia del Conflicto Armado Interno (Refiriéndose al fenómeno de violencia que desató el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso, y luego el MRTA, contra el Estado peruano, que sacudió el Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX)" (pp. 5-8). Estudia el corpus heterogéneo (Antonio Cornejo Polar) en relación a sus formas y estrategias, pero enlazados orgánicamente para conformar una macropoética siguiendo la conceptualización de Jorge Dubatti, la bipolaridad implícita y explícita de los discursos teatrales, que propone Encinas (pp. 5-8).

En la tesis de Encinas (2011), se menciona que, en la compilación *Pachaticray. El mundo al revés* (2004), de Mark R. Cox, se presentan tres estudios sobre la violencia en el teatro peruano. El primero es *Globalización y violencia en el teatro peruano* de José Castro Urioste que realiza un análisis del teatro en las décadas de los ochenta (1980) marcada por el impacto de la violencia del conflicto armado interno y de la década de los noventa influenciada por la violencia de las políticas fujimoristas tanto del modelo neoliberal como otras medidas autoritarias en otras áreas, para ello reflexiona entorno a las siguientes obras teatrales: *Enemigo de clase* de Nigel Williams (1985); *Las Bacantes* de Eurípides, adaptada y montada por Ensayo (1987);*Los clásicos* (1988)[185]de Cuatrotablas; *Vladimir* (1994)de Alfonso Santistevan; *Conjuros del viento* (1996) de César Flórez y Carmita Pinedo[186]; *El día*

[185] Las referencias de los años de las obras de teatro, tomaran como base la de su edición impresa, el estreno cuando la obra sea inédita o cuando este estreno sea relevante tenga o no versión editada. (Encinas, 2011, p. 12).

[186] Son fundadores del grupo Teatro Íkaro, que nació en Iquitos en 1991 y se trasladó posteriormente a Sicuani, según refiere Castro Urioste en el texto de Cox que nos ocupa (179) (Encinas, 2011, p. 13).

de la Luna (1999)[187]de Eduardo Adrianzén; y de *Zoelia y Gronelio* (1995) de María Teresa Zúñiga.

El segundo trabajo es *La televisión de la última guerrilla peruana: apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta* de Javier Garvich, quien investiga los teatros de menor difusión que aborda temas relacionados a la violencia terrorista, como las obras hechas por senderistas en las cárceles y colectivos asociados a Sendero a modo de propaganda pedagógica visual casi televisiva. El tercer estudio se denomina *Persistencia de la memoria* del director de Yuyachkani Miguel Rubio, combinación, de gran impacto para su momento, entre reflexión testimonial, descripción del proceso creativo y realización de la obra *Adiós Ayacucho*, elaborada por Rubio con los actores Augusto Casafranca y Ana Correa basados en el texto del homónimo de Julio Ortega[188].

La compilación *Pachaticray. El mundo al revés* (2004) de Mark R. Cox incluye el testimonio de Walter Ventosilla, dramaturgo y director del grupo Setiembre[189]para relacionar el teatro y el contexto de violencia terrorista en la década de del ochenta (1980-1990) coincidiendo con lo que dirían años después Juan Larco y Hugo Salazar que la mayoría de grupos independientes habían retratado su experiencia cotidiana de la violencia terroristas en la realización de sus obras teatrales (pp. 12-14).

Encinas (2011), dentro del campo de los estudios teatrales, realiza una consideración especial a los estudios de Hugo Salazar del Alcázar, en diferentes publicaciones afinales de los años ochenta y principios de los noventa, con mayor énfasis a su libro *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'.* Tiene la intención de "mapear, clasificar y analizar los discursos escénicos referidos a la violencia política interna o más bien, dar cuenta de cómo esta

[187] Estrenada en Bulgaria en 1998 un año antes de su publicación. (Encinas, 2011, p. 13).
[188] El relato *Adiós Ayacucho* (1986) de Ortega es considerado una de las más tempranas piezas literarias publicadas sobre el conflicto armado interno (Encinas, 2011, p. 13).
[189] Grupo de teatro activo en los años ochenta, cuyo nombre se toma de las fiestas patronales del mes de septiembre en Corongo, Ancash, lugar de origen del grupo (Encinas, 2011, p. 14).

impregna en distinto modo los escenarios y sus producciones. Sin embargo, cubre un periodo parcial: solo los primeros años del fenómeno" (p. 19).

En los primeros años del siglo XXI, Luis A. Ramos-García realiza sus estudios críticos en la antología *Voces del interior* (2001), sobre los trabajos de Miguel Rubio *Notas sobre Teatro* (2001) y de Mario Delgado *La nave de la memoria* (2004). Los trabajos reflexivos del director de Yuyachkani, Miguel Rubio, deben tener una mención especial, ya que evidencian una hermenéutica sociológica y ética del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003) y presentan sus testimonios a partir de su experiencia en el proceso de creación teatral en obras como *Adiós Ayacucho, Rosa Cuchillo, Antígona* recreado con el poeta José Watanabe; entre otras obras en diferentes textos como *El cuerpo ausente,* donde propone su posición axiológica del arte y el teatro frente a la violencia política terrorista (Encinas, 2011, pp. 20-22).

En *Teatro contra el olvido*, tal como hemos indicado antes, Seda Laurietz (2012)[190] afirma que los ensayos que componen esta obra estudian como las personas vinculadas en la creación teatral confrontan a los espectadores a los conflictos políticos y sociales de mayor impacto de latinoamerica para despertar cuestionamientos y fomentar la memoria histórica.

En particular, en relación al teatro peruano que trata sobre el conflicto armado interno, hay cuatro ensayos: *Para abrir la caja de Pandora: una aproximación al teatro peruano en el periodo del conflicto armado interno* de Carlos Vargas-Salgado (2012), que hace un recuento de la actividad teatral independiente (Barricada de Huancayo, Vichama de Villa El Salvador, Yawar Sonqo de Huamanga, Yatiri en Puno, Maguey, Yuyachkani, Cuatrotablas en Lima, etc.); dramaturgos (Sara Joffré, Cesar De María, Watanabe, Alfonso Santistevan, etc.); el caso especial del teatro campesino (1984) de Víctor Zavala Cataño, afiliado al senderismo y el teatro senderista (pp. 119-130).

[190]Laurietz Seda (Editora y compiladora) (2012). TEATRO CONTRA EL OLVIDO; Lima. Fondo Editorial Universidad Científica del Sur.

Andrea Catania (2012, pp.130-139) trata sobre el *Teatro de la memoria* en el Perú a partir de recuerdos individuales y colectivos no oficiales andinos, realizados desde los setentas por grupos teatrales en quechua, con mitos que enlazan los tiempos pasados y presentes: *Taki Onqoy* (1992) de TEUQ (Teatro Experimental Universitario Qosqo). Asimismo, *El cuerpo femenino como espacio de resistencia en Contraelviento y Antígona, de Yuyachkani* de Anne Lambright (2012) estudia el discurso teatral social y político de los personajes femeninos y las performances de las actrices sobre los abusos indescritibles (pp. 141-153). Por último, *Respira: La violencia política en el teatro peruano contemporáneo* de Rubén Quiroz Ávila (2012, pp. 155-166) retrata la crítica política y social de la obra de Eduardo Adrianzén *Respira* (2009), sobre el dolor de los peruanos por el conflicto armado interno, sus contrastes, injusticias y violencia vertical (pp.155-166).

Otro trabajo de Laurietz Seda titulado *Para no olvidar: Teatro y guerra sucia en Argentina y Perú* (2012)[191] trata sobre la función política del teatro al formar parte de la memoria histórica, referente a la violencia y desapariciones en Latinoamérica (Argentina y Perú). En Argentina, por ejemplo, el Teatro Abierto (1981-1985) y Teatro x la Identidad cuestionan el conflicto armado interno de Estado de la dictadura militar y fortalecer la memoria de los desaparecidos y restituir la identidad de los afectados (pp. 92-94). En el teatro peruano, se puede nombrar los encuentros de "Teatro por la Vida" (1988, 1990, 1998, 1999 y 2003) o la XIII Muestra de Teatro Peruano, en Andahuaylas (1988), grupos como Cuatrotablas, Yuyachkani, Vichama Teatro de Villa el Salvador o de dramaturgos como César de María (*Sichi Sei Hokuku o La historia del cobarde japonés*, 1999), Mariana de Althaus (*Ruido*, 2006) y Eduardo Adrianzén (*Respira*, 2009), etc. (Laurietz Seda, 2012, p. 96).

Poco a poco los estudios teatrales sobre el fenómeno terrorista se han profundizado e independizado de los estudios literarios usando diferentes formas de análisis, crítica e interpretación, en algunos casos combinando teorías y métodos de diferentes disciplinas para tener un enfoque más amplio de los elementos que intervienen en la creación teatral.

[191]Laurietz Seda (2012). Para no olvidar: Teatro y guerra sucia en Argentina y Perú. *Latin American theatre review*, ISSN 0023-8813, Vol. 46, Nº. 1, 2012, págs. 91-102. Recuperado de https://journals.ku.edu/latr/article/download/4626/4257/

Sobre el grupo Yuyachkani, Santiago Soberón (2001) ha realizado un trabajo titulado *Treinta años de Yuyachkani* sobre la trayectoria del compromiso cultural, social y político del grupo, la relación de sus obras con la identidad, la historia y la cultura peruana influenciados por la mirada de intelectuales como Arguedas o Mariátegui, además de los cambios en su trayectoria artística.

Desde una perspectiva externa, hemos considerado los puntos de vista de Beatriz Rizk (2011) quien presentó un artículo titulado *El grupo de teatro Yuyachkani y la irremisible presencia de la "otredad"* donde analiza la propuesta teatral del grupo con una mirada panorámica de su trayectoria resaltando su labor de mostrar el mundo andino, migrante, desde lo corporal, testimonial, etc. Evidencia la diversidad de identidades culturales en el Perú y las diferentes problemáticas sociales y políticas, como la migración de provincias a la capital (Lima), la discriminación, la violencia política durante el conflicto armado interno (1980-2000), etc. retratadas en sus distintas obras teatrales desde los años setenta (1970) hasta el siglo XXI (2010).

Con una mirada más panorámica, Ileana Diéguez (2004) incluye el trabajo teatral de Yuyachkani como parte de un fenómeno latinoamericano de finales del siglo XX e inicios del XXI donde las acciones artísticas y culturales transcienden los espacios y las fronteras de lo social y político, como medios de protesta, reclamo, construcción de memoria e identidad, manifestando los imaginarios sociales políticos, donde estas manifestaciones estética, artísticas, van más allá de lo antropológico o social para constituirse en acciones políticas. Define el trabajo teatral de Yuyachkani como un compromiso ético que despierta las conciencias ciudadanas por medio de acciones, diálogos y discursos simbólicos. En sintonía con Diéguez, pero teniendo en cuenta una lectura histórica, Vivian Martínez (2006) reflexiona sobre el teatro latinoamericano, mencionando al grupo Yuyachkani, como manifestación artística, cultural, social y política que reflexiona y cuestiona problemas democráticos y de discriminación, entre otros.

A su vez, hemos tomado como marco otros trabajos colectivos sobre el teatro Latinoamericano e Hispanoamericano, analizando las diferentes prácticas, abriendo

los panoramas y la relación de la acción teatral con problemas sociales y políticos, como la identidad, la memoria, la violencia las sociedades posconflicto y posdictadura son tratados desde estéticas y praxis experimentales como acción social y política, para ello se ha considerado los trabajos editados por Jorge Dubatti en el año 2012 en la revista *Gestos*[192].

Para ahondar en la propuesta de Jorge Dubatti (2016), podemos reseñar brevemente su trabajo titulado *Una filosofía del teatro: El teatro de los muertos*, que es la respuesta a un largo proceso de investigación e inmersión profunda en la experiencia teatral realizada por años, evidenciado en sus más de cien publicaciones previas, por ello podemos decir que estamos frente a una gran síntesis, una condensación de una ardua labor que viene desenvolviendo y que desborda lo puramente académico para vincularse con la vida efímera de la acción teatral, llevada a cabo por artistas, técnicos y espectadores, por todos los que participan para dar vida al teatro.

La pregunta fundamental que nos puede guiar es ¿en qué consiste una filosofía del teatro? En un sentido más amplio, "una Filosofía del teatro es una Filosofía de la praxis humana" (Dubatti, 2016, p.30). Es decir, debe haber un estudio integral de una acción, una práctica humana, una realidad, por ello, se recurre a uno de sus sentidos más originales de la filosofía como ontología, estudio de la realidad, de la complejidad total del acontecimiento teatral y todo aquello que crea.

Lo último nos lleva a la siguiente pregunta: ¿qué crea el acontecimiento teatral o *poíesis* teatral? La *poíesis* y sus derivaciones en poéticas parte de la ida original que todo arte tiene capacidad de crear historias, acciones, personajes, emociones, mundos, etc. Cuando confluyen todos los elementos construyendo algo nuevo que es más que la suma de sus partes o como dice Dubatti (2016): "La función primaria de la poíesis no es la comunicación ni la generación semiótica de sentidos ni la simbolización cultural (Lotman), sino la instauración ontológica: poner un mundo a existir, hacer nacer […] un nuevo ente, poner un acontecimiento y un objeto/diversos objetos a existir en el mundo" (p. 68).

[192]Dubatti, J. (editor invitado). (abril 2012). *Gestos, Teoría y práctica del teatro hispánico, Poéticas teatrales y prácticas políticas (1990-2011)*. *Gestos*, 27(53).

El audaz proyecto de Dubatti consiste, por un lado, en una ontología teatral, es decir, una filosofía, una reflexión integral de toda la realidad que involucra el mundo del teatro y, por otro lado, hay una admirable pretensión epistemológica. En otras palabras, la filosofía del teatro forma parte de un cuerpo multidisciplinario e interdisciplinario de estudios del arte y teatrales con nivel científico. En palabras de Dubatti (2016), "las Ciencias del Arte constituyen el conjunto de disciplinas científicas que se ocupan de estudiar los entes y acontecimientos que llamamos arte(s). Algunas disciplinas científicas son Filosofía del Arte, Semiótica del Arte, Poética, Antropología del Arte, Sociología del Arte, Lingüística Aplicada, Economía del Arte, Hermenéutica, Análisis y Crítica del Arte" (p.79).

Para finalizar, Jorge Dubatti considera que en el acontecimiento teatral debe confluir un *convivio*, una vivencia compartida, que genera *poíesis* (creación) con los cuerpos y las acciones de los actores y todos los artistas involucrados en la puesta en escena al servicio de la expectación (del público). De igual modo, los investigadores y artistas quedan invitados a un trabajo en conjunto para estudiar la experiencia teatral que se diluye en su acción, pues a pesar del registro el acontecimiento se pierde, por ello, *el teatro de los muertos*, de lo perdido, del duelo, de la memoria. Esto lleva a los investigadores a ser investigadores artistas y a los artistas a ser artistas investigadores (filósofos) que profundicen en la (reflexión), filosofía de la praxis teatral donde "El actor se transforma así en el productor de un pensamiento único sobre la singularidad del actuar en su relación con el mundo" (Dubatti, 2016, p.192).

Otro trabajo que complementa nuestro panorama sobre el teatro lleva por nombre *Otras geografías otros mapas teatrales (Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas).* Fue redactado y editado por Carlos Dimeo y Jorge Dubatti (2016)[193]. A modo de aproximación analítica del teatro latinoamericano, se puede decir que se presenta la ampliación de horizontes de la actividad teatral en nuestra región con una visión extensa, para sugerirnos que el fenómeno teatral es más de lo

[193]Dimeo, C. & Dubatti, J. (2016). *Otras geografías otros mapas teatralesNuevas perspectivas escénicas latinoamericanas*. Bielsko-Biala: La Campana Sumergida.

que vemos o más de lo que pensamos y nos invita a descubrir el teatro traspasando sus fronteras tradicionales. Por ejemplo, en *La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral* de Jorge Dubatti, se propone, a partir de un nuevo significado de teatro, explorar las posibilidades de ampliar las fronteras de la comprensión y la creación teatral, como la relectura histórica del teatro incluyendo una multiplicidad de variantes y expresiones teatrales que desde una visión tradicional o moderna quedarían fuera.

Otro caso es el trabajo *El teatro independiente en Buenos Aires entre 2001 y 2014* de María Fukelman donde nos cuenta sobre las luchas cambios, puestas, propuestas y vínculos del teatro independiente de Buenos Aires desde los años 30 hasta la actualidad, no solo como una forma de hacer arte, sino de vida y resistencia política frente a las adversidades de las crisis económicas y políticas, donde la adversidad fortalece la capacidad de creación, buscando nuevas formas de hacer teatro.

Sobre el teatro peruano, Percy Encinas presenta *Teatro, política y sexualidades en la escena limeña* donde realiza un análisis de las propuestas políticas del teatro limeño, continuando con sus investigaciones previas, pero esta vez centrándose en la búsqueda de inclusión y principalmente de reconocimiento de las diversas orientaciones e identidades sexuales desde un proyecto teatral de base testimonial y documental *Desde afuera* que es parte de un movimiento teatral político de reconocimiento de las sexualidades que tiene raíces en años anteriores con la consigna de crear arte y teatro comprometido con la lucha por la igualdad y el respeto a nuestras libertades.

También, añadimos como ejemplo el artículo de Araceli Mariel Arreche *Dramaturgias sin dogma: reflexiones en torno a la adaptación teatral* donde se explora las diferentes experiencias de las recreaciones de clásicos como *Hamlet* de William Shakespeare, *La vida es sueño* de Pedro Calderón De La Barca y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. En estas recreaciones, se puede ver cómo manteniendo la esencia se reinterpreta y resignifica nuevos sentidos y problemas sobre la realidad, la política, el teatro, el cuerpo, la mujer, etc. valiéndose de diferentes estrategias incluyendo el diálogo entre diferentes textos.

Azar y ciencia ficción: 4D Óptico, de Javier Daulte escrito por Ricardo Dubatti reflexiona sobre el teatro de ciencia ficción de Daulte. Propone, de forma lúdica y con un discurso múltiple y una interpretación sobre la infinitud de realidades del universo, la imposibilidad del ser humano de explicar el arte y el teatro a través del lenguaje; además, explica cómo la ciencia y la tecnología afectan al ser humano, alienándolo; a la vez de cómo el hombre afronta aquello que no puede comprender como el azar y caos.

Otro ejemplo es el artículo *Chacovachi: introducción a una metodología del Payaso Callejero* de Lucia Salatino, donde analiza la experiencia de un famoso payaso callejero y cómo propone una reflexión de su propia praxis teatral como punto de partida para pensar el teatro callejero y sus posibilidades.

Esto es solo una mirada a algunos de los trabajos que son una invitación a sumergirnos en el rico y amplio mundo del teatro más allá de las convenciones, para pensar y para conocer como experimenta el teatro actual en países posviolencia, posconflicto o posdictadura como Argentina, Brasil, Chile, España, Perú, entre otros.

2.4.8 Sociología de la cultura y antropología visual

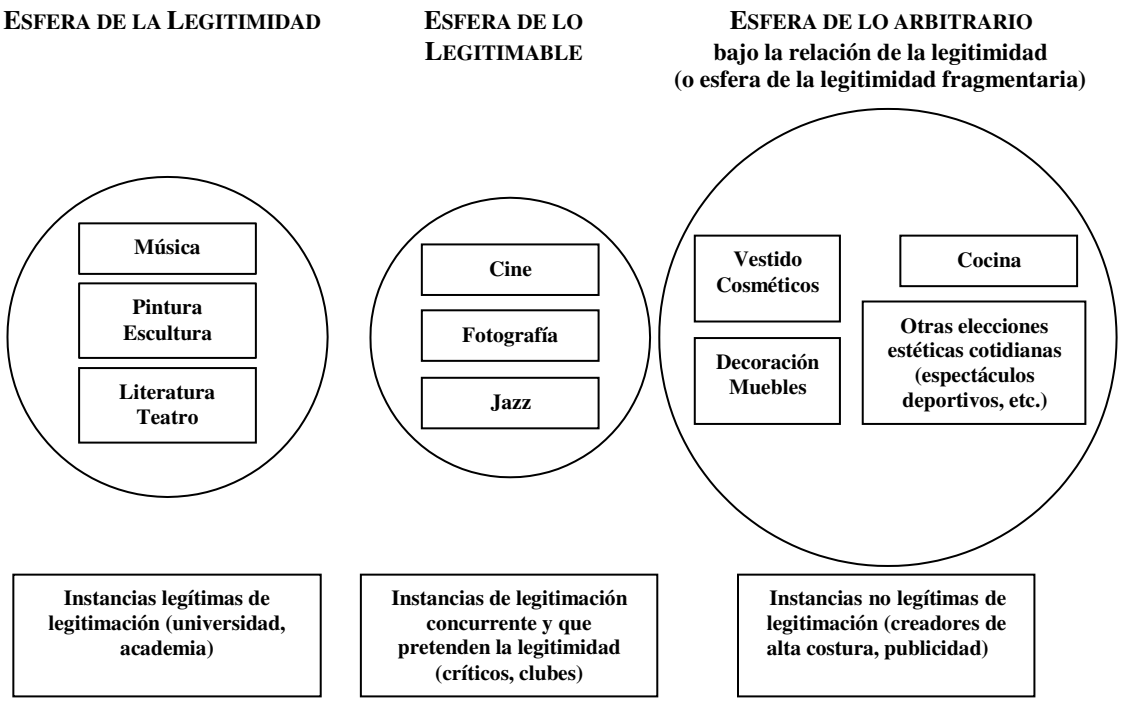
Desde la sociología y **la sociología de la cultura**, los planteamientos de Pierre Bourdieu (2002) son de suma importancia para añadir algunos detalles más sobre *Campo de poder, campo intelectual* para definir espacios sociales de cierta autonomía de producción de bienes simbólicos que posibilita una mejor comprensión de un autor y su obra, su formación cultural o política, en su dinámica interacción con sus entornos sociales sin condicionamientos, por medio de las estructuras de los espacios intelectual, profesional, académico, artístico, cultural, político, entre otros, que sirven de intermediaciones entre los autores, sus clases sociales y la sociedad en general.

Los campos son espacios estructurados jerárquicamente por un sistema de relaciones de poder entre individuos y grupos que compiten, conflictivamente, en

contextos y posiciones variados, caracterizados por un *inconsciente cultural*, situado histórica y socialmente, con una forma de pensar, percibir, con una competencia artística o *habitus*. Por ello, las obras de arte transmiten una cultural representan y constituyen un capital artístico de una sociedad, propia de un campo y permiten analizarlas y descifrarlas.

En relación a los diferentes campos del arte y su legitimidad, donde incluye los campos del teatro y cine, Bourdieu (2002) realizó el siguiente esquema que puede contribuir a visibilizar un panorama de los campos artísticos tratados en esta investigación:

Esquema: Esferas de le legitimidad de los campos artísticos



Fuente: Bourdieu, 2002, p. 32.

Las construcciones conceptuales de Bourdieu (2010), como los desarrollados en *El sentido social del gusto*, nos permiten poner en práctica unasociología de la percepción estética, paraacceder a la comprensión y explicación de una gran diversidad de fenómenos sociales, como los procesos de producción y consumo de

bienes simbólicos, intelectuales, académicos, culturales y artísticos, que forman parte de la dinámica de los mercados de los bienes culturales. A la vez, muestran la importancia de las relaciones entre arte y política, para criticar los juegos de dominación impuestas por sus fuertes condicionamientos.

Las artes también son importantes porque tienen la capacidad de formar la imaginación narrativa, compasiva y empática, las cuales nos permiten pensar, sentir y ponernos en el lugar del otro, tender vínculos con la cultura, la identidad, la moral, la ética y la política como explica Martha Nussbaum (2005) en *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal* (pp. 117-148).

Art from a fracturedpast: memory and truth-telling in post–ShiningPath Peru es un trabajo de nivel internacional, que realiza un compendio de análisis de representaciones artísticas sobre el conflicto armado interno en el Perú entre 1980 y 2000, incluyendo dibujos, escultura, literatura retablo, cine, teatro, etc. Desde diferentes enfoques, aportan las investigaciones de Cynthia E. Milton, Edilberto Jiménez Quispe, María Eugenia Ulfe, Víctor Vich, entre otros.

Desde la ciencias sociales, un complemento para comprender los aspectos sociales y políticos de las manifestaciones artística y culturales visuales es la investigación desde la **antropología visual** que a partir del análisis e interpretaciones de las expresiones visuales de la cultura (retablos, tablas de Sarhua, cine, televisión, etc.) y como representan las realidades e identidades culturales sociales en el marco de los contextos y cambios sociales, económicos, políticos, técnicos y tecnológicos, como ya se ha mencionado anteriormente.

En la misma línea, están los estudios *Testimonio secreto de un pasado traumático: los "tiempos de peligro" en el arte visual de Sarhua* de Olga Gonzáles (2015 y 2018), y *La guerra de Sendero: no olvidar* de Vladimir Terán Altamirano (2005)[194], quien comenta los dibujos del antropólogo y retablista ayacuchano

[194]TERÁN ALTAMIRANO, Vladimir (2005)"La guerra de Sendero: no olvidar" http://www.rompeteelojo.com/2005/08/la-guerra-con-sendero-luminoso-no.html

Edilberto Jiménez (2009), autor del libro *Chungui: Violencia y Trazos de Memoria*, donde retrata el horror del conflicto armado interno.

Regresando con el compendio de Cánepa (2012), ella afirma que hay análisis antropológicos de las manifestaciones visuales contemporáneas como la estética chica, artesanía, vestuarios de artistas del canto popular andino, difusión de fiestas tradicionales andinas, cómicos ambulantes, cine regional entre otras difundidas de manera informal con nuevas tecnologías televisivas, digitales e internet. Se ha estudiado la influencia del mercado en la representación visual del arte popular, sectores dominantes, normalizaciones de los puntos de vistas hegemónicos, en otras palabras, la relación entre las representaciones, el poder y las políticas sociales, comerciales y culturales. También, ha investigado temas como las representaciones visuales y audiovisuales en la cultura, como el caso de la publicidad peruana o cuestiones de memoria de archivos audiovisuales, políticas culturales o video etnográfico, en algunos casos hay investigaciones y en otras son temas pendientes.

Algunas investigaciones de antropología visual han abordado el tema de violencia política como por ejemplo el trabajo de Bernardo Cáceres (1989) *Perú: Comunicación o violencia* y en un artículo del año 2011 y las investigaciones sobre el cine regional, teniendo en cuenta sus procesos de producción, difusión y consumo, su denominación como cine andino por Quinteros (2010, 2011) sus temáticas de terror (castro 2007) y la violencia política durante el conflicto armado interno. Al respecto, Rocío Trinidad (2008) presentó una ponencia llamada «"Poswar Ayacuchano Cinema: Producing and Recoveringthe 'Horror Memory' of theWar" en la conferencia anual *Thepolitics of Culture in LatinAmerica&theCaribbean*, organizada por el Consorcio de Estudios Latinoamericanos y Caribeños de las universidades de North Carolina at Chapel Hill y Duke en Durham» (Cánepa, 2012, p. 344). Aquí podemos ver cómo los estudios de la antropología visual nos permiten ampliar el espectro de análisis e interpretación de las artes visuales, de forma particular del cine y sus discursos con respecto a la violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú entre 1980 y 2000.

Otro compendio de investigaciones sobre la relación de las artes y la sociedad, que nos permite ampliar nuestro horizonte teórico para descifrar los discursos teatrales y cinematográficos sobre la violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000)**,** es el Dossier 6: *Subversión, crimen, género, etnicidio y memoria: Narrativas de la violencia en América Latina* coordinado por Rafael Ojeda (2013) que plantea cómo en América Latina (Argentina, Colombia, México y Perú) los procesos de violencia subversiva y del narcotráfico han influido, la ética, estética, cultural, política y económica representado por el arte en el mercado global y sus efectos en las industrias culturales.

A parte de los análisis literarios, teatrales, etc. Un estudio que debemos tener en cuenta es la investigación sobre historieta o comic realizado por Marco Antonio Sotelo Melgarejo, (2013/2012) titulado *Representación gráfica de la violencia política en el Perú 1980-2012: Una aproximación a las historietas durante tiempo de violencia interna*, que trata sobre las representaciones de la violencia política en historietas peruanas durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000) y después del periodo.

Años antes se han realizado otros trabajos similares como la tesis doctoral en ciencias sociales titulada *Poder y humor gráfico durante el período de crisis del régimen de Alberto Fujimori, 1996-2000* presentada por Carlos Rodrigo Infante Yupanqui (2008) y la tesis de licenciatura en arte de Oscar Germán Luna Victoria Muñoz (2005) con respecto a *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso*en la Universidad Nacional Mayor De San Marcos (UNMSM).

Como se puede apreciar, hemos tomado en cuenta una diversidad de enfoque de diferentes disciplinas y trabajos de investigación en diferentes campos artísticos para poder tener una amplia gama para análisis e interpretación de los conceptos de democracia y progreso en los discursos teatrales y cinematográficos entre 1980 y el 2016 sobre la violencia política en el Perú en relación al conflicto armado interno (1980-2000).

CAPÍTULO III
METODOLOGÍA EMPLEADA

3.1. Tipo de investigación

La investigación a realizar será básicamente de carácter cualitativo e interpretativo, pues bajo el análisis descriptivo de la praxis política de los años 1980 hasta el año 2000, desligada de los fundamentos democráticos de igualdad, libertad y justicia, representada en la cinematografía y en el teatro peruano sobre el conflicto armado interno realizado entre los años 1980 y el año 2016. Se verá como es plasmada en el cine peruano la idea que conciben los ciudadanos del sistema democrático, aparentemente es utópico, o como ya hemos mencionado como una especie de creencia popular con carácter mítico y se confronta frente a una democracia formalista de la clase política participe de los gobiernos de aquellos años, mostrada mediante las obras cinematográficas y teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno.

Para ser más preciso, diremos que la forma de investigar del presente proyecto se realizara en primer lugar consultando textos de otros investigadores, sobre democracia sus problemas y sus distintas definiciones; el concepto de progreso y conflicto armado interno, como su desarrollo en el Perú entre 1980 y el año 2000, incluyendo el informe y conclusiones de La Comisión de la Verdad y reconciliación (CVR) y , de forma fundamental y complementaria, el estudio analítico, interpretativo, relacional y crítico de una serie de películas y obras de teatro peruanas que tratan sobre la problemática del conflicto armado interno producidas entre 1980 y el año 2016.

Para complementar la explicación de la metodología y las técnicas de la presente investigación social, tomaremos como referencia lo planteado por Piergiorgio Corbetta (2007) en el primer capítulo de su texto *Metodología y técnicas de investigación social* sobre los paradigmas de la investigación social. Parte de la idea que un paradigma como perspectiva teórica, imagen que guía y organiza la reflexión teórica y la investigación empírica, concepto útil para analizar los diferentes marcos

de referencias desarrollados en el campo de la metodología de la investigación social.

Podemos decir que el marco de referencia que ha orientado la presente investigación social es la perspectiva del paradigma *interpretativista* (*humanista* o *subjetivista*). Consideramos, siguiendo a Corbetta (2007), que la percepción de la realidad no es una fotografía, sino está cargada de teoría, incluso el registro de la realidad depende de la ventana mental del investigador, de sus condicionamientos sociales y culturales. Es decir que se ha tenido conciencia que acto de conocer está condicionado por las circunstancias sociales y el marco teórico en que se sitúa la investigación.

Por lo antes mencionado, coincidimos con las perspectivas teóricas que plantean que la realidad no puede ser solo observada, sino que debe ser interpretada. De forma similar a Max Weber consideramos inevitable la intervención de los juicios de valor en la elección de problemas a estudiar que orienta la investigación.

Esta orientación nos ha llevado a elegir el método de *comprender* (*Verstehen*), comprensión racional o *interpretación*, identificación con el otro *para comprender* la racionalidad o *sentido* de los actos y conductas de los individuos, a partir del análisis de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú (1980-2016).

La presente investigación, bajo la propuesta de Weber que explica Corbetta (2007), busca encontrar una interpretación de la realidad social no determinista o casualista, sino en base a conexiones causales, es decir se busca establecer condiciones de posibilidad de un hecho social. Con una dirección microestructural (discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú entre los años 1980 y 2016). El enfoque sociológico visual, desarrollado en esta investigación, tiene en cuenta el aspecto humano, comprensivo e interpretativo. Como la vida humana es diferente a la natural debe estudiarse con métodos diferentes, con procedimientos y técnicas propias de observación y análisis de la realidad empírica por medio de la investigación cualitativa.

En resumidas cuentas, esta investigación responde a las cuestiones ontológicas o de esencia (¿Existe la realidad (social)?), epistemológicas o de conocimiento (¿se puede conocer la realidad social?) y metodológicas o de método (¿Cómo podemos conocerla?) de la siguiente manera: en primer lugar, desde una **ontología** constructivista el mundo es una realidad múltiple conocible desde los significados atribuidos por los individuos, por ello partimos de un análisis semiótico complementado por una hermenéutica interdisciplinaria que combina la sociología, visual, de la imagen, la antropología visual, el análisis del discurso, etc.

En segundo lugar, desde la **epistemología** partimos de la relación entre investigador y los objetos de estudio (discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú entre los años 1980 y2016). Por ello realizamos un estudio interpretativo en busca de significados explícitos o implícitos de los conceptos democracia y progreso.

En tercer lugar, desde la **metodología,** este trabajo busca desarrollar una interacción empática con las representaciones de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú entre los años 1980 y 2016 a través de una interpretación, a partir del uso de técnicas cualitativas y análisis "por casos" (de las películas y obras de teatro seleccionadas).

Por último, queremos aclarar que cuando nos referimos que los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú entre los años 1980 y 2016, de forma similar a otras manifestaciones artísticas como representaciones que reflejan o recrean la realidad social y política, sin estar obligado a hacerlo, no lo pensamos como el reflejo de un espejo, sino como una proyección que trasmite, reinterpreta una serie de fenómenos, hechos y problemas sociales y políticos de la sociedad peruanas relatadas desde una óptica propia de un contexto espacial, temporal, social, cultural y político de una expresión artística y por lo mismo permite, de cierto modo, construir parte de la memoria histórica del conflicto armado interno sucedido en el Perú entre el año 1980 y el 2000.

3.2. Propuesta de esquema de análisis de obras cinematográficas y teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno

Partiremos proponiendo, a modo de medio u herramienta de análisis, un esquema sintético e integrado de varios semiólogos desde Saussure, pasando por Peirce, Barthes, Eco, Greimas y Blanco[195]. Pero luego pasaremos a realizar un ensayo de interpretación hermenéutica para comentar los discursos cinematográficos y sus interrelaciones entre sí y con la realidad apoyándonos en un enfoque teórico sociológico que trata de ser multi, inter y transdisciplinario vinculando la microfísica del poder, el biopoder y biopolitica, el análisis critico del discurso, los estudios coloniales, descoloniales y poscoloniales, la antropología visual, la sociología de la imagen, visual y del cine y diferentes corrientes de filosofía, fenomelogia, hermenéutica, de las artes y del teatro, para ir más allá de la semiótica como lo requiere el cine, tanto como el teatro y otras artes, de acuerdo a especialistas como Dubatti (2016).

1. Trama (sinopsis)

El punto de partida del análisis crítico interpretativo a realizar será explicitar la historia o relato que cuenta las películas y obras de teatro seleccionadas. Tomando en cuenta si tienen algún vinculo con algún acontecimiento real. El objetivo es evidenciar como los discursos cinematográficos y teatrales recrean las problemáticas sociales y políticas, sus dinámicas, interacciones e imaginarios alrededor de los sucesos del conflicto armado interno, en el Perú entre 1980 y el 2000, desde la elaboración de sus tramas.

2. Personajes principales

En segundo lugar, se ha decidido, describir, analizar e interpretar a los personajes principales, con la finalidad develar cómo los discursos fílmicos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú retratan a los agentes del orden, terroristas, pobladores rurales o urbanos del ande o de la capital, profesores, estudiantes, tanto masculinos o femeninos, etc. Se puede evidenciar, por medio del análisis crítico e interpretación de los personajes, si se recrean a personas de forma

[195] Tomando la base de la experiencia y la pauta del curso de semiótica propuesto por el maestro Rodolfo Barbosa en el instituto IDAT donde trabaje enseñando este y otros cursos entre el año 2010 e inicios del 2015.

realista, esteriotipada, ideologizada, racista, discriminador, machista en sus roles de género, indiferente, violento, sumiso, influenciable, autoritario, caricaturizado, etc, o como un arquetipo de los ideales de un sector de la sociedad, como la prensa. Incluso su omisión puede evidenciar su desconocimiento, en el caso de los terroristas, representando el peligro latente y oculto. Por otro lado, permite profundizar en el discurso, desde elemtos visuales implícitos, como también notar los cambios en las representaciones de ciertos personajes recurrentes como las fuerzas del orden, terrorisras y pobladores andinos, etc. A su vez posibilita establecer vínculos de identificación con sectores de la población peruana o posibles imaginarios resultantes de las dinámicas de interación política y social del conflicto armado interno en el Perú entre los años 1980 y 2000.

3. Identificación de elementos generales

Hemos tomado como referencia la clasificación de signos establecida por Charles S. Peirce (1931-1935) quien "distinguió entre el orden del *índex* (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).

a) **Índices.** El *índex* o índice se puede definir como indicadores o señales que indican o señalan algún elemento cercano, próximo o contiguio.
b) **Iconos.** El *icono* se puede conceptualizar como una representación semejane al objeto representado o un elemento que tomo la significación o el lugar del objeto que representa
c) **Símbolos.** Los *símbolos* pueden explicarse como una representación por convención social que alude directa o indirectamente al objeto representado.

Estos elementos de análisis permiten estudiar elementos indicadores o que señalan; tando de forma implícita o explicita, metaforica o simbolica; una serie de elementos culturales, artísticos, cinematográficos y teatrales como dispositivos que contruyen parte de los elementos que dialogan en la trama de los discursos de las películas y obras de teatro seleccionadas comunicando a los espectadores sobre las cualidades narravitas, sociales y políticas de sus representaciones para trasmitir o

despertar afectividades e ideas entorno a la realidad peruana en el periodo de violencia recreado.

4. Unidades mínimas de sentido

a) Sema (raíz de sentido/ elemento central de la comunicación audiovisual)

b) Semema (elementos complementarios que rodean y/o refuerzan el sema)

c) Clasema (fondo y contexto de espacio y tiempo de la obra cinematográfica)

Para que se comprenda mejor el análisis semiótico que se aplica con cierta libertad a partir de varios teóricos, como se ha manifestado previamente líneas arriba, se añadirán algunas aclaraciones:

Sema es el elemento central que da sentido al objeto u obra analizada sea el espectador, personaje principal, elemento, lugar, tiempo u hecho que moviliza y da sentido al texto, discurso, acción, etc.

Semema corresponde con otros elementos, personajes, objetos, etc. que complementan el sentido y significado del núcleo, raíz de sentido o sema.

Clasema es el fondo, contexto, lugar o tiempo que enmarca y ayuda a reforzar el sentido y significado del sema y los sememas que conforman el objeto, discurso u obra que se analiza e interpreta.

Identificar el *sema* o raíz de sentido, por ejemplo, como el protagonista de un filme o una obra de teatro, tiene como finalidad orientar el sentido o significado central del discurso elaborado para remarcar el mensaje principal que se trasmite al espectador.

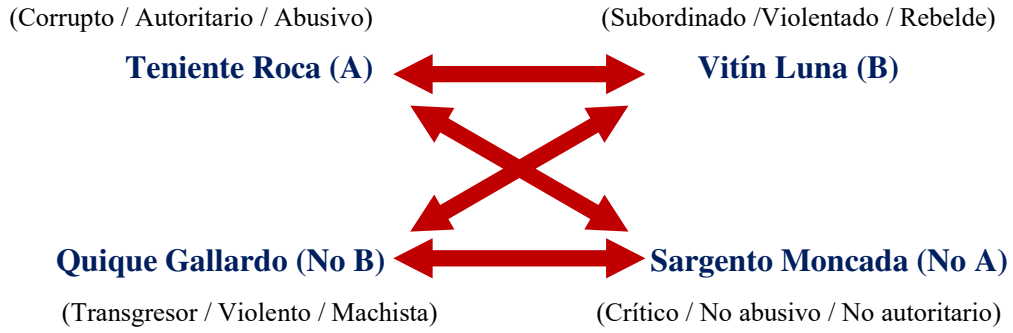
Como hemos mencionado, el significado principal del discurso es reforzado por los elementos complementarios o s*ememas*, objetos como una grabadora, un arma, o personajes del entorno que clarifican el discurso, sus acciones o roles en el desenvovimiento e interación con los elementos y personajes del entorno para mostrar mensajes e ideas para comprender mejor al personaje, lo que representa y lo que el expectador puede comprender del discurso comunicado.

Por último, los *clasemas* contextualizan los personajes en un entorno y tiempo específico. El entorno alude a dónde se desenvuelve (capital, urbe o zona rural andina, en una casa, en medio del campo) para evidenciar la interacción de los personajes, amor, lucha, persecución, encierro, etc. El tiempo en que se desarrolla la historia (inicio de los años ochenta, fines de los noventa o siglo XXI) permite ubicar el discurso y los acontecimietos que recrean para relatar la histotia y representar un sector de la sociedad y sus dinámicas en medio de la violencia durante el conflicto armado interno.

5. Cuadro semiótico

El cuadro o cuadrado semiótico es un modelo de análisis semiótico, similar al cuadro lógico de Boecio, desarrollado por Greimas y Rastier que permite establecer relaciones de oposición, negación y complementación entre las significaciones y representaciones simbólicas de elementos (personajes, lugares, hechos o cosas) al interior de una obra, discurso, etc. (García Contto, 2011 [196] y Fontanille, 2012).

Ejemplo:



Este cuadro es un medio, instrumento o herramienta de análisis que permite establecer relaciones de oposición, contradicción y complementariedad entre los personajes y lo que significan y representan en la trama del discurso y lo que el mensaje proyecta en el esplectador, su capacidad de identificación, sensibilización y

[196]Para más detalles se puede revisar el Manual de semiótica de José David García Contto (2011).

recreación de las dinámicas sociales, culturales y políticas durante el conflicto armado interno en el Perú entre 1980 y 2000.

6. Programa narrativo o modelo actancial de Greimas

El modelo actancial es un método analítico desarrollado por Greimas en base a la propuesta de Vladimir Propp con con el fin de estudiar las interrelaciones narrativas y significativas entre las acciones y los elementos (personajes, lugares, hechos o cosas) al interior de una obra, discurso, etc. (García Contto, 2011 y Fontanille, 2012).

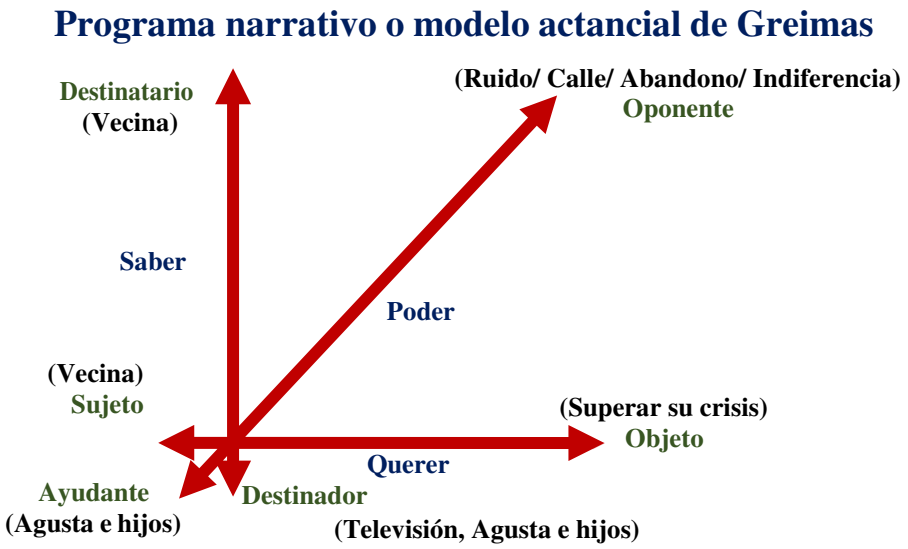
a) **Eje del querer.** Aquí se establece la relación de un sujeto, puede ser el destinatario del mensaje o un personaje, con un objetivo, un personaje, deseo, fama, libertad, venganza, etc. que el sujeto desea alcanzar.
   - **Objeto (**personaje o meta que desea alcanzas el sujeto)
   - **Sujeto** (espectador o personajes que busca o desea algo)

b) **Eje del saber.** Se propone vincular gnoseológicamenete o cognitivamte, un lazo de información o conocimiento, entre el espectador o un personaje con un elemento o alguien quien le brinde un mensaje o información relevante que le permita al receptor o sujeto lograr una meta anelada (amor, escapar, vencer al enemigo, etc.).
   - **Destinador** (personaje o elemento mensajero que trasmite una información clave o fundamental para el logro de la meta del sujeto)
   - **Destinatario** (espectador o personaje que requiere información vital para lograr un objetivo fundamental)

c) **Eje del poder.** Muestra la dinámica de poder entre personajes de un discurso, tanto aquellos que impiden u obstaculizan al receptor del relato o un personaje del mismo lograr su finalidad, por medio de buscar someter, violentar, confundir, engañar, etc. Como aquellas personas al interior o exterior de la trama que apoyan o colaboran con observador o participante del relato para conquistar su busquesa con acciones concretas como luchar junto al protagonista en contra de algún enemigo, sacrificarse, motivarlo, entrenarlo o prepararlo para combatir o susperar las dificultades para obtener el objetivo buscado.
   - **Ayudante** (personaje o elemento que colabora con las acciones del sujeto, como el protagonista o receptor del mendaje, para obtener un objetivo)

- **Oponente** (personaje u obstaculos que entorpecen, dificultan, violentan o desorientan por medio de sus acciones impidiendo conseguir una meta al sujeto, personaje o expectador de la historia relatada)

  Ejemplo:



Esta herramienta o instrumento de análisis posibilita establecer, en diferentes niveles de significación, las relaciones entre personajes, elemento y el espectadores en el desarrollo, construción y difusión de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú, para elaborar paralelismos con las dinámicas sociales, culturales y políticas entre los actores de la sociedad peruana en el contexto de la violencia del conflicto armado interno desatado en el Perú a finales del siglo XX (1980-2000).

7. Análisis de códigos

En base al ensayo de Roland Barthes (1964) titulado *La retórica de la imagen*[197], en el que analiza un aviso publicitario de la marca Panzani, dentro del cual distinge el mensaje linguistico, la imagen connotada (mensaje icónico codificado) y la imagen denotada (mensaje icono no codificado).

[197] Para más detalles consultar: Barthes, R. (1964). *La retorica de la imagen* (en La semiología). Escuela de Altos estudios, París. Recuperado de http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=71

a) Verbal o escrito. Se analiza e interpreta todo mensaje o texto verbal o escrito que forman parte de un discurso audiovisual, cinematográfico o teatral, en el caso del presente trabajo, para desifra los mensajes diectos o indirectos que refuerzen el relato o historia expresada, en nuestro caso particular en los filmes u obras de teatro sobre el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000).

b) Tipográfico. Se estudian de forma complementaria la tipografía o tipo de letra presente en el mensaje, sea un cartel, títulos, pintas o grafitis que refuercen un tipo de mensaje, como por ejemplo las pintas o carteles senderistas en paderes, pizarras o letreros junto a un cadáver, para trasmitir realismo, miedo, terror, muerte, oficialidad, etc.

c) Morfológico. Son aquellos elementos de formas, figuras, estructuras teatrales utilisados en escenografías o locaciones (el monolito de *200: Odisea del espacio* (1968), como círculos, rectángulos que refuerce algún significado (limites o repetición) o distribución del escenario (al lado izquierdo el pasado y al derecho el presente), estructura narrativa, lineal (de principio a fin), *flash back* (recuerdos), fragmentado (de forma desordenada como la película *Memento* o *Amnesia* (2000), circular (iniciar y terminar en una misma escena), *in media res* (iniciar en un punto, retroceder al inicio hasta llegar a la primera escena y continuar hasta la escena final como la película *Tinta roja (2000)*). También, puede referirse a algún efecto de edición como dividir la pantalla en dos, tres o cuato espacios rectangulares para trasmitir la simultaneidad de un momento, como la escena del reloj en *Corre Lola corre* (1998); o que los personajes están atrapados por el tiempo o sus circunstancias, similar al uso lúdico de las viñetas de una historieta o cómic; el fin de una escena cerrándose en un círculo, cuadrado, etc. para trasmitir alguna sensación o idea del discurso como la transición del desagüe de la bañera a un ojo en la escena inical de *Psicosis* (1960), para visualizar el pasar del tiempo, con el pasar del agua, de la vida y la llegada de la muerte de la víctima con un elemento circular, orgánico como el ciclo de la vida; o las dinámicas transiciones surrealistas del anime japonés *Paprika* (2006) para recrear la irrealidad cambiante del mundo onírico.

d) Cromático. El análisis e interpretación del uso de colores para componer una atmósfera, que trasmite emociones que fortalezcan el mensaje a nivel denotativo y connotativo, permite evidenciar los dispositivos de las luces del escenario tearal y sus cambios de calides o la calibración de los filtros de luz y color para hacer más intensa los componentes de la histora relatada. Por ejemplo, se puede usar el blanco y negro para retratar el pasado o el mundo interior como en *Días de Santiago* (2004); o constratar un mundo falso y virtual con tonalidades frías frente a la realidad con tonos más cálidos como en *Matrix* (1999); o un rojo intenso que remarque un momento íntimo como en las escenas entre Lola y Mani en *Corre Lola corre* (1998); los claroscuros, opacidad y frialdad de los colores de *Seven* (1995) para trasmitir la decadencia de la ciudad rodeada de muerte; o la famosa escena de *La lista de Schindler* (1993) de una niña con vestido rojo en medio de las tonalidades de grises para remarcar cómo la barbarie y la crueldad rodean la vida, la inocencia condenada a la perdición, que sin entender trata de huir. De forma similar, se usan las luces y colores en la iluminación teatral como los claroscuros en *La Cautva* (2014) en la escena cuando el auxiliar de morgue ayacuchana limpia el cadáver de la adolescente, asemejando un cuadro barroco religioso para simbolizar un momento de purificación en los linderos de lo sacramental, previo a un sacrificio.

e) Iconográfico o fotográfico. La composición fotográfica y el uso simbólico de iconos juega un papel fundamental para la construcción de un discurso visual, una bandera roja, la hoz y el martillo que indentifica en el imaginario social y político peruano al senderismo, el vestuario como el caso del uniforme verde que identifica a las fuerzas del orden, el traje a rayas de un preso, un pijama infantil, una guitarra, casaca de cuero, botas un corte punk, una bata de dormir, un uniforme escolar, lentes oscuros o mascaras para dar un halo de misterio o autoritarismo a un personaje o caricaturizarlo o desumanizarlo. También, se emplea la composición visual de la fotografía, tomas, encuadres, planos, movimientos de cámara en el cine o el manejo del espacio en el teatro para trasmitir ideas y emociones, los planos abiertos, texturas con movimientos lentos de la filmografía de Kubrick o Tarkovski para reducir a los personajes frente la imencidad que los rodea, o usos de contraplanos y acercamientos para intensificar la tensión entre personajes en silencio que anticipa una acción violenta como en el género cinematográfico de vaquero o *western*. En el teatro,

podemos ver elementos de la escenografía que construye el contexto o lugar de la acción como una morgue, una sala, la cruz de una iglesia, etc., o la estructuración del espacio, un solo escenario que encierra a los personajes o plataformas que sirve para diferenciar niveles, tiempos, jerarquías o elementos y escenarios que rodean a los espectadores para involucrar o hacerlos participes de la obra teatral.

f) Gestual y/o Kinésico. Los gestos, miradas, el movimiento corporal dan forma e intesifican las emociones, la identificación con los personajes para comunicar ideas, el mundo afectivo, claves para interpretar a los actores y sus intereciones al interior del discurso, que ayuda a establecer puentes con los fenómenos sociales, culturales y políticos como los imaginarios de una sociedad. Un ejemplo de ello es la tensión de los cuerpos para representar dinámicas de poder, jerarquías en el mundo militar, gesto que sugieren una ideología política de un personaje, el miedo, la rebeldía, etc. Asimismo, las miradas y silencios pueden simbolizar confrontación, pasión, complicidad, sonrisas que indican cinismo, el rompimiento de la cuarta pared para inducir una reacción en el espectador, peleas, luchas, la acion de correr para escapar, movimientos sensuales que insinúan un momento de erotismo, mostrar la desnudez del cuerpo para mostrar fragilidad u honestidad, etc.

g) Sociocultural (referencias sociales o culturales). Otros elementos que componen el discurso fílmico o teatral pueden ser vestuarios, costumbres, juegos, rituales representados para establecer un contexto temporal, espacial y cultural, sobreros de campesinos, el uso de una lengua como el quechua para identificar a un poblador del ande, escuchar una noticia en la radio o televisión que trasnporte al espectado a una época y lugar determinado, Lima, Ayacucho, un aula, a inicio o fines de los años ochentas (1980) o de la década de los noventas (1990) etc. Un velorio, en la capital y en provincia tiene diferentes costumbres, una cena familiar, la comida que preparan, los juegos infantiles o de palabras. El uso de la música propia de una región, música de procesión, huayno, un vals criollo, un punk subte, una pieza de rock peruano o argentino de los años ochenta o noventa, complementan la admosfera, dan vida a los personajes, acciones, intensifican las emociones, sus interacciones y la identificación entre los espectadores y los discursos. El análisis de códigos permite deconstruir o descomponer los discursos fílmicos y teatrales en sus

diferentes elementos de significación, para explorar la posibilidad polisémica de interpretación, explicitar los transfondos de los mensajes que construyen las tramas de los relatos y como han sido elaborados para impactar en los espectadores o resaltar ciertos elementos y encubrir o invisibilizar aspectos de los fenómenos sociales, con la finalidad de establecer conexiones con los imaginarios e interaciones sociales y dinamicas de poder de los actores sociales y políticos, los factores culturales presentes y la manera de reflejar o recrear los acontecimientos alrededor de la violencia del conflicto armado interno sucedido en el Perú entre 1980 y el año 2000 en los relatos estudiados.

8. Órdenes de significación

Para realizar el análisis interpretativo del presente trabajo, se tendrá en cuenta los planteamientos de análisis semiótico de Barthes y Eco[198], donde el signo puede trasmitir de manera denotativa, directa o literal, y conotativa, indirecta o simbólica, sugerente, de múltiples interpretaciones y con fuerza de la multiplicidad de sentidos, aparentemente ocultos, que puede leerse entre líneas.

a) **Denotación.** Se puede definir "como modalidad elemental de una significación alegada por el referente" (Eco, 1986, p. 83). Es decir, es la interpretación, sentido o significado más básico o directo de un signo, sea una palabra o una imagen, o un discurso más complejo como una película u obra de teatro.

b) Connotación. Es la capacidad de un significante de sugerir diversos significados o sentidos (Eco, 1986, p. 92). En otras palabras, se refiere a la polisemia o posibilidad de un signo o significante, usando la terminologia de Saussure, de evocar multiples significados o sentidos, de forma indirecta, sugerente.

[198] Para más detalles consultar: 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 y Eco, B. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. (tercera edición). Editorial Lumen, Barcelona. Recuperado de http://www.maraserrano.com/MS/articulos/eco_estructura_ausente_OCT_11.pdf

Los órdenes de significación nos permiten establecer los diferentes sentidos del discurso, en especial para explicitar aquellos sugeridos de forma inditecta para analizarlos criticamente e interpretarlos en su capacidad de comunicar de forma compleja la representación de la violencia, sus causas y efectos en la sociedad peruana durante el conflicto armado interno entre 1980 y 2000.

9. Retóricas visuales

La existencia del lenguaje visual en el cine y en el teatro nos lleva a usar como complemento metodológico el reconocimiento y análisis de figuras retóricas aplicadas en los disursos visual construido por medio de imagenes. La finalidad es permitir descifrar de un mejor modo los mensajes explícitos e implícitos y determinar el nivel de impacto comunicativo o comprensión.

Para esto, detectamos los usos de figuras retóricas sintácticas, que permiten interpretar las formas de las imágenes usadas, y semánticas, que nos ayudan a identificar los usos simbólicos de elementos visuales y estudiar los múltiples sentidos sugeridos en la trama de los discursos.

10. Esbozos hermenéuticos interpretativos

A partir del proceso analítico crítico de los elementos deconstruidos, pasaremos ha interpretar de manera conjunta, estableciendo vínculos relacionados entre los diferentes dispositivos que componen los discursos cinematográficos y teatrales. Luego de ello, se establecerán conexiones con los imaginarios, dinámicas sociales y políticas de interacción de los miembros de la sociedad peruana involucrados en el conflicto armado interno desatado en el Perú entre la década de 1980 hasta el año 2000, explicitar las concepciones de democracia y progreso, semejanzas, diferencias e importancia para construir una memoria histórica y social, comprender las raíces de los problemas sociales, culturales y políticos, como sus consecuencias.

CAPÍTULO IV
RESULTADOS[199]

4.1. Análisis de obras cinematográficas sobre el conflicto armado interno

A partir del enfoque sociológico, del marco teórico y de la metodología descrita y explicada, se analizan e interpretan los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), desde un horizonte teórico amplio, flexible y multidisciplinario, comprendiendo estos discursos artísticos como reflejo, directo o indirecto, o representación, que recrean los aspectos sociales y políticos de la sociedad peruana capaz de ser fuente de construcción de la memoria histórica colectiva del Perú.

Cinematografía de Francisco Lombardi

Francisco Lombardi Oyarzún (Tacna, 1949) es un cineasta que inicia sus labores en la década de los setenta con cortometrajes documentales como *Visión de Eguren* (1974), *Ritual de flores* (1974), *Informe sobre los Shipibos* (1974), *Hombres de Ucayali* (1974) y *Al otro lado de la luz* (1975) como menciona Bedoya (2013, p. 167). En 1976, realizó su primer largometraje *Muerte al amanecer* estrenado en mayo de 1977 la primera película de una de las carreras más constantes y prolíficas, como refiere Ricardo Bedoya (2013, p. 181) con buenas críticas en general y aceptación por los espectadores en la taquilla, por lo que se puede considerar uno de los directores de cine más importantes de la cinematografía peruana, al realizar varias cintas emblemáticas, desde finales del siglo XX hasta la actualidad.

En líneas generales, los personajes de las cintas de Lombardi se enfrentan a situaciones límites, por el aislamiento[200] o hacinamiento, con relaciones interpersonales tensas deshumanizantes[201], conflictos de identidad, de poder o

[199] Se puede complementar los análisis críticos e interpretaciones a los discursos cinematográficos y teatrales con la revisión de la galería de imágenes en los anexos al final del presente trabajo de investigación.
[200] Como alude Bedoya (2013, p. 184)
[201] De acuerdo a Protzel (2009, p. 297)

emocionales, aflorando las perturbaciones psicológicas, trastornos, que conllevan a una transformación, un cambio luego de sufrir la crisis. Para ejemplificar, aludiremos a algunas de sus películas que tienen una relación indirecta con el tópico de nuestro trabajo, la violencia del conflicto armado interno en el Perú entre 1980 y 2000.

Sin Compasión (1994) es una adaptación libre a la realidad peruana de inicios de los noventa, del clásico ruso de la novela psicológica de la segunda mitad del siglo XIX (1866) *Crimen y castigo* de Fedor Dostoievki (Bedoya, 2013, pp. 224-225). El vínculo con la violencia e injusticias vividas durante el conflicto armado interno se encuentran con el discurso del joven estudiante pobre que justifica el asesinato de la casera, que nos lleva a pensar la imposibilidad de justificar la violencia frente a la realidad de injusticia y muerte que nos rodea.

En el caso de *Bajo la piel* (1996), Lombardi, tomando las consignas básicas de la novela *The killier inside me* del escritor estadounidense Jim Thompson, crea la historia de un arqueólogo menospreciado, cuya frustración lo convierte en asesino en serie que sigue rituales Moche, en un pueblo alejado del norte peruano, quien es investigado por un policía que se identifica con el asesino, pues se siente igualmente menospreciado y su frustración detonada por la pasión por la forense y su arranque frenético de celotipia[202] termina convirtiéndolo en asesino.

Lombardi nuevamente trabaja, en los personajes, la sensación de claustrofobia e inestabilidad. Los cadáveres ocultos bajo la tierra impunemente son constantemente enterrados y desenterrados de forma clandestina, entre restos arqueológicos abandonados, un símil de la infinidad de fosas comunes donde yacen los restos de los desaparecidos de la violencia armado bajo el fuego de los terroristas y las fuerzas del orden, induciéndonos a cuestionarnos ¿cómo es posible una nueva vida negando cínicamente la muerte y enterrando el pasado violento y olvidando a las víctimas? (Bedoya, 2013, pp. 225-227) y (Stucchi y Herrera, 2014, pp. 210-211).

Por último, *Mariposa negra* (2006) es una de las pocas películas de Lombardi con una protagonista mujer como en Maruja en el infierno (1983). Es una ficción

[202]Como interpretan Stucchi y Herrera (2014, pp. 210-211).

donde una mujer, con ayuda de una periodista desencantada, se infiltra en una red de prostitución para vengarse de Vladimiro Montesinos por estar detrás de la muerte de un ser querido cercano inocente, en medio de una atmósfera de decadencia turbia y corrupción infiltrada en todos los noveles de la sociedad peruana.

En las cintas de Lombardi, vemos la similitud de los conflictos frente a la autoridad, el poder tradicional, conservador, autoritario, abusivo, machista, discriminador, deshumanizante, militar, castrense y castrante entre los personajes de la escuela militar de la *Ciudad y los perros* (1985) y el pelotón policial de *La boca del lobo* (1988) y los largometrajes señalados previamente, llevando a los desenlaces asociados a escapes, expulsiones[203], fugas huidas o derrotas de la represión coyuntural.

A su vez, podemos observar confrontación simbólica del padre[204] y sentimiento de carencia, vacío u orfandad[205] por orden institucional decadente o corrompido. Lombardi bordea los limites o extremos, como las pulsiones freudianas del eros y tanatos, la muerte y la sexualidad se presentan como fuerzas incontrolables, deseos desatados y desalmados con los que los personajes no pueden liderar, arrastrados a extremos decadentes, como parte del camino a la decepción, degradación o a un perverso desencanto como sugiere Ricardo Bedoya (2013, pp. 224-230). Suele tocar temas fuertes, delicados o controversiales, como el cuestionamiento a la pena capital, violencia institucional, impunidad, abuso de poder, discriminación entre otros como alude Isaac León Frías (2014, pp. 92-94).

[203] Asintiendo los análisis de Bedoya (2013, p. 195)
[204] Según alude Bedoya (2013, p. 197)
[205] Atribucion de Bedoya (2013, p. 200)

Análisis e interpretación de la cinta *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi[206]

1. Trama (sinopsis)

Está basada en la masacre de Socos (Ayacucho) en 1983, en la cual once miembros de la ex Guardia Civil de la policía ejecutaron arbitrariamente a treinta y dos campesinos entre hombres y mujeres como lo determinó la CVR (2003, pp. 53-63). En el filme, los hechos acontecen en la comunidad imaginaria de Chuspi, donde un destacamento de la policía llega a realizar la defensa de la población frente a la amenaza invisible de los terroristas, quienes desatarán la violencia y el lado más agresivo, autoritario, abusivo y discriminador de las fuerzas del orden al reaccionar a la amenaza senderista atacando, torturando, aterrorizando y aniquilando a los pobladores de los cuales desconfían.

2. Personajes principales

Vitín Luna es un suboficial de la policía, joven limeño con deseos de superación, que solicita su cambio para servir en una zona de emergencia en Ayacucho, para ganar meritos y ascender a base de su esfuerzo, podemos decir que tiene un espíritu progresista[207] y capaz de criticar y confrontar el abuso y la violencia de su superior y sus compañeros, prefiriendo huir que matar a personas inocentes.

El **teniente Basulto** es un policía cauteloso y cuidadoso en sus acciones, para evitar excesos, resguardar la ley, evitar denuncias y problemas, pero que en un descuido es emboscado y asesinado por los senderistas. Puede representar una línea de acción militar menos agresiva, pero si iniciativa clara, prefiriendo derivar la responsabilidad a otros, similar a las primeras actitudes políticas frente al conflicto

[206]Partiremos proponiendo a modo de medio u herramienta de análisis un esquema sintético e integrado de varios semiólogos desde Saussure, pasando porPeirce, Barthes, Eco, Greimas y Blanco; tomando la base de la experiencia y la pauta del curso de semiótica propuesto por el maestro Rodolfo Barbosa en el instituto IDAT donde trabaje dictando este y otros cursos entre el año 2010 e inicios del 2015. Pero luego pasaremos a realizar un ensayo de interpretación hermenéutica para comentar los discursos cinematográficos y sus interrelaciones entre sí y con la realidad apoyándonos en un enfoque que trata de ser multi, inter y transdisciplinario vinculando la sociología y la filosofía para ir más allá de la semiótica como lo requiere el cine, tanto como el teatro y otras artes, de acuerdo a especialistas como Dubatti y Pavis.

[207]Teniendo en cuenta "Los estilos de vida" del psicólogo e investigador de mercados Rolando Arellano (2005). y también la visión del sociólogo Gonzalo Portocarrero (2001) "Nuevas poéticas del sujeto", principalmente referente a los discursos o modelo del exitista y quien busca su leyenda personal. (pp.11-88). Desarrollados también en el siguiente artículo: Llanos, E. (2018, pp. 13-20).

armado interno en los años ochenta, sin investigar o transfiriendo la responsabilidad a las fuerzas del orden.

El **teniente Iván Roca** representa el lado más tradicional, conservador, autoritario, machista de las Fuerzas Armadas, quienes justifican las medidas reaccionarias o "guerra sucia"[208] contra la subversión, esto se evidencia en diferentes momentos de la cinta, un ejemplo es cuando llega, luego del asesinato del teniente Basulto, y pronuncia el discurso sobre los manatíes, donde dice que la única forma de vencer a los senderistas es atacando.

En otra escena, el teniente mata una vaca, después que unos senderistas roban unas gallinas y unas terneritas a un campesino, luego manifiesta que los terroristas no pueden comer mejor que él y su destacamento. Otros ejemplos son: el discurso al pueblo desde las escalinatas de la iglesia advirtiendo que quien no esté de su parte está en su contra, el encubrimiento de Quique Gallardo frente a la denuncia por la violación de Julia, la violencia contra un detenido dejándolo muerto, el fusilamiento a un grupo de pobladores inocentes, la justificación de la guerra sucia y jugar la ruleta rusa con Vitín para mostrar su "valor" machista y su "hombría" conservadora. Roca constantemente evidencia su poder, su mano dura y su valor, encarnando los valores tradicionales del conservadurismo autoritario[209] de la sociedad peruana.

Quique Gallardo es amigo de Vitín que viene de Lima como la mayoría del personal destacado, que no comprende, discrimina, excluye y abusa de su poder, al tratar como subalternos o subordinados a los pobladores andinos. Un ejemplo de ello es cuando él junto con otros como el Chino Chong y un variopinto grupo de limeños mestizos (chino, zambo, cholo, etc.) se burlan de la música (huayno) de los "serranos", mostrando su preferencia por la música criolla, evidenciando su racismo,

[208]Termino que alude al uso desmedido de a fuerza y del terror por parte de un sector de las Fuerzas Armadas para combatir el terrorismo como torturas, violaciones a los derechos humanos, abusos sexuales, asesinatos, entierros clandestinos y desapariciones extrajudiciales. Para más detalles se puede consultar: Siles Vallejos, A. (2015).

[209]Como has investigado y trabajado sociólogos como Julio Cotler, Alberto Flores Galindo, Gonzalo Portocarrero, entre otros en diferentes trabajos como *Clase, Estado y nación en el Perú*; *La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú*; *Rostros criollos del mal, cultura y transgresión en la sociedad peruana*; respectivamente, etc.

de igual forma se mofan de la comida (mote) o bromeando sobre el "ceviche de llama".

Quique muestra con su lenguaje y sus acciones sus aires de superioridad, haciendo uso de la violencia y detonando las torturas, asesinato, trasgrediendo los derechos de los pobladores, violando a Julia y llevando la situación a extremos violentos, al intervenir la fiesta a la fuerza y al ser expulsado por los pobladores, en represaría miente para realizar una redada seguida de arrestos, interrogatorios, torturas y muerte de treinta inocentes. Este personaje junto con Roca representa el autoritarismo de las Fuerzas Armadas, pero también a la tradición "criolla", a la viveza, la trasgresión, el cinismo y la pendejada[210].

Sargento Moncada es intermediario entre los tenientes y los suboficiales, cumple órdenes sin subordinarse, a pesar de sus dudas y trata de cumplir su beber adecuándose como la mayoría a las circunstancias para sobrevivir, sin estar de acuerdo, tratando de ser la voz de la razón y la sensatez, cuestionando la situación y los métodos, en particular del teniente Roca, como el robo de alimentos, la presión, tortura y la ejecución los pobladores.

Es importante incluir a los **pobladores de Chuspi** como el alcalde, el guía, los participantes de la fiesta de matrimonio que termina en tragedia o Julia[211] la bodeguera, que son víctimas del abandono por parte del Estado, de los abusos de las Fuerzas Armadas y de los senderistas, incomprendidos, discriminados, violentados[212]en el intento de defenderse, por el hecho de ser de pobladores de los andes como una continuación del colonialismo[213].

---

[210]Siguiendo los análisis en: Portocarrero, G. (2004). *Rostros criollos del mal, cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. y el estilo de vida formal o formalista de Arellano, R. (2005).

[211]Representa a una mujer campesina con cierta independencia, al administrar la bodega y por ser capaz de denunciar los abusos sufridos en compañía de su tío y hacer frente a la autoridad en la comisaria.

[212] En el informe de la Comisión de la verdad y reconciliación detalla en el tomo VI los crímenes y violaciones contra los derechos humanos contra mujeres, niños y comunidades a manos de la violencia de los grupos terroristas y las fuerzas del orden. (CVR, 2003).

[213] Como se describe y analiza, la figura de las personas del ande en sus tensas relaciones con el mundo colonial, sus herencias y el autoritarismo violento del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL), en varios puntos del trabajo de Portocarrero (2012) *"Profetas del odio Raíces culturales y lideres de Sendero Luminoso"*.

Los senderistas o "terrucos" son el enemigo invisible detrás de los amenazadores y desérticos parajes del ande peruano que muestra la película, el enemigo al asecho, que rodea por todas partes, desconocido, tal vez infiltrado entre los pobladores, silencioso, que puede atacar en cualquier momento generando un clima de miedo, terror, angustia, encierro y paranoia en los pobladores y los policías. En este caso, evidenciaba el desconocimiento del senderismo tanto por el Estado en su conjunto, autoridades gubernamentales, las Fuerzas Armadas y la población.

3. Identificación de elementos generales

a) **Índices.** Para contextualizar el largometraje, se han empleado las inscripciones en carteles, escritos por los terroristas de sendero, junto a los cuerpos asesinados en el atrio de la iglesia que observa una niña en la primera escena, y cuando mataron al teniente Basulto, a otros pobladores considerados como soplones asesinados. Asimismo, las pintas en las paredes del pueblo marcan la presencia de los senderistas.

   Las moscas, los huesos de restos humanos y la pierna cercenada indican la muerte cercana de la emboscada y a los cuerpos sin vida del teniente Basulto y sus acompañantes.

   Los pobladores miran con desconfianza a las fuerzas del orden y se esconden en sus casas cuando los ven llegar. La oscuridad, la noche, la lluvia y la tormenta anuncian la violencia y la muerte.

   En la escena de la violación de Julia, se presentan los siguientes elementos: la puerta cerrada de la bodega y el saco abierto afuera sobre el suelo; el llanto de Julia en el suelo de la bodega; las miradas de decepción de Vitín y de vergüenza de Quique, insinuando primero la violación y después afirmándola.

   La acción de Vitín de arrojarle la casaca del uniforme a Quique y quitarse la camisa indica que no forma parte de la institución, que se independiza de la autoritarismode Roca, se libera, del grupo, de la violencia, abandona la guerra, el abuso y de la muerte, que prefiere ser un traidor, la cárcel que vivir en ese infierno, esa mentira deshumanizante.

b) **Iconos.** Las casas, la iglesia y las edificaciones del pueblo de Chuspi, dañadas y viejas muestran la pobreza, el abandono, los rezagos de los ataques senderistas.

Los personajes, policías uniformados, investidura de la autoridad ejercen el poder y el abuso, en lugar de defender y trasmitir seguridad. Aparte los pobladores representan tanto al sufrimiento de los campesinos e indígenas aterrorizados por los ataques de los senderistas y la reacción violenta de las fuerzas del orden.

Los ataúdes que llevan a los policías caídos son evidencia de la muerte que rodea al pueblo. El diálogo por radio con el sargento Moncada manifiesta la crisis, falta de recursos a la espera del nuevo teniente.

Los vehículos (camiones y helicóptero que anuncian la llegada de Roca), las armas y los cantos al marchar evidencian el poder de las Fuerzas Armadas y el discurso violento reaccionario contra los terroristas.

Las voces de los personajes, con sus entonaciones, marcan el conocimiento y la autoridad de mando como instrumento de control. Un ejemplo de ello son los gritos prepotentes de Roca, cuando insulta a sus subalternos para marcar su jerarquía o la seguridad de su voz para imponer su razón en contra posición del sargento Moncada, los suboficiales.

También, se perciben los gritos y llantos de miedo y desesperación de Chong, y los pobladores, a veces en quechua, que evidencian su miedo o subordinación con sus tonos de voz bajos, a excepción de los gritos de Moncada y Vitín al cuestionar la autoridad del teniente Roca o la resistencia de algunos pobladores frente al abuso de los policías.

Las campanadas representan un llamado autoritario a los pobladores para que se reúnan en la plaza para ser amenazados por el teniente Roca y ser obligados a cantar el himno nacional del Perú mientras se iza la bandera peruana como muestra de lealtad a la patria.

c) **Símbolos.** Las banderas del Perú representan el Estado peruano, y la bandera roja, el senderismo. Ambas se disputan el lugar del asta en el techo del puesto tratándose de imponer sobre la comunidad; la hoz y el martillo que marcan la presencia de los senderistas y que en una escena está pintada sobrepuesta por encima del escudo nacional del Perú, al interior de la comisaria, para demostrar su imposición sobre el orden y la autoridad policial.

El escudo nacional peruano de la comisaría pierde estabilidad, de chueco a derecho, que cae después de un ataque terrorista como signo del delicado equilibrio y desequilibrio del poder, orden y la paz en Chuspi y en los andes ayacuchanos en la década de los ochentas. La comisaría, constantemente atacada, tiene que ser reconstruida, pero solo es pintada superficialmente como un intento externo de mantener el orden, y único espacio del poder oficial que es precario y atacado por los terroristas senderistas y usado para los interrogatorios y tortura de los pobladores.

La música marca la guerra, la muerte, la tensión, la tristeza, la alegría, la nostalgia, el suspenso, el miedo etc. de los personajes y los sucesos. Los lentes del teniente Roca, que guardan secretos, ocultan debilidades para dar una imagen de líder duro, valiente, aguerrido y con aires de superioridad.

La niña que presencia las muertes al inicio, parte de los acontecimientos de la cinta a la mitad y la fuga de Vitín al final de la historia, como testigo, silenciosa como muchas otras personas, que no comprenden en su inocencia la guerra, violencia, la muerte y las atrocidades del lado más desalmado del ser humano.

4. Unidades mínimas de sentido[214]

a) Sema (raíz de sentido). El elemento central de la trama es Vitín Luna y sus sueños de ascender en la Policía, como le recomendó su tío. Con un poco de sacrificio, son rotos, disueltos, al chocar con la realidad del Perú de 1980, el terrorismo, la corrupción, el autoritarismo, el abuso contra la población. La violencia de la guerra saca lo peor de los seres humanos que lo rodean, develando su lado más desalmado, asesino, cínico, despiadado, como sucedió con su amigo Quique y el teniente Roca. Se deterioran esos lazos sociales humanos, pasando de la amistad a la decepción y de la admiración al desprecio, respectivamente.

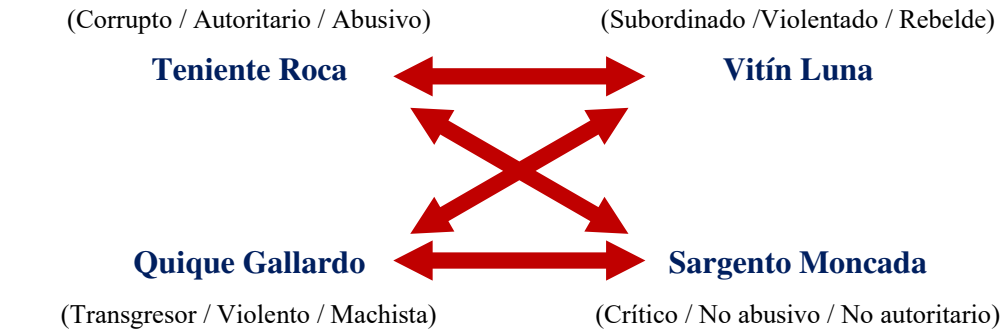
[214]Para que se comprenda mejor el análisis semiótico que se aplica con cierta libertad a partir de varios teóricos como se manifiesta en la nota previa a realizar el análisis, se añadirá algunas aclaraciones: **Sema** es el elemento central que da sentido al objeto u obra analizada sea el espectador, personaje principal, elemento, lugar, tiempo u hecho que moviliza y da sentido al texto, discurso, acción, etc. **Semema**, son otros elementos, personajes, objetos, etc. Que complementan el sentido y significado del núcleo, raíz de sentido o sema y **Clasema** es el fondo, contexto, lugar o tiempo que enmarca y ayuda a reforzar el sentido y significado del sema y los sememas que conforman el objeto, discurso u obra que se analiza e interpreta.

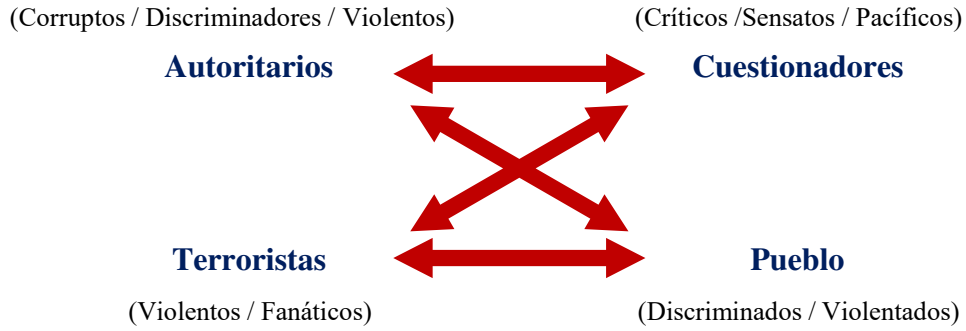
b) **Semema (elementos complementarios).** Por una parte, está el entorno cercano, su amigo Quique, los otros suboficiales, el sargento Moncada y los tenientes Basulto y principalmente Roca que descubren el lado oscuro del ser humano por el poder, abuso autoritario, el miedo, la violencia y la guerra que poco a poco desfigura su humanidad. Por otra parte, tenemos a los pobladores de Chuspi, como el alcalde, el guía, Julia, entre otros, que a pesar de tratar de evadir o esconderse del terror y la violencia que inunda al pueblo, de resistirse a la opresión abusiva de las fuerzas del orden que los trasgreden, terminan sufriendo los robos, violaciones, torturas y asesinatos de aquellos que debían protegerlos. Por lo tanto, tienen como alternativas resistir, huir o ser testigos mudos, como la niña, de atroces actos, innombrables e incomprensibles, cometidos por los terroristas y las Fuerzas Armadas en nombre de la justicia y el orden.

c) **Clasema (fondo y contexto).** El inhóspito, desolado, alejado, abandonado y olvidado paraje de Chuspi es asediado por la amenaza del enemigo invisible de los senderistas que aguarda entre los cerros y entre los pobladores. Se recrea la crisis del conflicto armado interno en los ochenta, una guerra entre peruanos en las zonas más pobres por la indiferencia del Estado que es incapaz de reunir recursos suficientes para afrontar el terror, dejando el problema en manos de grupos humanos que no estaban preparados, reaccionando sin piedad eliminando inocentes en su accionar, volviendo el escenario más cruel para los más afectados como secuela de la tradición autoritaria, corrupta, trasgresora, excluyente, discriminadora y violenta de la sociedad peruana.

5. Cuadros semióticos[215]

[215] **Cuadro o cuadrado semiótico** es un modelo de análisis semiótico, similar al cuadro lógico de Boecio, desarrollado por Greimas y Rastier que permite establecer relaciones de oposición, negación y complementación entre las significaciones y representaciones simbólicas de elementos (Personajes, lugares, hechos o cosas) al interior de una obra, discurso, etc. Para más detalles se puede revisar el Manual de semiótica de José David García Contto (2011). Y Fontanille, J. (2012). "*Semiótica y literatura Ensayos de método*."





6. Programa narrativo o modelo actancial de Greimas[216]

a) Eje del querer

- **Sujeto:** Vitín
- **Objeto:** ascender, hacer carrera, progresar por meritos y sacrificios

b) Eje del saber

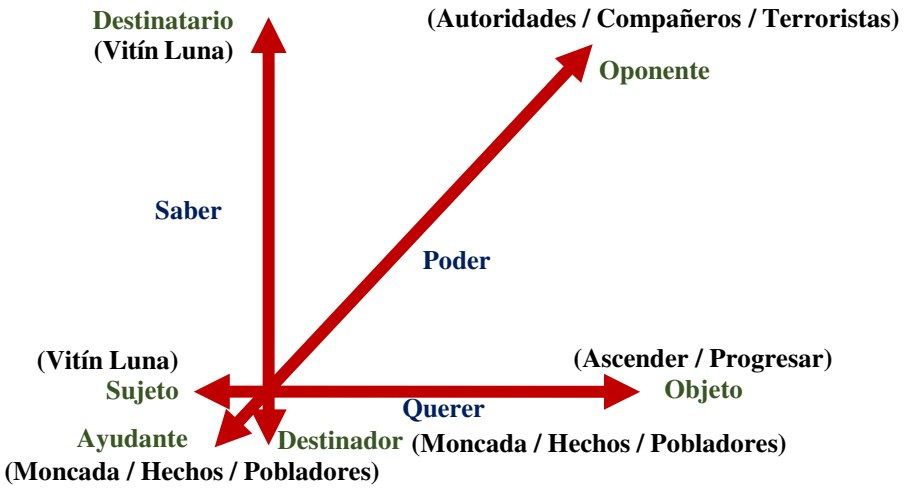
- **Destinador:** Moncada, los hechos y los pobladores (Julia y el guía)
- **Destinatario:** Vitín

c) Eje del poder

- **Ayudante:** Moncada, los pobladores y los hechos
- **Oponente:** autoridades, compañeros (Roca y Quique) y terroristas, corruptos y violentos.

[216] **Modelo actancial** método analítico desarrollado por Greimas en base a la propuesta de Vladimir Proppcon el fin de estudiar las interrelaciones narrativas y significativas entre las acciones y los elementos (Personajes, lugares, hechos o cosas) al interior de una obra, discurso, etc. Para más detalles se puede revisar el Manual de semiótica de José David García Contto (2011). Y Fontanille, J. (2012). "*Semiótica y literatura Ensayos de método*."

Programa narrativo o modelo actancial de Greimas



7. Análisis de códigos

a) **Verbal o escrito.** Son discursos autoritarios, diálogos cínicos, trasgresores, discriminadores de los personajes, policías con lenguaje urbano- criollo y los pobladores con dejo andino, la entonación para marcar autoridad o sumisión, carteles y pintas.

b) **Tipográfico.** Se refieren a escritos y pintas senderistas.

c) **Morfológico.** La historia se cuenta de forma lineal.

d) **Cromático.** Predominan las tonalidades opacas y colores ocres, negros y verdes que contrasta con el rojo de las pintas y las sangre en tonos oscuros. Para remarcar la tristeza, la crisis, el abandono, la desolación, la decadencia, la guerra y la muerte.

e) **Iconográfico o fotográfico.** Priman los planos medios, panorámicos y americanos modo de cine de vaqueros o western, algunos primeros planos para enfatizar las emociones de los personajes, algunas escenas son en claroscuro, en penumbras para envolver la toma de oscuridad por la presencia de la muerte, algunos picados y contrapicados en la escena de violación a Julia por Quique para dramatizar la violencia y jerarquías de poder.

f) **Gestual y/o kinésico.** Se emplea la naturalidad de los rostros para trasmitir las emociones, en el del trabajo físico de los actores, los policías muestran rigidez por su rol con quiebres emocionales en momentos de relajo, broma, tensión, violencia u otros momentos críticos. Los pobladores se muestran naturales, con

movimientos lentos y precisos por el miedo; miradas tristes, distantes, pensativas, de reprobación y vergüenza.

g) **Sociocultural.** Es representado por música (huaynos y música criolla), símbolos patrios (bandera y escudo peruanos) lenguaje urbano-criollo popular por los policías, quechua combinado con español por los pobladores, lenguaje, vestimenta y otros elementos policía- militar, ropa típica del ande por parte de los pobladores, la bandera roja, la hoz y el martillo, las pintas e inscripciones del senderismo.

8. Órdenes de significación

a) **Denotación.** Se recrean hechos históricos peruanos sobre la violencia política en el Perú (conflicto armado interno).

b) **Connotación.** Se evidencia la vigencia de los problemas políticos en el Perú desde su fundación tales como la indiferencia, la discriminación, la corrupción y la violencia, autoritarismo y abuso de poder por parte de algunas autoridades frente a los ciudadanos de las zonas del ande. Por lo tanto, el mensaje es que los ciudadanos no debemos olvidar y ser conscientes del pasado para tomar acción y no volver a repetir los mismos errores del pasado que han llevado a la muerte a miles de peruanos en su historia.

9. Retóricas visuales

a) **Figuras retóricas sintácticas.** Se detecta la **acentuación** por los contrastes de claroscuros en el espacio con luces tenues y fondos negros u oscuros en algunas escenas al interior de la comisaría en los interrogatorios o después del ataque con un suboficial muerto. También, se observa la **antítesis**, por las contraposiciones entre espacios cerrados (comisaria) y abiertos (paisaje desolado) también entre los personajes presentes en peligro (policías y pobladores) y ausentes al asecho (terroristas senderistas), entre autoritarios (policías) y violentados (pueblo), entre transgresores cínicos (Roca y Quique) y cuestionadores de la "guerra sucia" (Moncada y Vitín). Asimismo, se evidencia el **asíndeton**, en la yuxtaposición de la hoz y el martillo sobre el escudo nacional para marcar el intento de imposición subversiva sobre el orden oficial policial. Por último, se encuentra la **repetición** en los discursos autoritarios, discriminadores, violentos y cínicos por parte del teniente Roca, Quique Gallardo y el canto militar.

b) **Figuras retóricas semánticas.** Se evidencia la **metáfora** con la huida de Vitín, como muchos peruanos que huyeron de las zonas de emergencias hacia otras ciudades o la capital o en otros casos los miles de peruanos que migraron a otros países para escapar de la guerra y la violencia; el discurso sobre los manatíes para cuestionar las medidas previas tomadas por el gobierno, de no dar importancia a los terristas; las Fuerzas Armadas, representadas en el teniente Basulto y justificar la "guerra sucia". La niña representa a todos los testigos desconocidos de la violencia que daño la infancia y la inocencia de muchos peruanos y que no comprendieron todo el horror que se vivía en sus comunidades.

   Además, se ha detectado la **reticencia,** al representar la violencia de los terroristas como una amenaza invisible, a los alrededores del pueblo o entre los pobladores, para generar miedo, paranoia y marcar el desconocimiento e incomprensión por parte de las fuerzas del orden y la población en relación a este movimiento subversivo. También, se encuentra la **sinécdoque**, al plasmar en unos hechos en un momento y un lugar específico del Perú, en una parte a modo de micro universo social, la complejidad de las problemáticas políticas y sociales del Perú, exaltadas durante el periodo del conflicto armado interno (1980-2000).

10. Esbozos hermenéuticos interpretativos

Por un lado, considerando lo que menciona Ricardo Bedoya (2013, pp. 195-197), la película fue polémica y controversial al cuestionar el accionar de un sector de las Fuerzas Armadas en su lucha antisubversiva, retratar el miedo generado por los terroristas senderistas y los efectos nocivos en las poblaciones en las zonas de emergencia. Pero no es directamente una cinta de denuncia, al adoptar un tono de aventura de un grupo de hombres aislados frente al peligro constante escondido entre los amenazantes, agrestes, andes peruanos y como las relaciones se tensan en un clima de guerra.

Por otro lado, de acuerdo a lo comentado por Isaac León Frías (2014, pp. 92-94), añade que el peligro psicológico externo detona la descomposición y el deterioro interno del destacamento policial al limites mortales amenazándose entre ellos.

Aparte concordamos con Javier Protzel (2009, pp. 296-301) al plantear que el film es una crítica al imaginario social al despotismo, jerárquico y omnipotente del modelo militar, patriarcal, machista autoritario, discriminador de la tradición social peruana de origen colonial instaurado por el Estado criollo usado por las autoridades, los grupos de poder y el senderismo.

Desde la perspectiva de Jorge Valdez Morgan (2005, pp. 51-63) y (2006, pp. 177-196), el largometraje busca concientizar a la población, principalmente a la limeña que en buena parte fue indiferente como remarca la película con sus personajes y diálogos, sobre las acciones contrasubversivas en contra de los derechos humanos, como las torturas, violaciones sexuales y ejecuciones arbitrarias, irracionales e injustificadas por parte de las Fuerzas Armadas. Además, sumando los comentarios de los guionistas, del director, la recepción por parte de los medios y los espectadores, en especial limeños, es uno de los referentes más importantes en medios masivos sobre el conflicto armado interno.

Se recrean con crudeza y realismo los imaginarios sobre sendero (PCP-SL), como amenaza invisible; el autoritarismo de las fuerzas del orden (policías, militares y Fuerzas Armadas en su conjunto); los distantes, desconfiados y afectados pobladores del ande; y las desigualdades sociales entre la ciudad y el campo. La fuerte carga política intensificada en el contexto de su estreno marca una posición crítica a la guerra sucia desatada entre terroristas y Fuerzas Armadas, sin ser prosenderista o antimilitarista. Por todo lo anterior, es una fuente de la historia reciente del Perú de fines del siglo XX.

Para finalizar, el análisis interpretativo de esta película diremos que vemos un discurso crítico de la sociedad peruana, al plasmar sus problemas sociales y políticos, poniendo al descubierto la ausencia de un progreso, que queda trunco por ser una visión moderna débil y vacía sustentada solo en el acenso económico y social personal, una racionalidad instrumental occidental cuestionable; de la democracia y de ciudadanos democráticos en el contexto histórico social del conflicto armado interno entre 1980 y 2000, pese a dudas o críticas de algunos personajes, todo se da al margen de la ley, fuera del orden, en medio del caos de la guerra, como una

continuación de una sociedad colonial, poscolonial, que no ha superado su tradición autoritaria.

Cinematografía del Grupo Chaski

El Grupo Chaski[217] es un colectivo fílmico que comparte la idea con otros grupos artísticos de los años setentas de un cambio social y una práctica cultural alternativa, fundado en 1982 e integrado por el sonidista peruano Fernando Espinoza, el camarógrafo uruguayo Alejandro Legaspi, el productor suizo Stefan Kaspar, el guionista René Weber, los cineastas Oswaldo Carpio, Fernando Barreto, María Barea, Susana Pastor, entre otros.

El grupo se hizo conocido con el documental *Miss Universo en el Perú* (1982), por sus trabajos de registro de actividades cotidianas de personajes marginales, informales, de Lima en cortometrajes como *Encuentro de hombrecitos*, *Crisanto haitiano*, *Margot la del circo*, etc[218]. Principalmente, destacan los aclamados y recordados largometrajes *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989) que combinan técnicas documentales y testimoniales para crear una ficción realista y verosímil sobre niños migrantes y marginales que trabajan informalmente o delinquiendo en las calles de Lima. Capta visualmente el caos de la ciudad, la música popular que resalta el mestizaje cultural fruto de la migración, el desborde social[219] y la miseria urbana popular, como nos lo recuerda Ricardo Bedoya (2013, pp. 204-206).

La propuesta integral del grupo, que incluye llevar el cine a barrios populares y poblaciones marginales, busca sensibilizar al público espectador sobre la marginalidad, las diferencias y otros problemas sociales y económicos de la sociedad peruana y mundial, al mostrar las precarias condiciones de los desposeídos o

[217] Para mayor información revisar: http://grupochaski.org/

[218] Más información sobre producciones fílmicas del Grupo Chaski y sus integrantes en:http://dafo.cultura.pe/wp-content/uploads/2013/12/Sinospsis-pel%C3%ADculas-Grupo-Chaski-Stefan-Kaspar.pdf

[219]Que recuerda trabajos sociales emblemáticos como: Matos Mar, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado*. (3era ed.). Lima, Perú: IEP. Recuperado de http://repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/666/2/peruproblema21.pdf

excluidos en países periféricos como el Perú como lo recalca Isaac León Frías (2014, pp. 90-92).

En estas historias, *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989), el Grupo Chaski explora, en la orfandad social, la metáfora simbólica de ausencia de los padres que da cause a la colectividad, la indiferencia o abandono del Estado o la exclusión autoritaria de un sector marginal de la sociedad peruana, en especial es sector migrante y de bajos recursos; son la representación del clima de desánimo, la pobreza descolorida, la decadencia económica, social y política de la sociedad limeña y peruana en general de la década de los años ochenta en el contexto de las crisis económicas (hiperinflación) y la violencia terrorista que azotaba principalmente el interior del país como analizan Javier Protzel (2009, pp. 280-281) y Stella Del Rocío Santiváñez (2010, pp. 98-100).

«Chaski se creó como un colectivo comunicacional interdisciplinario interesado en "la búsqueda de un cine que refleje la imagen (imágenes) del pueblo peruano, su(s) realidad(es), sus vivencias, contradicciones y esperanzas, afrontando paralelamente el reto de la creación colectiva» (Weber citado por Del Rocío Santiváñez, 2010, p. 97). Tuvo influencia de los movimientos políticos de los años sesenta (1960) la Revolución cubana, la Revolución Cultural China, Mayo del 68, los *hippies* y la cultura juvenil urbana de la clase media latinoamericana y mundial que cuestionaban la cultura oficial hegemónica y buscaba cambios, por medio de un discurso sociocultural alternativo. Esto llevó a la preocupación por la pobreza estructural que obstaculiza la realización del ser humano comulgando con la Teología de la Liberación y las ideas educativas de Paulo Freire. Incluso, algunos de sus miembros fueron militantes departidos de izquierda hasta inicios de la década de los setenta (1970). Es posible decir que estas influencias ideológicas guiaron su proyecto cinematográfico para retratar o recrear la pobreza y opresión de los marginales (Del Rocío Santiváñez, 2010, p. 97).

El grupo se separó en el año 1992, luego en el año 2004 se reunieron con casi todos sus integrantes, a pesar de la pérdida de sus fundadores (Fernando Espinoza y Stefan Kaspar), para promover proyectos de difusión, gestión y producción de

Microcines para sensibilizar y promover cultura, especialmente, en espacios fuera del mercado cinematográfico comercial, con la exhibición y gestión de cine de calidad en sectores alejados, como menciona Stella Del Rocío Santiváñez (2010, p. 100).

Análisis e interpretación de *La última noticia* (2016) del Grupo Chaski

1. Trama (sinopsis)

Es una historia inspirada en el caso del periodista Jaime Ayala, desaparecido en Huanta el año 1984 (CVR, 2003, pp. 119-127), como ha mencionado en diferentes entrevistas el director Alejandro Legaspi[220].

En una localidad andina, un locutor de radio de un programa de música folklórica se casa durante los primeros años del conflicto armado interno que declara el grupo terrorista Sendero Luminoso (PCP-SL) al Estado peruano. Frente a la violencia, Alonso, el locutor de radio, empieza a difundir un programa periodístico denunciando sobre los actos de terror perpetrados por el grupo subversivo. Como resultado son hostigados por su acción periodística y a la vez las fuerzas del orden contraatacan de manera abusiva, amedrentando a pobladores inocentes, torturándolos y vulnerando sus derechos. Estos hechos igualmente son denunciados en los informativos del programa radial, por lo cual las Fuerzas Armadas arremeten contra los pobladores y el periodista. En medio del terror y la violencia, por parte del senderismo y las autoridades, nace el hijo de Alonso, mientras la vida de toda la comunidad se pone en riesgo, con las continuas muertes y desapariciones llevando la situación a límites insoportables.

2. Personajes principales

Alonso simboliza el mejor rostro del rol de los medios de comunicación y el periodismo, pues a pesar de dedicarse inicialmente a un programa de música

[220]Se pueden revisar: Barrientos, E. (9 de abril, 2016). *Alejandro Legaspi: "'La última noticia' es un homenaje a los periodistas"*. Espectáculos, La República. Recuperado de http://larepublica.pe/espectaculos/758603-alejandro-legaspi-la-ultima-noticia-es-un-homenaje-los-periodistas, Vivas, F. (9 de agosto, 2015). *Estreno: "La última noticia" de Alejandro Legaspi*. Luces, El Comercio. Recuperado de: https://elcomercio.pe/luces/cine/estreno-ultima-noticia-alejandro-legaspi-192308, Castillo, G. (21 de mayo, 2015). *"La Última Noticia" es lo nuevo del cine peruano sobre el conflicto armado interno*. Lamula.pe. Recuperado de https://redaccion.lamula.pe/2015/05/21/la-ultima-noticia-nuevo-cine-sobre-el-conflicto-interno/gianaguero/ y Manrique, N. (18 de abril, 2016). *La última noticia.* Política, La República. Recuperado de http://larepublica.pe/politica/932660-la-ultima-noticia

tradicional de su localidad decide iniciar un programa de denuncias frente a presenciar ajusticiamientos, asesinatos y la violencia senderista, arriesgando su vida y de sus seres queridos más cercanos, esposa, hijos, amigos y compañeros. Hay que recalcar que ese personaje trata de ser lo más objetivo posible, porque a su vez manifiesta su rechazo al uso excesivo de la fuerza y abusos contra los derechos de los pobladores por parte de las fuerzas del orden, del cual es testigo y víctima.

Por otra parte, Alonso representa a un provinciano que ama su tierra y sus costumbres que trabaja en su comunidad, forma su vida con su esposa e hijo en su localidad, buscando felicidad y plenitud, su visión de desarrollo por un lado es conservador[221], al no estar asociado al crecimiento económico o el ascenso social, pero por otro tiene cierto compromiso social y ejerce sus derechos y libertades como su libertad de expresión, su integridad y a vivir dignamente con su familia, amigos, comunidad, etc.

Teresa, por un lado, muestra ser la representación de una mujer conservadora[222], siendo uno de los principales apoyos de Alonso, a pesar que su decisión de realizar denuncias contra los asesinatos senderistas y abusos de las fuerzas del orden ponga en riesgo sus vidas, después del matrimonio con Alonso, pasa su embarazo y los primeros meses de vida de su hijo expuesta a la amenazas y hostigamientos de los terroristas y Fuerzas Armadas. Por otro lado, su entereza y resistencia a los abusos sufridos por ella y su esposo retratan cierto grado de fortaleza y lucha femenina frente a la adversidad que arremete contra su familia recién constituida.

Pedro recrea a un profesor de un colegio secundario estatal de una provincia andina, preocupado por su trabajo y sus estudiantes. Es amigo de Alonso que al inicio considera a los senderistas con cierta condescendencia como los "hermanos" o "compañeros" "equivocados" por el uso de la violencia, de forma similar que

[221]Cercano a un "Formalista" según la mirada de los estilos de vida de Arellano (2005) y al "Militante" con liderazgo, capaz de arriesgarse por el bienestar de su familia, amigos, compañeros de trabajo y su comunidad, como lo describe Portocarrero (2001) en "*Modelos De Identidad Y Sentidos De Pertenencia En Perú Y Bolivia."* (pp. 11-88).

[222]Cercano a un intermedio entre una "conservadora" y una "moderna" según la mirada de los "estilos de vida" de Arellano (2005) y a una "Militante" de acuerdo a Portocarrero, G. y Komadina, J. (2001, pp. 11-88).

algunos sectores de algunos partidos políticos de izquierdas[223] al inicio del conflicto armado interno en los primeros años de la década de los ochenta (1980). Esta posición muestra un desacuerdo con la mirada de Alonso, que puede interpretado de un corte más liberar asociado a su labor como locutor y periodista de una radio que defiende la libertad de expresión y otras libertades.

Luego de vivir las consecuencias del conflicto armado interno al ver cómo lo afecta a él, su familia, amigos, el entorno de sus funciones como docente, con las pintas al interior de la secundaria, la deserción, desaparición, adoctrinamiento e incorporación de algunos de sus estudiantes a las filas senderistas, trata de afrontar el problema, buscando a sus estudiantes en el campo, hablando con sus padres y resistiéndose a las presiones de los terroristas y de las Fuerzas Armadas. También, cambia su posición criticando frontalmente al senderismo, que lo lleva a una encrucijada. Para los policías y militares, al formar parte del Sindicato Único de Trabajadores de la Educación del Perú (SUTEP)[224] significa estar ligado a una visión de izquierda militante[225] o presentar vínculos cercanos a las ideologías terroristas. Para los senderistas, es visto como un enemigo, traidor o un revisionista al no unirse a la lucha armada y ser incoherente con las ideologías de izquierda (socialismo, comunismo, marxismo, etc.).

Finalmente, termina siendo víctima de sendero al ser asesinado por senderistas al interior del colegio frente a sus estudiantes, uno de ellos formando parte de los senderistas, pero al presenciar la ejecución de su maestro desiste y huye de los terroristas como símbolo de su deserción de este grupo subversivo.

---

[223] Se puede profundizar sobre los partidos de izquierdas antes y durante el conflicto terrorista en el informe de la CVR (2003, pp. 159-200) recuperado de http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20III/Cap.%202%20Los%20actores%20polIticos/2.4.%20PARTIDOS%20DE%20IZQUIERDA.pdf

[224] Para mayor información sobre el rol del sector educativo se puede consultar: sobre el magisterio (CVR, 2003, pp. 551-602) y sobre las universidades (CVR, 2003, pp. 603-650) recuperado de http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20III/CAPITULO%203%20-%20Org%20Sociales%20frente%20al%20conflicto/3.6.%20LAS%20UNIVERSIDADES.pdf

[225] "Militante" líder, capaz de luchar por un compromiso social, por el bienestar de su familia, amigos, compañeros de trabajo y su comunidad, como lo describe Portocarrero, G. y Komadina, J. (2001, pp. 11-88).

Zoila es la esposa de Pedro, amiga de Alonso y Teresa, es una enfermera obstetra que trabaja en el hospital de la localidad, representa al sector salud público de los andes peruanos en la época del conflicto armado interno, pues enfrenta su labor de servicios en medio de una crisis, por la escasez de medicamento en medio de la violencia, heridos, muertos, conflictos a nivel político ideológico al interior del hospital, pues existen personas infiltradas o miembros incognitos de senderos al interior del centro médico a parte de la presión de las fuerzas del orden, como comenta el personaje en una de sus conversaciones con Pedro. Podemos añadir que el personaje simboliza a una mujer que está entre los linderos de las conservadoras y las modernas[226] al ser una profesional y una esposa que apoya a su pareja en las dificultades que viven como pareja en medio del conflicto armado interno.

Mendieta, personaje que podría encarnar a los medios de comunicación[227] y sus dueños, es un extranjero (español) afincado desde muchos años en los andes peruanos formando una radio, uno de los medios de comunicación con más llegada, alcance, audiencia y mayor cobertura geográfica en el Perú, especialmente en el sectores populares, por ser un medio oral, con programación local, música y cultura de la región que facilita la comunicación en sectores con niveles de alfabetismo y con presencia en lugares alejados donde no llega la televisión y la prensa, con mayor preponderancia en la década de los ochenta en comparación a los primeros años del siglo XXI.

[226]En relación a la mirada de los "estilos de vida" de Arellano (2005) y a una "Militante" de acuerdo a Portocarrero, G. y Komadina, J. (2001, pp. 11-88).

[227]Para mayor información sobre el rol de los medios de comunicación durante el terrorismo, se puede consultar el informe de la CVR (2003, pp. 343-403) recuperado de http://www.cverdad.org.pe/.../3.4%20LOS%20MEDIOS%20DE%20COMUNICACION.pdf, http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/iii/34.pdf , sobre una mirada panorámica histórica de los medios masivos de información se puede revisar Gargurevich, J. (noviembre 2012*). Los medios masivos de información en el Perú, 1980-2012*. Conexión 1(1), pp. 11-31. Lima: PUCP., Sobre la relación de los medios de comunicación, la política, la democracia y la globalización se puede buscar en Acevedo, J. (noviembre 2012). *Medios y política: hacia unacomunicación plural*. Conexión 1(1), pp. 33-65.Lima: PUCP recuperado dehttp://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/11556/12080 y una crítica al sensacionalismo y el negocio del entretenimiento televisivo peruano de la segunda década del siglo XXI (2010) como la televisión de posconflicto podemos indagar en Vivas, F. (2013). *El encanto del cadáver pixelado*. Zapping TV El paisaje de la tele latina, pp. 153-165. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). Recuperado de http://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10264.pdf

Este emprendedor del sector de la radiodifusión provinciana es un consejero, una especie de jefe comprensivo, simbólicamente un padre para Alonso, participa de la boda, le permite hacer un programa noticiero de denuncias a pesar de que su labor anterior era la difusión de música tradicional de la región. También, le advierte del peligro del accionar de Alonso y sufre las represarías de los senderistas y fuerzas del orden que ejercen presión directa sobre la radio con incursiones al interior de sus instalaciones. Hay que considerar que la imagen de este personaje está lejos de un empresario de las comunicaciones, sino tiene la mística de un periodista y comunicador comprometido con su labor informativa, difusión de cultura y no de entretenimiento o negocio sensacionalista como en muchos casos se dio en este sector de comunicaciones durante el periodo del conflicto armado interno (1980-2000).

Los **pobladores** son representados de manera bastante realista, pues algunos de ellos no son actores profesionales, a personas de una zona andina peruana, en este caso no solo son campesinos pues se retrata una localidad con un sector urbano y rural conectados, muchos de los participantes del rodaje fueron actores y personas ayacuchanas que se representaban a sí mismas a modo de testimonial documental.

En esta película, se muestran pobladores atemorizados por los terroristas, al asesinar miembros de la comunidad, autoridades, captar algunas personas, en especial jóvenes para integrarlos como senderistas, viéndose en algunos casos obligados a callar sobre sus actividades por miedo a represarías subversivas o a ser vinculados o confundidos con los terroristas por los policías y militares. También vemos los abusos sufridos por la población por las acciones en contra de sus derechos por parte de las Fuerzas Armadas y policías.[228]

Los mismos participantes de la película realizaban sugerencias y compartían, anécdotas, historias y testimonios para representar con mayor realismo lo sucedido en el periodo terrorista, puesto que el film realizo varias tomas exteriores en

[228]El informe de la Comisión de la verdad y reconciliación (CVR, 2003) detalla en diferentes tomos (IV-VII) los distintos testimonios sobre las experiencias sufridas por los pobladores de comunidades andinas y de la selva a manos de la violencia de los grupos terroristas y las fuerzas del orden.

diferentes zonas de Ayacucho, Huamanga, etc.[229]De esta forma, vemos campesinos, habitantes de una pequeña ciudad andina peruana, padres, madres, hijos en edad escolar, infantes, bebes, ancianos, mujeres violentadas por los senderistas y fuerzas del orden, pero a su vez algunos de ellos ejerciendo resistencia frente al abuso.

Las **fuerzas del orden** son representadas en este largo metraje por policías "Sinchis", pero también simbolizan a las Fuerzas Armadas en general que en su intento de enfrentar la subversión atentan contra los derechos humanos de los pobladores de las zonas de emergencia, cometiendo desapariciones, torturas, ejecuciones extrajudiciales, violaciones sexuales, etc.[230] Pero esto se muestra en menor proporción a los actos violentos y asesinatos cometidos por los senderistas en la búsqueda de una objetividad y realismo equilibrado sin intención de tomar partidos como comenta el director en algunas entrevistas.

Los **senderistas** son representados con realismo, evitando estereotipos, tanto por hombres y mujeres que hablan en quechua y en castellano, marcando un lenguaje ideologizado para remarcar su adoctrinamiento autoritario. Se resaltan su actividad militante[231] en incursiones violentas en el campo y zonas urbana (radio, colegio y casas) amenazando y ejecutando a los pobladores de la comunidad. Pero más allá de estas acciones concretas no son mostradas en situaciones cotidianas o su vida familiar o intima, pero tampoco son entidades invisibles, misteriosas u ocultas en las sombras, como en otras películas por cierto desconocimiento.

3. Identificación de elementos generales

a) **Índices.** Se manifiestan en los mensajes escritos y los rezagos de la presencia senderista, bienes destruidos, tanto en la zona urbana en la radio, colegio, calles, etc. como en las casas en las zonas rurales. Otra señal de los senderistas son los

[229]Esto lo comentan el director Alejandro Legaspi y actores en diferentes entrevistas en medios de comunicación.

[230]El informe de la Comisión de la verdad y reconciliación (CVR, 2003) detalla en el tomo II el roll de la policía y las Fuerzas Armadas.

[231]Sobre este punto, la ideología senderista, su militancia, su autoritarismo y su relación con las comunidades campesinas, se puede profundizar el trabajo de Gonzalo Portocarrero (2012) *Profetas del odioRaíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. (2da ed.). Lima: Fondo Editorial PUCP.y sobre su rol, responsabilidad, en el tomo II de la CVR (2003) en www.cverdad.org.pe y http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/con.html

pasamontañas y pañuelos para cubrir sus rostros y sus armas. En caso de las fuerzas del orden se señala su presencia con sus uniformes, vehículos, armas, etc. Otros elementos indicadores son las instalaciones y equipos de radio difusión de la radio para grabar música tradicional, la cabina con los micrófonos para emitir los programas y las denuncias. La música de suspenso, el uso de una fotografía con tonalidades frías y escenas con efectos claroscuros en las irrupciones nocturnas senderistas y operativos policiales en las calles, casas, e interrogatorios para aumentar el clima dramático, de miedo y muerte que rodea a los personajes.

b) Iconos. Se evidencian en los paisajes urbanos, como las casas, la radio y el colegio y, en los paisajes rurales, como las casas de comunidades campesinas que contextualizan la población andina que sufrió el conflicto armado interno. La música, músicos, la boda, las clases, las ceremonias escolares retratan la cultura, la vida típica y tradicional de una población provinciana andina de inicios de la década de los ochenta (1980) en el Perú.

c) Símbolos. Los personajes, más que estereotipos, son en parte una suerte de arquetipos de pobladores urbanos y rurales de los andes peruanos que fueron actores de la trama de la violencia política del Perú entre 1980 y 2000. A su vez, algunos personajes son arquetipo de cierto sector y valores de algunas instituciones como el periodismo en su rol informativo y de denuncia contra la violencia de los terroristas y fuerzas del orden, los medios de comunicación y sus dueños, el magisterio en la labor de enseñanza frente a las amenazas de los subversivos, acusaciones infundadas en algunos casos por policías y militares, la deserción escolar por el miedo o el reclutamiento de los senderistas, el sector salud en medio de la crisis de escasez de medicinas e infiltración terrorista y las fuerzas policiales y militares, su autoritarismo y uso violento del poder como se muestra en la historia del film.

Una escena emotiva es cuando el asistente de Alonso con aspiraciones de cantante[232] interpreta adiós pueblo de Ayacucho para representar la tristeza de los pueblos andinos y ayacuchanos frente a la violencia y la muerte que

[232] Interpretado por un joven cantante ayacuchano (Daniel lazo), que actúa por primera vez y es conocido por ganar en un programa de concurso de canto muy popular.

obligaron a muchos peruanos abandonar sus tierras natales para migrar a otras provincias, ciudades, en algunos casos desplazarse hasta la capital limeña para huir el terror que en algunos casos los esperaba en Lima.

Las escenas de las intervenciones senderistas recrean el terror y como la subversión altero la vida de la población, como el ajusticiamiento a la luz del día en las zonas rurales, entradas a las casas urbanas de madrugada para amedrentar, por ejemplo, al locutor de radio, el ingreso a la radio para obligar a emitir anuncios terroristas, el asesinato del profesor de escuela en el patio durante la formación, entre otras.

De forma similar, otras escenas representan de manera realista el uso excesivo de la fuerza por parte de la Policía y las Fuerzas Armadas en la lucha antisubversiva que incluía la vulneración o daño a los derechos de los pobladores, torturas, abusos y violaciones sexuales, desapariciones y ejecuciones extrajudiciales. Un ejemplo de todo ello son las escenas del ingreso, en medio de la noche, de las fuerzas del orden a la casa del locutor para detenerlo, interrogarlo, torturarlo en un cuarto a oscuras, de las detenciones a civiles en las calles, abuso de autoridad sobre los pobladores, las amenazas encubiertas a los miembros de la radio e informes oficiales sobre las detenciones como se muestra a lo largo de la cinta.

Por último, la escena final, cuando Alonso, Teresa y su hijo deciden abandonar la ciudad y tomar un bus rumbo a Lima en medio de las oscuras penumbras de la noche entre las tenues luces de los autos de la carretera, simboliza el desplazamiento de muchos peruanos a otras provincias, ciudades y la capital para huir del conflicto armado interno entre 1980 y 2000. De forma similar, a otros largometrajes sobre el conflicto armado interno, los personajes huyen de la muerte, el autoritarismo y de una comunidad desarticulada como Vitín en *La boca del lobo* (1988) y Florinda en *La vida es una sola* (1993).

4. Unidades mínimas de sentido

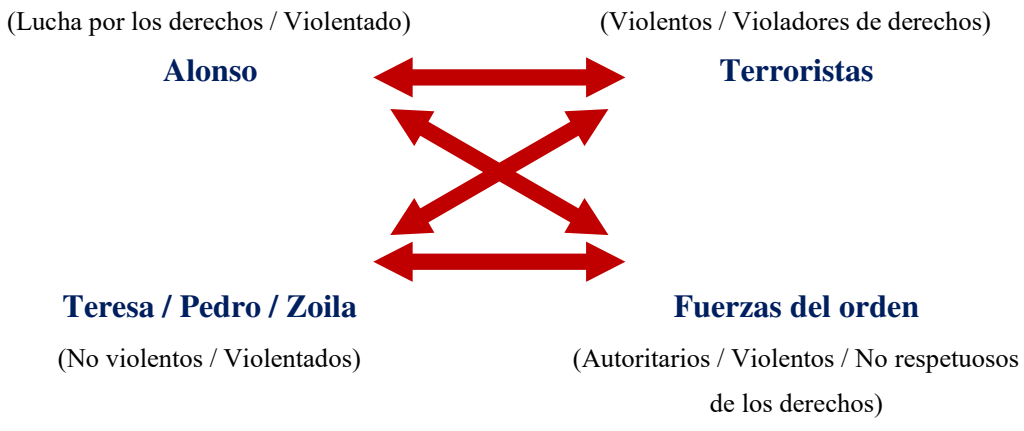
a) **Sema (raíz de sentido).** Alonso, Teresa, Pedro y Zoila representan un sector urbano de las provincias andinas cuyas vidas se ven alteradas por el conflicto armado interno. A su vez, como hemos mencionado, un tipo de arquetipos de instituciones y sectores sociales (periodismo, medios de comunicación,

magisterio, sector salud, hombres y mujeres profesionales de clases medias urbanas de las provincias andinas peruanas) se ven violentados por la subversión y las fuerzas del orden, pero resisten y luchan, no siempre con éxito, a costa de sus vidas o de huir del terror, para defender sus derechos vulnerados con la finalidad de buscar una mejor vida.

b) **Semema (elementos complementarios).** Son representados por los personajes alrededor como Mendieta, el asistente de la radio, sus círculos de familiares, amigos y compañeros de trabajo en la radio, colegio, hospital, los otros pobladores de la zona urbana y rural (músicos, campesinos, entre otros), los senderistas (representantes de la subversión) y los "Sinchis" (que simbolizan a la policía y Fuerzas Armadas que en la lucha antisubversiva violaron los derechos de la comunidad andina.

c) **Clasema (fondo y contexto).** Es representado por los ambientes urbanos como la iglesia y el salón de fiestas del matrimonio, la radio, las casa que comparten Alonso y Teresa, la casa donde viven Pedro y Zoila, la radio, el colegio, el hospital, las calles el bar, la comisaria y lugares de los interrogatorios. También, se encuentran las zonas rurales las casas de los campesinos, donde sucede un ajusticiamiento por parte de los senderistas, la casa de los padres de uno de los estudiantes de Pedro y la naturaleza andina (campos y montañas ayacuchanas). Todo ambientado al inicio del conflicto armado interno de los años ochenta (1980-1982).

5. Cuadro semiótico



6. Programa narrativo o modelo actancial de Greimas

a) Eje del querer

- **Sujeto:** Alonso, Teresa, Pedro y Zoila
- **Objeto:** vivir frente al terror y al abuso (resistir, luchar por los derechos, etc.)

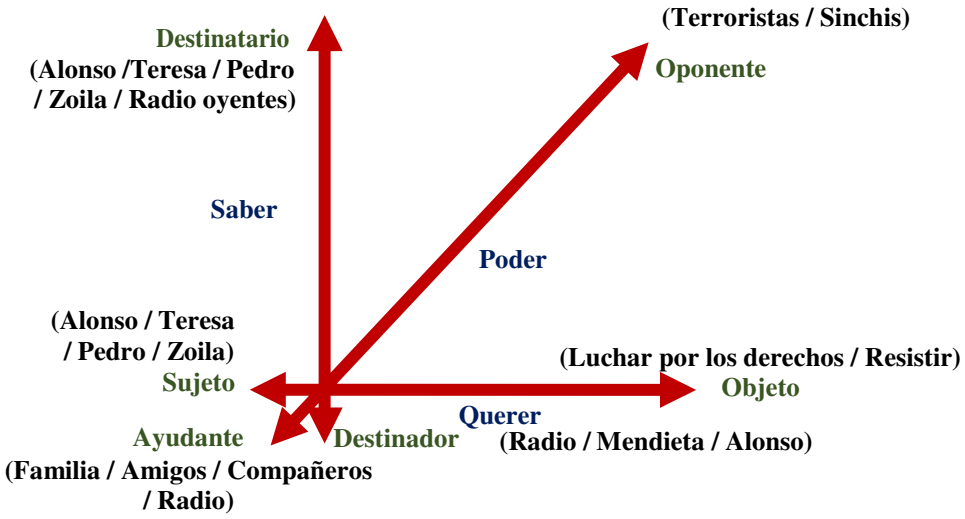
b) Eje del saber

- **Destinador:** radio, Mendieta y Alonso
- **Destinatario:** Alonso, Teresa, Zoila, Pedro y los radio-oyentes.

c) Eje del poder

- **Ayudante:** familia, amigos, compañeros (Mendieta y asistente de cabina) y la radio.
- **Oponente:** los terroristas (senderistas) y los "Sinchis" (policías y militares) que vulneran los derechos de los pobladores.

Programa narrativo o modelo actancial de Greimas



7. Análisis de códigos

a) Verbal o escrito. Se encuentran los diálogos entre Alonso, Teresa, Pedro, Zoila y Mendieta sobre los hechos que los rodean, las manifestaciones en quechua y castellano de los senderistas y el comunicado que obligan a leer a Alonso cargado de la ideología senderista y las amenazas contra los personajes. Las declaraciones oficiales y las conversaciones de los oficiales presionan a los personajes. Gritos y amenazas que sufren los personajes y pobladores. Debemos considerar que varios de los actores para lograr una mayor autenticidad pronunciaron algunas líneas en quechua, lograron un castellano con características ayacuchanas y debemos

recordar que también participaron actores y pobladores ayacuchanos brindando sus testimonios e intervenciones en castellano y quechua de forma bastante realista.

b) **Morfológico.** El largometraje se desarrolla con una trama lineal, con acontecimientos y acciones que aumentan gradualmente de dramatismo, acción e intensidad en in crescendo combinando los elementos anteriores con toques de suspenso y técnicas documentales como testimonios y una mirada descriptiva con la ficción dramática para combinar realismo objetivo con una historia de denuncia social con tonos de arte, emotividad y poesía audiovisual.

c) **Cromático.** En la cinta, predominan tonalidades frías (colores y filtros celestes, grises, ocres y verdes) para marcar el dolor, la tristeza, el miedo y la angustia, incluso en tomas en exterior a la luz del día la tonalidad es fría dominado una fotografía clara pero con tonalidad opaca. En algunas escenas, para intensificar la tensión y el drama, se recurre a uso de claroscuros, donde la oscuridad cubre con su penumbra venciendo las pocas fuentes de luz para recrear la oscura época del terror que vivieron las comunidades andinas en las décadas de los ochentas y noventas (1980-2000).

d) **Iconográfico o fotográfico.** La fotografía del film es bastante nítida, se combinan tomas medias, encuadres bustos, planos, contra planos y acercamientos para los diálogos con algunas tomas desenfocadas, descuadradas y en movimiento, con cámara en mano, para dar acción a los momentos más dramáticos. En otros planos, se recurren a tomas de mayo amplitud o abiertas, para dar un estilo documental, con la intención de describir con mayor realismo y objetividad algunas acciones que involucran mayor número de personas en escena.

e) **Gestual y/o kinésico.** Los gestos y expresiones de los personajes al inicio de la película, festejando el matrimonio, trasmiten felicidad en medio del baile, pero con el desarrollo de los hechos y el conflicto que se cierne sobre ellos, los rostros, gestos y expresiones pierden vida. Poco a poco se ven tensos, angustiados,

preocupados, por momentos, explotando en terror, llanto, desesperación y resistencia frente a la violencia y el abuso a los que son sometidos por los senderistas y las fuerzas del orden. Los movimientos corporales pasan de bailar a estar contenidos por el miedo y tristeza, hasta que la acción violenta y la desesperación estalla en llantos, corridas en reacción a los forcejeos, gritos, golpes y disparos.

f) **Sociocultural.** Se representa a través de la música popular propia de la cultura y folklor andino (ayacuchano) al inicio en la boda y en la música de los poblados vecinos que son registrados por la radio dentro y fuera de sus instalaciones al inicio de la historia con arpas y violines, la canción *Adiós pueblo de Ayacucho* interpretada con emoción por el asistente de la cabina de radio. Por otro lado, tenemos una vestimenta típica de los años de la urbe y del campesinado de los primeros años de los ochenta (1980-1982). Aparte las locaciones exteriores ayacuchanas (urbanas y rurales), calles, poblados, campos y la recreación de interiores de bares, comisarias, casas urbanas y rurales de las comunidades andinas peruanas del inicio del conflicto armado interno (1980-2000) generan un ambiente, clima y contexto que ayudan a la historia y a los espectadores a situarse en el lugar y tiempo de los hechos recreados.

8. Órdenes de significación

a) **Denotación.** Por un lado, el filme describe documentando un matrimonio y la fiesta de un sector de clase media urbana de provincias y su labor de difusión de música popular típica de los andes del sur peruano en los primeros años de la década de los ochenta (1980), para luego evidenciar como la vida tranquila de la comunidad se ve trastocada, violentada, desarticulada y destruida por el conflicto armado interno y el contraataque sobredimensionado del as fuerzas del orden que vulneran los derechos de los pobladores. Por otro lado, muestra el sufrimiento, resistencia y lucha por defender los derechos, por continuar viviendo, hasta el punto de obligarlos a escapar del horror de parte de la población frente al abuso y la muerte, como las denuncias del programa de noticias de la radio, el cuidado al interior de las familias, la labor docente y del sector salud en medio de la crisis y las masacres entre otras manifestaciones de la población.

b) **Connotación.** La historia, por omisión o contraste, permite interpretar la ausencia de las autoridades políticas gubernamentales frente al conflicto desatado en las zonas anadinas lejos de la capital, la critica a un sector de la policía y las Fuerzas Armadas por el uso desmedido de la fuerza en las tácticas contrasubversivas violentando los derechos de la población sin uso adecuado de la investigación y la inteligencia para lograr la pacificación de las zonas de emergencia.

Otro punto a considerar en contraste a la historia es la importancia que tienen y debieron asumir los medios de comunicación y periodismo frente al terror y a las violaciones de los derechos humano, pues no todos actuaron con la valiente objetividad para informar y denunciar estos hechos como los personajes de la película, por el contrario, hubo medios y periodistas que prefirieron el sensacionalismo y ocultar información bajo presión o chantaje de los gobiernos.

9. Retóricas visuales

a) **Figuras retóricas sintácticas.** En algunas escenas, se usa la **acumulación** de personajes (familia y amigos festejando en la boda, campesinos en medio de una revuelta o emboscada senderista, pobladores urbanos en las calles en redadas de los "Sinchis", fuerzas del orden interrogando pobladores y otras tomas con altas dosis de acción y emoción). Se presenta la **antítesis** entre los pobladores rurales y urbanos pacíficos, resistiéndose a la contraparte violenta de las intervenciones senderistas y el uso de la fuerza desmedida de miembros de las fuerzas del orden que vulnera los derechos. Como hemos mencionado antes, los personajes son una **personificación** y un **símil** de ciertos valores de instituciones o sectores de la población (valor y objetividad de las denuncias periodísticas y los medios de comunicación para informar los hechos a pesar de las consecuencias y presiones de terroristas y Fuerzas Armadas, el sector educación y salud en crisis, el campo violentado, las familias aterrorizadas y el terror y miedo ejercido por terroristas y miembros de la policía y militares).

b) **Figuras retóricas semánticas.** Hay un nivel de **reticencia** al omitir para remarcar la indiferencia y centralismo de los políticos y autoridades

gubernamentales que su ausencia marca un vacío de poder existente en las zonas andinas antes, durante y en algunos lugares hasta hoy después del conflicto armado interno (1980-2000). El largometraje cuenta una historia a modo de **sinécdoque**, pues retrata un micro universo, un grupo de amigos, un locutor de radio que se casa, su esposa que se embaraza y da a luz a su hijo, un profesor y su esposa enfermera. Los personajes son de una pequeña ciudad rodeada de aldeas campesinas en los andes peruanos aterrorizados por un grupo subversivo y la reacción abusiva por parte de miembros policiales vulnerando los derechos de los pobladores, su resistencia, lucha por sus derechos y sobrevivencia como las denuncias radiales sobre los hechos esperanto que tenga eco en la capital. Pero los hechos recreados en esta pequeña comunidad, parte del país, representan la totalidad de la magnitud del terror, la violencia, la muerte y autoritarismo que se vivió a nivel macro en toda la sociedad y se expandió por todo el Perú en las dos últimas décadas del siglo XX.

10. Esbozos hermenéuticos interpretativos

La cinta busca recordar los hechos vividos durante el periodo del conflicto armado interno (1980-2000) con equilibrio y objetividad documental, sin tratar de ponerse a favor de alguna posición, para ello combina técnicas del documental y testimonios combinado con una historia de ficción para intensificar el dramatismo y la emoción para sensibilizar al espectador, para que se identifique con personas con vidas cotidianas que son atacados por el terror de la guerra, por ello primero muestra el matrimonio, el trabajo, la vida que es distorsionada por el miedo y la muerte que irrumpe destruyendo la sociedad cambiando la vida de la comunidad.

A la vez, se inspira en hechos reales como el asesinato de un periodista, pero la historia recrea, da una nueva mirada que permite el paso del tiempo a los hechos, crea una historia que rememora cómo fuimos afectados por el conflicto armado interno desde el núcleo mas íntimo el círculos familiar, amical, laboral del tejido social. Se representa el abandono de las ciudades y comunidades rurales de los andes peruanos frente al autoritarismo sanguinario de los grupos terroristas como sendero y de la reacción abusiva antisubversiva de miembros de las fuerzas del orden que violaron los derechos de los pobladores que no consideraban ciudadanos.

Podemos ver la representación de ciertos sectores sociales (campesinos, clases medias profesionales provincianas) y valores institucionales (periodismo valiente que informa y denuncia, medios de comunicación como poder de resistencia y difusión, el sector educación y salud resistiendo la crisis social y política). Pero se percibe la ausencia de las autoridades gubernamentales y políticos, causado por la indiferencia y el centralismo de la tradición colonial. Para terminar, me parece conveniente remarcar la lucha por los derechos, la resistencia y la opción final de huir de la guerra para sobrevivir y lograr una mejor vida por parte de las personas y familias de las zonas de emergencia en este periodo (1980-2000) nefasto.

4.2. Análisis de obras teatrales sobre el conflicto armado interno [233]

Yuyachkani

Yuyachkani[234] es un grupo de teatro que inició sus actividades artísticas en 1971 (Yuyachkani, 2016), con una trayectoria de 45 años de arte con orientación social y política combinando diferentes técnicas teatrales y disciplinas artísticas (Soberón, 2001). Uno de sus trabajos emblemáticos que plasman la temática sobre el conflicto armado interno es *Adiós Ayacucho*, versión teatral de Miguel Rubio sobre el cuento homónimo de Julio Ortega, 1990 y que a partir del 2001 tiene un fuerte vínculo con la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (Durand, 2012)[235].

Análisis e interpretación de la obra *Sin título-técnica mixta*[236]

[233] Tomaremos como base la ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Teatrales el viernes 18 de noviembre del 2016, organizado por la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENSAD) y la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras (AIBAL).

[234]Término quechua que significa "estoy pensado, estoy recordando" (Yuyachkani, 2016).

[235]También debemos considerar dentro de la significativa y larga trayectoria del grupo de teatro Yuyachkani una serie de obras vinculadas a esta temática: Rosa cuchillo (2002), Hecho en el Perú (2001), Antígona (2000), Contraelviento (1989), Encuentro de dos Zorros (1985), etc. Reseñado y analizado por una serie de especialistas del teatro a nivel nacional e internacional: Rita Gnutzmann, Vivian Martínez Tabares, Beatriz Rizk, Ileana Diéguez, Leticia Robles-Moreno, Gino Luke Bedregal, Percy Encinas Carranza, etc.

[236]Partiremos proponiendo a modo de medio u herramienta de análisis un esquema sintético e integrado de varios semiólogos desde Saussure, pasando por Peirce, Barthes, Eco, Greimas y Blanco; tomando la

1. Trama (sinopsis)

Sin título-técnica mixta es una creación colectiva del grupo teatral peruano Yuyachkani, bajo la dirección de Miguel Rubio Zapata, revisado, mejorado y presentado en el 2016. Es la recreación de un museo vivo donde se entrecruzan el teatro documento, los recursos audiovisuales y la performance, buscando que lo espectadores con ayuda de los actores se sumerjan en el dinamismo de la puesta que los rodean e interactúan con ellos, apoyados de documentos, imágenes y otros elementos[237], para vincular dos momentos críticos de la historia peruana: la guerra del Pacífico y el conflicto armado interno (Burzzio, 2015).

2. Personajes principales

En un primer momento, se representan personajes afectados por la guerra con Chile, soldados, monjas, campesinos, etc. Todos sufren, pero no todos son reconocidos o escuchados por el Gobierno y el Estado como es el caso de los quechua hablantes. En un segundo momento, se recrea el Perú cien años después mostrándose la continuidad del autoritarismo desde la escuela, el fundamentalismo violento del senderismo con la figura de Abimael Guzmán. En otro momento, aparece la presencia caricaturesca de la corrupción del gobierno fujimorista. También, se representa el sufrimiento de las mujeres de la sierra y selva peruana por los desaparecidos, por la violencia y las esterilizaciones.

3. Identificación de elementos generales

a) **Índices.** Se manifiestan desde las inscripciones en la pared hasta los actores que direccionan la atención del público a una acción específica.

b) **Iconos.** Se representan a través de documentos y fotografías. También, se encuentran los personajes que encarnan el sufrimiento del pueblo peruano, en

base de la experiencia y la pauta del curso de semiótica propuesto por el maestro Rodolfo Barbosa en el instituto IDAT donde trabaje dictando este y otros cursos entre el año 2010 e inicios del 2015. Pero luego pasaremos a realizar un ensayo de interpretación hermenéutica para comentar los discursos teatrales y sus interrelaciones entre sí y con la realidad apoyándonos en un enfoque que trata de ser multi, inter y transdisciplinario vinculando la sociología y la filosofía para ir más allá de la semiótica como lo requiere el teatro como mencionan especialistas como Dubatti y Pavis.

[237] 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.

especial a los campesinos e indígenas. Por otro lado, las autoridades que representan a la corrupción son maestros, militares, jueces y políticos.

c) **Símbolos.** Se evidencian a través de la música que nos recuerda los periodos y momentos específicos. Además, se evidencian objetos, uniformes, fuego, luces y ritos que reviven el dolor entre otras emociones y sentimientos.

4. Unidades mínimas de sentido[238]

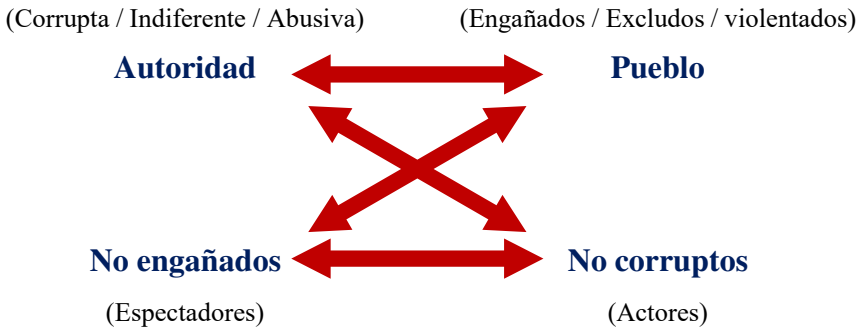
a) **Sema (raíz de sentido).** El espectador es rodeado por la acción que circula a su alrededor en escenarios dinámicos móviles desarmables que buscan mantener viva la memoria de los conflictos peruanos donde las desigualdades, la indiferencia, la corrupción y la muerte conectan la guerra del Pacífico y la época del conflicto armado interno.

b) **Semema (elementos complementarios).** Los actores encarnan a los personajes de nuestra historia, tanto las autoridades que abusan de su poder como los pobladores sometidos, junto con la música, luces, documentos, inscripciones, vestuarios, maquillajes que recrean los periodos de violencia política.

c) **Clasema (fondo y contexto).** El teatro se representa como museo vivo con sus personajes en acción dinámica circulando en plataformas movibles y desarmables que envuelven al espectador con la historia viva.

[238] Para que se comprenda mejor el análisis semiótico que se aplica con cierta libertad a partir de varios teóricos como se manifiesta en la nota previa a realizar el análisis, se añadirá algunas aclaraciones: **Sema** es el elemento central que da sentido al objeto u obra analizada sea el espectador, personaje principal, elemento, lugar, tiempo u hecho que moviliza y da sentido al texto, discurso, acción, etc. **Semema**, son otros elementos, personajes, objetos, etc. Que complementan el sentido y significado del núcleo, raíz de sentido, o sema y **Clasema** es el fondo, contexto, lugar o tiempo que enmarca y ayuda a reforzar el sentido y significado del sema y los sememas que conforman el objeto, discurso u obra que se analiza e interpreta.

5. Cuadro semiótico[239]



6. Programa narrativo o modelo actancial de Greimas[240]

a) Eje del querer

- **Sujeto:** espectador
- **Objeto:** recordar y tomar conciencia sobre la historia de violencia

b) Eje del saber

- **Destinador:** actores en acción
- **Destinatario:** espectadores rodeados por la acción

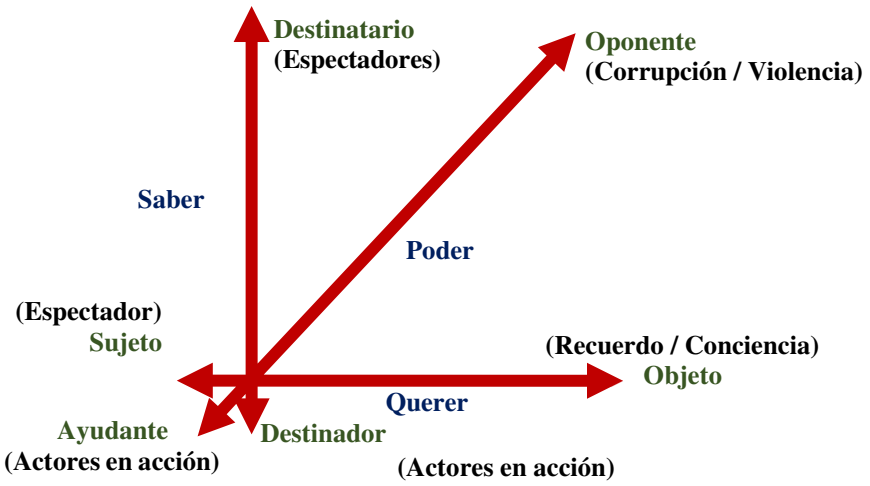
c) Eje del poder

- **Ayudante:** actores en acción
- **Oponente:** actos de corrupción y violencia realizado por autoridades

[239]**Cuadro o cuadrado semiótico** es un modelo de análisis semiótico, similar al cuadro lógico de Boecio, desarrollado por Greimas y Rastier que permite establecer relaciones de oposición, negación y complementación entre las significaciones y representaciones simbólicas de elementos (Personajes, lugares, hechos o cosas) al interior de una obra, discurso, etc. Para más detalles se puede revisar el Manual de semiótica de José David García Contto (2011) y Fontanille, J. (2012). "*Semiótica y literatura Ensayos de método*".

[240]**Modelo actancial** método analítico desarrollado por Greimas en base a la propuesta de Vladimir Proppcon el fin de estudiar las interrelaciones narrativas y significativas entre las acciones y los elementos (Personajes, lugares, hechos o cosas) al interior de una obra, discurso, etc. Para más detalles se puede revisar el Manual de semiótica de José David García Contto (2011) y Fontanille, J. (2012). "*Semiótica y literatura Ensayos de método"*.

Programa narrativo o modelo actancial de Greimas



7. Análisis de códigos

a) Verbal o escrito. Se encuentran inscripciones y textos representados (*Discurso en el Politeama* de Gonzáles Prada).

b) Tipográfico. Se emplean escritos a mano en tiza para marcar la clase de historia viva.

c) Morfológico. Se utilizan técnicas teatrales mixtas (performance, documental, etc)

d) Cromático. Se detecta un fondo negro u oscuro para resaltar con luces blancas, que representan la pureza religiosa y el espíritu de resistencia, amarillas que develan el patetismo, luces rojas para reforzar la violencia y el fuego para remarcar la pasión y el dolor.

e) Iconográfico o fotográfico. Se ha detectado documentos, fotografías antiguas, personajes que representan las autoridades corruptas (maestros, políticos y jueces), lideres terroristas, pobladores violentados, campesinos, indígenas, mujeres esterilizadas, etc.

f) Gestual y/o kinésico. Se manifiesta en la intensidad del trabajo físico de los actores, miradas vivas y penetrantes, expresiones de indignación y dolor, gritos, juegos circenses y el dinamismo de las estructuras móviles y desarmables.

g) Sociocultural. Se emplea música (de procesión, de programas de televisión, cumbia, etc), máscaras de autoridades, vestuarios de monjas, soldados,

campesinos, indígenas, estudiantes, maestros, jueces y objetos de diferentes índoles (armas, banderas, etc).

8. Órdenes de significación

a) **Denotación.** Se recrean hechos históricos peruanos sobre dos periodos de violencia política en el Perú (guerra con Chile y el conflicto armado interno)

b) **Connotación.** Se manifiesta en la vigencia de los problemas políticos en el Perú desde su fundación tales como la indiferencia de los gobernantes y el Estado frente a los ciudadanos, la discriminación, la corrupción y la violencia. Que los ciudadanos no debemos olvidar y ser consciente del pasado para tomar acción y no volver a repetir los mismos errores del pasado que han llevado a la muerte a miles de peruanos en su historia.

9. Retóricas visuales

a) **Figuras retóricas sintácticas.** Se identifican **acentuación** por el contraste de claroscuros en el espacio con luces tenues y fondos negros u oscuros; **acumulación** por la aglomeración de documentos y objetos a modo de museo; **antítesis** por el uso de personajes opuestos autoridades corruptas y violentas, y pobladores víctimas de los abusos de poder.

b) **Figuras retóricas semánticas.** Se detectan **hipérbole** por la exageración de la intensidad de la puesta en escena por parte de los actores y las representaciones lúdicas teatrales con mascaras, trucos de magia y malabares; y **metáfora** con las representaciones de Cristo, el uso del fuego y simbología presente en toda la escena y la indumentaria de los actores.

10. Esbozos hermenéuticos interpretativos

La obra busca rememorar las rupturas y continuidades de los problemas sociales y políticos de la historia peruana asociados a la violencia y evidenciar la posible acción para enfrentar esos problemas de nuestra sociedad, al mostrar que estas problemáticas no deben olvidarse porque siguen vivas en nuestro país, donde todos nosotros somos partícipes.

Mariana de Althaus

Es una directora y dramaturga peruana que ha iniciado sus trabajos desde finales del siglo XX, con la obra *En el borde* (1998) y ha continuado con su labor en la creación de otras propuestas, por ejemplo, *El viaje* (2001, coautora), *Los charcos sucios de la ciudad* (2001), *Princesa Cero* (2001, coautora), *Tres historias de mar* (2003), *Vino, bate y chocolate* (2004), *Volar* (2004), *La puerta invisible* (2005) y *Ruido(2006)*, de la cual realizaremos un análisis. En los últimos años presentó *La mujer espada*, *Entonces Alicia cayó* y *Criadero, instrucciones para (no) crecer* (2011), *El lenguaje de las sirenas (2012).* Algunas de las obras mencionadas han sido presentadas fuera del país, en Argentina y España. Además, Mariana de Althaus ha publicado libros y ha participado en otros proyectos como actividades artísticas.

Análisis e interpretación de la obra *Ruido*

1. Trama (sinopsis)

Una mujer queda atrapada en la casa de sus vecinos, en un barrio de clase media limeña, a consecuencia del toque de queda impuesto por el gobierno de Alan García en el segundo quinquenio de la década de los ochenta en plena crisis económica y en medio de la violencia política del conflicto armado interno. En esta situación, los miedos y problemas personales y familiares de las cuatro personas atrapadas se intensifican, mientras en las calles el terror está al asecho (Servat, 2016).

2. Personajes principales

La **vecina** que por apagar la alarma queda atrapada en medio del toque de queda en plena crisis personal causada por el abandono de su esposo.

Agusta es una madre de familia que debe afrontar sola la crisis económica y política, que al parecer le ha generado una cierta perturbación mental, pues bebe mucho alcohol, vive pendiente de la televisión y su sobredimensionada hospitalidad, podría deberse a su aguda soledad y depresión.

Agustín es un joven punk, que trata de ocultar su fragilidad infantil bajo el sarcasmo del punk que improvisa, cuyo principal deseo es viajar al extranjero para huir de la realidad que lo atormenta.

Agustina es una adolescente en edad escolar, aparentemente madura e inteligente por sus ácidos comentarios irónicos, pero evidencia sus miedos al imaginar que es una extraterrestre para evadir la crisis en la que vive.

3. Identificación de elementos generales

a) **Índices.** Los mensajes emitidos por la televisión señalan el contexto de crisis económica, miedo, desorden político y violencia en la que viven los personajes.

b) **Iconos.** Los personajes encarnan la indiferencia de la clase media limeña, el intento de continuar con su vida acostumbrados al miedo y la sensación de incertidumbre por el abandono del Estado representado por la ausencia de la ley, al conseguir productos de contrabando, del esposo de la vecina y del padre de la familia (ambos ausentes).

c) **Símbolos.** Se manifiestan en el vestuario de los personajes; por ejemplo, los pijamas que revelan la fragilidad de los personajes; la alarma que altera constantemente la calma; la música que trasmite los estados de ánimo y refugio emocional de los personajes perdidos. Por último, el **ruido** de la calle que trasluce el caos que invade los hogares amenazando la tranquilidad emocional y mental de los personajes que huyen de la perturbación de la invisible violencia que asecha.

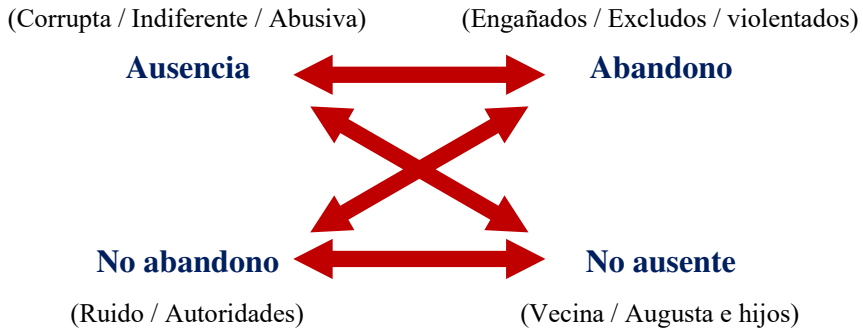
4. Unidades mínimas de sentido

a) **Sema (raíz de sentido).** Se representa con el ruido, el caos, la violencia, la hiperinflación y el abandono que sufren los personajes en medio de la violencia política que rodea su hogar. Ellos sueñan con tener una vida pacífica.

b) **Semema (elementos complementarios).** Se manifiesta a través de los personajes abandonados que se refugian en sus delirantes sueños, dejándose llevar por desesperados impulsos y un humor sarcástico para poder sobrellevar la critica incertidumbre que despoja de sentido su existencia.

c) **Clasema (fondo y contexto).** Se evidencia en la casa de una familia de clase media en Lima de los últimos años de los ochenta, durante el primer gobierno de Alan García con problemas económicos (inflación, escasez, etc.) y sociopolíticos (conflicto armado interno).

5. Cuadro semiótico



6. Programa narrativo o modelo actancial de Greimas

a) Eje del querer

- **Sujeto:** vecina
- **Objeto:** superar su crisis personal detonada por el abandono del esposo

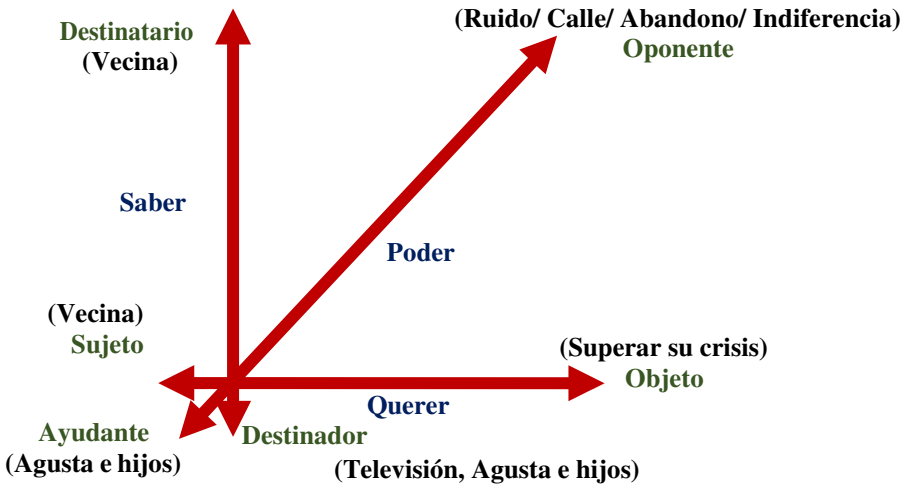
b) Eje del saber

- **Destinador:** televisión, Agusta e hijos que aconsejan a la vecina
- **Destinatario:** vecina perdida y abandonada

c) Eje del poder

- **Ayudante:** Agusta e hijos que temporalmente acogen a la vecina
- **Oponente:** el ruido, la calle, peligrosa; el abandono del padre, del esposo y de las autoridades y la indiferencia de Agusta y sus hijos al refugiarse en la televisión mientras la vida de otros peligra fuera de su casa.

Programa narrativo o modelo actancial de Greimas



7. Análisis de códigos

a) Verbal o escrito. Se manifiesta en los diálogos llenos de miedo, locura, evasión, sarcasmo, ironía frente a los problemas personales, sociales y políticos (abandono, inflación, conflicto armado interno, etc.).

b) Morfológico. Se presenta en la acción teatral intensa lindando entre el humor, la sátira, el absurdo y el drama personal, político y social.

c) Cromático. Se emplean vestimentas que contrastan entre colores grises, negros y ocres y estampados de colores fríos que construyen un ambiente neutral lúgubre opaco en oposición a la desesperación y locura del contexto. Todo esto simboliza la precariedad de los personajes por sus problemas personales, sociales y políticos que los amenazan.

d) Iconográfico o fotográfico. Se utiliza la vestimenta infantil de los pijamas de Agustín y Agustina; la guitarra como elemento de catarsis; el televisor como el centro de la vida familiar para evadir la realidad.

e) Gestual y/o kinésico. Se evidencia en los gestos caricaturescos o clownescos de Agusta y sus hijos; en la desesperación y furia de la vecina; en la coreografía en medio del baile de los ochenta que libera y une a Agusta y sus hijos mientras se desahoga cantando la vecina.

f) Sociocultural. Se manifiesta con la música punk y rock de los ochentas, la publicidad y noticias, entre otras referencias culturales de fines de la década de los ochentas que nos contextualizan en el periodo de la historia peruana que enmarca la obra.

8. Órdenes de significación

a) **Denotación.** Se recrean hechos cotidianos limeños, propios del periodo del conflicto armado interno, y los problemas de la economía peruana del primer gobierno aprista.

b) **Connotación.** El ruido representa el caos y el desorden político y social violentos de la época del conflicto armado interno de los años ochenta. Los personajes presentes y ausentes simbolizan los sentimientos de abandono, desesperación, incertidumbre e indiferencia vividos por la población peruana, pero desde la mirada evasiva limeña acostumbrada a la violencia, a la corrupción y la crisis, dando la espalda al sufrimiento del resto del país.

9. Retóricas visuales

a) **Figuras retóricas sintácticas.** Se encuentra la **antítesis**; por un lado, entre la vecina aparentemente normal, pero llena de problemas, y Agusta y sus hijos, extraños llegando al borde de la caricatura (tres clowns augustos); por otro lado, entre los personajes presentes y abandonados por los ausentes que representan las autoridades.

b) **Figuras retóricas semánticas.** Se identificó la **hipérbole** por la exageración de la intensidad de los delirios cómicos de las histerias de los personajes en una situación extrema que se volvió habitual en los años ochenta. Asimismo, se presenta la **metáfora** de los personajes que representan el abandono, la indiferencia, la histeria, la evasión y la normalización de la violencia por parte de la sociedad de clase media limeña en los años ochenta.

10. Esbozos hermenéuticos interpretativos

La obra busca cuestionar el clima cotidiano de la clase media limeña, indiferente al sufrimiento del resto de peruanos, quienes están acostumbrados a la incertidumbre, la crisis, la violencia, la corrupción, el abandono, etc. La clase media continúa su vida evadiendo la realidad, refugiados en sus casas, viendo televisión, escuchando música, divirtiéndose soñando para no escuchar el ruido de la violencia que amenazaba la vida de todos los peruanos.

CAPÍTULO V
ESBOZOS INTERPRETATIVOS
(Discusión de resultados)

5.1. Relaciones discursivas de la cinematografía y el teatro peruano sobre el conflicto armado interno

En esta parte del trabajo, realizaremos interpretaciones comparativas relacionando los discursos cinematográficos y teatrales sobre conflicto armado interno en el Perú, a partir de las películas y obras analizadas con más profundidad, *La boca del lobo* (1988) del cineasta peruano Francisco Lombardi, *La última noticia* (2016) dirigida por Alejandro Legaspi del Grupo Chaski, *Sin Título-técnica mixta* (2004) dirigida por Miguel Rubio Zapata del grupo teatral peruano Yuyachkani y *Ruido* (2006) escrita y dirigida por Mariana de Althaus, estas dos últimas presentadas nuevamente en el año 2016. También, tomaremos en cuenta otras películas y obras que abordan el tema del conflicto armado, que forman parte de las llamadas industrias culturales (Lebrún, 2014).

Debemos recordar que, en los análisis previos de las películas y obras de teatro, establecimos algunas comparaciones y relaciones entre los films y obras entre sí, pero en esta oportunidad las comparaciones y relaciones interpretativas, siguiendo las concepciones hermenéuticas de Gadamer (2000) y Ricoeur (1975) complementando y trasendiendo la fenomenología de Husser (1929, 1959 y 1962), las realizaremos interconectando de manera indistintas las obras de teatro y los largometrajes.

Empezaremos acotando que en líneas generales todos estos discursos artísticos mencionados, siguiendo el **análisis (crítico) del discurso** y el **Análisis del Discurso Político (ADP)** o el **análisis del discurso crítico-político** (Van Dijk, 1999 a y b). Abordan el problema del conflicto armado interno coincidiendo que en la sociedad peruana persiste el autoritarismo, la indiferencia, la discriminación, la corrupción y la violencia (Almeida, 2011).

Por un lado, las obras de teatro analizadas con sus diferentes técnicas o dispositivos (Agamben, 2011) permiten recrear, según el concepto de *poíesis* teatral de Dubatti (2016), el periodo de violencia política permitiendo que los espectadores revivan a partir de experiencias emocionales los problemas sociales y políticos del Perú durante la época del conflicto armado interno (1980-2000).

En el caso de *Sin Título-técnica mixta* (2004) emerge al espectador en un museo vivo de personajes que reviven simbolizando la violencia y el autoritarismo heredado contactando con las consecuencias de la guerra con Chile, a fines del siglo XIX, con el Perú de las décadas de 1980 y 1990, donde resuena el eco del *Discurso en el Politeama* de Gonzáles Prada, donde dice que el Perú es un enfermo lleno de heridas purulentas como metáfora de una sociedad desarticulada por la guerra y la corrupción, enfermedades crónicas que corrompe el proyecto nacional.

En el caso de *Ruido* (2006) remarca el miedo, la confusión, el caos y principalmente la indiferencia de las clases medias y altas de Lima frente al terror que se vivía en casi todo el país, algo que tienen en común estas obras y marcan una diferencia con los discursos cinematográficos analizados, a parte de la experiencia compartida emocional entre participantes y espectadores, que también comparte con otras obras, es la capacidad de usar con sutileza la sátira y el humor con prudentes pinceladas para permitir procesar la intensidad emocional del ejerció de memoria crítica sobre los problemas políticos y sociales acontecidos en el Perú en el conflicto armado interno. Tanto con los recursos musicales como cierto nivel de caricaturización de algunos personajes en ambas obras, autoridades corruptas por un lado en la propuesta de Yuyachkani y de la clase media limeña en *Ruido* (2006).

Por el lado de las películas, podemos ver una mirada centrada en el realismo, que permite la cinematografía para sumergirnos en las historias con una mayor distancia emocional que el teatro, pero gracias a sus recursos técnicos o dispositivos (Agamben, 2011), estilos documentales, testimonios, etc., permite al espectador contextualizarse de una forma audiovisual más integral, generando identificación y empatía con los personajes que viven las historias inspiradas en hechos reales, similar al plantemiento de Martín-Barbero (1987), evocando con una intensidad

distinta las emociones, el miedo, desconcierto, desorden y el terror vivido durante el periodo de la violencia política terrorista.

Otro punto de coincidencia entre las cintas son los periodos tratados, los primeros años del conflicto armado interno entre 1980 y 1982, en la zona andina peruana, la diferencia es que en *La boca del lobo* (1988) todo sucede en un poblado rural alejado en medio de las montañas de la sierra peruana y en *La última noticia* (2016) es una comunidad urbana andina cercana a una zona rural. También, ambos discursos cuestionan las violaciones de los derechos humanos cometidos por las fuerzas del orden contra la población andina como reacción antisubversiva, solo que una historia es contada desde del interior de las Fuerzas Armadas y la otra es contada por los pobladores urbanos de los andes (Villasante, 2016).

Sobre este punto habría que añadir que también muestran las violaciones contra los derechos humanos por parte de los terroristas, en *La boca del lobo* (1988) los terroristas son un enemigo oculto e invisible, pero se muestran a sus víctimas asesinadas con carteles con mensajes amenazadores a aquellos que no apoyen o traicionen a la llamada "guerra popular", como el resultado a la emboscada a parte de la tropa.

La última noticia (2016) sí retrata los ajusticiamientos, intervenciones violentas, amenazas y asesinatos de los terroristas en casas, colegios y comunidades, mostrándolos de carne y hueso tanto a hombres, mujeres y jóvenes militantes de la subversión ejecutando sus sangrientas atrocidades contra los civiles.

Tomando como base las ideas de Foucault (1967, 1989, 2002 y 2001) sobre las sociedades disciplinarias, microfísica del poder, el biopoder y la biopolítica, y las sociedades de control de Deleuze (2000), los discursos que se difunden por los medios de comunicación, la cultura y el arte, de cierto modo, reproducen las dinámicas de poder, pues al interior de estos campos (Bourdieu, 2002), artísticos, culturales y mediáticos, se reflejan y recrean, en sus discursos e imágenes, las críticas al orden oficial y sus ejercicios de poder como en las obras cinematográficas y teatrales que cuestionan las violaciones a los derechos humanos realizados por los

grupos subversivos y por sectores de las fuerzas del orden, influidos por los imaginarios sociales, las estructuras y relaciones de poder, heredadas de los procesos históricos sociales que vienen desde la colonia, como las desigualdades sociales, la discriminación, el racismo, el machismo y el autoritarismo.

Aparte, de cierto modo, podemos considerar estos discursos cinematográficos peruanos como continuadores de la tradición del cine político de vanguardia en América Latina, de los años sesenta y setenta, donde se vinculan la estética artística para retratar los problemas sociales y políticos, mostrando lo visible e invisible, lo oculto, las otras realidades, los imaginarios y los múltiples rostros de los otros excluidos que forman parte de las comunidades, con las respectivas limitaciones de *El ojo mecánico* para captar la múltiple complejidad de las comunidades, sus identidades, iconos, mitos, contradicciones y demás como reflexiona de Carlos Ossa (2013).

En los discursos cinematográficos, observamos que, por un lado, algunos miembros de las fuerzas del orden abusan de su poder, torturando y desapareciendo a presuntos terroristas y a pobladores inocentes; por otro lado, los terroristas también son causantes de violaciones a los derechos humanos de autoridades y civiles (Portocarrero, 1998 y 2012, y Krehoff, 2006).

De esta manera, en ambos casos, cegados por su fanatismo, autoritarismo, racismo, discriminación, deshumanizante, cosificador del enemigo o del otro, siguiendo o interpretando las órdenes superiores, bajo el concepto de *la banalidad del mal* de Hannah Arendt (1999) al analizar el testimonio de *Eichmann en Jerusalén*, sobre su responsabilidad en el holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial, en su obra *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*.

En líneas generales, Hannah Arendt (1999) plantea que una persona puede dañar a otra, no por ser un desalmado inhumano, sino bajo una justificación o simulacro banal, como seguir ordenes, sin discutir, por realizar el trabajo encomendado, o incluso por el beber, la realización de una utopía o por la pacificación del país, como

sucedió durante el conflicto armado interno con las personas que ejercieron la violencia política como algunos miembros de las fuerzas del orden y de los grupos subversivos como muestras los discursos cinematográficos analizados.

Tanto en *La boca del lobo* (1988) y en *Ruido* (2006) se juega con la omisión o la ausencia de los terroristas, en el largometraje los senderistas son una amenaza invisible y desconocida que los rodea, los aprisiona desatando paranoia y el despertar de los demonios de la corrupción y el autoritarismo.

En la obra fuera del hogar, fuera de escena se hace presente en escena el ruido, el desorden, el caos, el terror, la ausencia de la autoridad, el padre, el esposo, el vacío de poder ocupado por el miedo y la violencia. Esto lleva a los personajes a refugiarse en sueños y fantasías, pero a su vez reforzando su individualismo, egoísmo e indiferencia frente a los otros fuera inmersos en el ruido caótico e inefable del terror e incertidumbre social y política.

En *La última noticia* (2016) del Grupo Chaski, se presentan a los terroristas senderistas, con bastante crudeza y verosimilitud, de la misma manera los pobladores urbanos y rurales de los andes son mostrado con bastante realismo y cercanía, en contraposición a la distancia en el tratamiento de Lombardi en *La boca del lobo* (1988).

En la propuesta de *Sin título-técnica mixta* (2004), el grupo Yuyachkani en su performance que rompe con el relato teatral convencional, bajo la perpectiva de Dimeo & Dubatti (2016)[241]como otras propuestas teatrales en Latinoamérica y a nivel mundial, muestra la diversidad de personajes involucrados en el conflicto armado interno de forma simbólica y arquetípica, escolares, profesores, sectores religiosos, políticos, el poder judicial, Fuerzas Armadas, personas del ande y de la selva, hombres y mujeres corruptos, violentos, autoritarios y afectados por la violencia.

[241] Dimeo, C. &Dubatti, J. (2016). *Otras geografías otros mapas teatralesNuevas perspectivas escénicas latinoamericanas*. Bielsko-Biala: La Campana Sumergida.

En el caso particular de los terroristas, un ejemplo memorable es la recreación de la imagen autoritaria de Abimael Guzmán, que comparte el imaginario social, al representarlo en base al video difundido por los medios de comunicación uniformado, fumando y bailando frenéticamente, con aura desafiante, al ritmo de la música de la famosa escena de la película con Anthony Quin *Zorba el griego* (1964).

Sobre los roles femeninos, en las obras teatrales analizadas y en otras mencionadas como por ejemplo en *La cautiva* (2014), escrita por Luis Alberto León y dirigida por Chela de Ferrari, tienen una presencia escénica de gran fuerza e intensidad como protagonismo, en el caso de las películas analizadas, para evitar generalizaciones. En el tiempo, han ganado protagonismo, como se puede comparar en 1988 apenas hay cierta fuerza en el personaje de Julia y en el 2016 tiene más protagonismo los personajes de Teresa, Zoila y la fuerza de la escena donde una senderista hostiga en el interior de su casa al locutor de radio. Hay que tener en cuenta que en otras cintas hay personajes femeninos con mayor fuerza y protagonismo como en *La vida es una sola* (1993) de la noruega Marianne Eyde, para dar un ejemplo.

Para terminar este punto, podemos decir que, en concordancia con los enfoques de los Estudios Culturales de la escuela de Birmingham (Urteaga y Muñoz, 2009) y los aportes de Stuart Hall, resalta la importancia de lo simbólico-discursivo en la estructuración de la realidad social, hecho social, instancia mediadora, con efectos reales como otras prácticas sociales. Se emplea un método contextual que conecta los asuntos de multiculturalismo, comunidad y estado-nación**,** con una vocación política de los estudios culturales, para articular la cultura y poder (Hall, 2010).

En base al enfoque anterior, podemos decir que los cuatro discursos realizan un acto de memoria histórica, social, cultural y política de nuestra historia reciente. Relatan y critican, sea directa o indirectamente la violencia, el terror, el abuso, el autoritarismo, la discriminación, los prejuicios, la exclusión, la indiferencia, el individualismo, el egoísmo y la corrupción presente en la sociedad peruana. Estos problemas se evidencian tanto en la ausencia del Estado y en el abuso de poder de

un sector de las Fuerzas Armadas en la lucha contrasubversiva. Estos factores influyeron en la vulneración de los derechos de los peruanos, el deterioro de las relaciones personales, familiares y sociales, que se agudizaron por el terror y tiene consecuencias hasta la actualidad.

5.2. Análisis e interpretación de los conceptos democracia y progreso en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos sobre el conflicto armado interno

Luego de realizar los análisis crítico, comparativo e interpretativo de los discursos cinematográficos y teatrales por separado e interrelacionándolos, ahora consideramos conveniente analizar e interpretar los conceptos de democracia y progreso en todos ellos, teniendo en cuenta la revisión histórica que hemos hecho, a cierto nivel, de ambos conceptos de forma general en el pensamiento occidental y su proceso especifico en el Perú desde su origen como nación moderna hasta finales del siglo XX.

Sobre el **concepto de democracia**, hemos podido seguir sus cambios e interpretaciones y como en su praxis solo se ha logrado una concretización superficial o formal como forma de gobierno basado en el voto, la igualdad, libertad a nivel legal e institucional con el origen griego de la participación ciudadana y limitada al combinarse con la división de poder republicano romano, los principios ilustrados de la revolución francesa, la organización absolutista, la doctrina liberal y el capitalismo económico globalizado que se ha extendido este sistema en el proceso de colonización europeo occidental.

Teniendo en cuenta el desarrollo del concepto de democracia y su aplicación formalista en la práctica, podemos notar que los problemas sociales y políticos de la desigualdad, la injusticia, corrupción y ejercicio abusivo del poder no han sido resueltos (CVR, 2004).

En el Perú, la constitución de una república democrática desde 1821, de forma similar que, en otras sociedades, no ha formado un verdadero proyecto moderno, una sociedad democrática libre e igualitaria, solo fue un cambio en la estructura y

sistema de gobierno, pero que en sus relaciones de poder político e interacciones sociales continuo la herencia autoritaria, corrupta, desigual, jerárquica, discriminadora, excluyente, centralista de la colonia (Quiroz, 2013; Manrique, 2006; y Flores Galindo, 1999).

Con el tiempo y los cambios jurídicos, económicos, sociales, culturales y políticos, se ha dado un proceso lento, inconcluso y precario de democratización, otorgándose progresivamente derechos a sectores excluidos de la sociedad, pero de una forma leve y manteniéndose la tradición de la transgresión de las leyes tanto por las autoridades políticas como en las dinámicas sociales y económicas.

A nivel político, el autoritarismo, la corrupción, el centralismo y la desigualdad han formado parte de las prácticas sociales y políticas de grupos conservadores, liberales y de grupos de ideologías sociales de izquierda un ejemplo concreto de ello es la organización terrorista Sendero Luminoso y la reacción violenta de la Fuerzas Armadas, la ausencia de los sectores políticos, la indiferencia de los sectores medios y altos de la capital al dar la espalda y violentar los derechos de los sectores históricamente excluidos y explotados de la sociedad, sectores campesinos de los andes y poblaciones indígenas de la selva y sectores pobres de las ciudades. De forma simultánea, algunos sectores de los medios de comunicación en lugar de informar o denunciar optaron por el sensacionalismo, ocultar información o negociar con los poderes políticos y económicos de turno durante el conflicto armado interno (1980-2000).

Podemos notar que el arte y en especial las obras de teatro y películas analizadas e interpretadas omiten o invisibilizan, de forma directa o indirecta, consciente o no, el concepto de democracia, pues los personajes retratados, construidos, recreados y representados no son en su totalidad ciudadanos democráticos, pues sus relaciones sociales y políticas son jerarquizadas, autoritarias, violentas, egoístas, discriminadoras o indiferentes. Pocos de ellos luchan por sus derechos o tratan por igual a los otros, especialmente a lo “diferentes” social, cultural, económica y étnicamente.

Los personajes representan simbólicamente los problemas sociales, políticos y psicoanalíticos si complejizamos sus imaginarios, subjetividades, afectos, dinámicas de poder e interacciones interpersonales, en el contexto autoritario y violento, los roles asumidos frente a los fenómenos desencadenados y desatados por el conflicto armado interno en el Perú, como lo analizado por Carlos Pastor Soto (2014).

En *La boca del lobo* (1988) del cineasta peruano Francisco Lombardi, el teniente Roca y Quique representan el autoritarismo, el cinismo, la trasgresión, la discriminación y la violencia de la herencia colonial que junto con la amenaza oculta de los terroristas violentan la vida y derechos de los pobladores y sus compañeros. Frente al terror, la violencia y la muerte, les queda adaptarse, resistir o huir como lo hace Vitín, que primero trata de adaptarse, luego resistir y termina por huir, pero no constituye un ejemplo de ciudadano democrático en su totalidad, pues huye solo y el resto de pobladores son discriminados y tratados de forma desigual, como si no fueran ciudadanos.

Desde el discurso de *La última noticia* (2016) dirigida por Alejandro Legaspi del Grupo Chaski, los personajes principales representan a pobladores urbanos de clase media de provincias andinas, profesionales que trabajan por el bien de la comunidad y como hemos mencionado simbolizan valores e instituciones sociales como la libertad de prensa que denuncia con objetividad la violencia de los terroristas y la vulneración de los derechos humanos por parte de los agentes del orden, encarnando lo mejor de la prensa y los medios de comunicación, otros ejemplos son los personajes que representan la sacrificada labor en medio de la crisis del sector salud y educación.

A pesar de que estos personajes están mucho más cerca de representar valores de la ciudadanía democrática como la defensa a sus derechos y libertades, sus derechos son vulnerados, al igual que los pobladores rurales de las provincias andinas con las que conviven, sucumbiendo a la violencia y al terror, a pesar de sus luchas por resistir algunos mueren, otros huyen y los que quedan luchan por seguir viviendo en medio del terror resultante del autoritarismo y la desigualdad de una sociedad lejos de los principios democráticos.

La propuesta teatral de *Sin título-técnica mixta* (2004), dirigida por Miguel Rubio Zapata del grupo teatral peruano Yuyachkani, rompe con la estructura teatral rodeando e interactuando, haciendo partícipes a los espectadores, con actos teatrales performaticos, que dan vida a un museo que conecta la guerra del Pacífico con el conflicto armado interno (1980-2000). La continuidad del pasado en el presente acciona emociones al recrear simbólicamente personajes de la historia, con intensidad dramática y tintes de sátira o comedia, tanto de sectores del poder político como a gobernantes, como Fujimori, a su asesor Montesinos, miembros del poder judicial, Abimael Guzmán, reflejando la corrupción y autoritarismo presente en la historia y en la sociedad peruana, también presente en otros sectores sociales como en las Fuerzas Armadas y en la educación.

A la vez, se da vida a los sectores religiosos, subalternos militares, campesinos andinos, indígenas de la selva y mujeres lesionados, explotados, excluidos, discriminados, con acciones intensas acompañadas de música que reviven las emociones de frustración y abandono de las personas afectadas por la guerra, la violencia, el abuso de poder, vulnerados en sus derechos por no ser considerados ciudadanos de una democracia ausente en las prácticas sociales y políticas.

La obra de teatro *Ruido* (2006), escrita y dirigida por Mariana de Althaus, presenta con matices tragicómicos, la indiferencia y orfandad de los sectores medios o medios altos de la capital peruana (Lima) frente al vacío de poder y la ausencia de los políticos en medio de la crisis económica, política y social. Esta situación fue agravada por el conflicto armado interno, representada en la metáfora del ruido, el exterior amenazante en el toque de queda y las alarmas. Los personajes sufren la ausencia del padre, del esposo y quienes quedan en medio del terror; eluden enfrentar la crisis al vivir a espaldas de la realidad, viendo televisión, elaboran fantasías delirantes de fuga, como niños abandonados, egoístas que se olvidan de los otros. Por lo tanto, los personajes representan a los sectores sociales que no se hacen responsables y prefieren esperar el regreso de la autoridad o soñar con escapar del caos.

Por lo mencionado podemos decir que todos estos discursos cinematográficos y teatrales, analizados e interpretados, son un ejemplo como el arte refleja y recrea un imaginario colectivo, consciente o inconsciente donde los principios y las prácticas democráticas son precarios o inexistentes entre ciudadanos en formación o por formarse en una sociedad autoritaria, excluyente, discriminadora, desigual, indiferente y transgresora por una historia de abuso jerárquico del poder y la corrupción generalizada.

En cuanto al **concepto de progreso**, también se ha realizado un seguimiento histórico tanto en la tradición occidental como su proceso de asimilación en los discursos intelectuales en relación a estudios filosóficos, políticos y sociales del Perú desde inicio de la república en las primeras décadas del siglo XIX hasta finales del siglo XX, para luego ver sus vínculos en los discursos cinematográficos y teatrales estudiados.

Podemos apreciar los orígenes en el pensamiento griego, como el concepto mítico religioso de destino y luego el de providencia desarrollado por el cristianismo. Ambos son antecedentes y raíces del concepto de progreso, el cual con el desarrollo del pensamiento y la civilización moderna de Europa como proyecto occidental, configuró la ciencia y la tecnología a la par de la ideologías políticas y económicas que han colonizado gran parte del mundo, incluyendo Suramérica.

El concepto de progreso no se ha desligado o ha generado una ruptura total con sus raíces mítico religiosas, al ser una idea, o creencia prácticamente axiomática que ha influido en las practicas, sociales, culturales, científicas, económicas y políticas en la historia de la civilización occidental y sus herederos en América.

Todo lo dicho se evidencia en ciertos discursos existentes en las corrientes cientificistas, como el positivismo, las corrientes historicistas como el romanticismo, otras que combinan el cientificismo y el historicismo como el socialismo en especial el marxismos y líneas continuadoras en otras partes del mundo. De manera similar, se muestra en visiones de los avances económicos y tecnológicos, tanto en sus prácticas como sus ideales presentes en los imaginarios sociales.

Desde fines del siglo XIX y durante el siglo XX, diferentes autores, como Nietzsche y los llamados posmodernos respectivamente, han cuestionado y criticado los peligros de creer o de tener una fe ciega en el progreso, como una mejora constante en la ciencia y en la sociedad, pues ha traído al mundo tragedias como las guerras mundiales, desequilibrios económicos, sociales y ecológicos.

En el plano peruano y latinoamericano, puede relacionarse a los peligros sociales, políticos y económicos de la falacia desarrollista concentrada en la explotación de recursos primarios que contaminan el medio ambiente para adquirir tecnologías o los discursos de emprendimiento que dejan de lado problemas sociales como la desigualdad de grandes sectores de la sociedad por no acceder a derechos básicos para una mejor vida.

Como vemos se confunde el progreso con el crecimiento económico y tecnológico que solo beneficia a pequeños sectores de la sociedad, sin considerar dimensiones más integrales y complejas del desarrollo humanos como la educación y el acceso de servicios básicos, agua, salud, justicia, derechos de comunidades, la responsabilidad social del Estado y una mejor redistribución de los recursos y la riqueza (CVR, 2004).

Bajo el marco contextualizado, analizaremos el concepto de progreso en los discursos cinematográficos y teatrales trabajados a lo largo de esta investigación para visibilizar los discursos políticos y sociales sobre este tema en los trabajos artísticos estudiados.

Las imágenes fílmicas y teatrales nos brindan narrativas e interpretaciones sociales de la cultura en el Perú, sus tensiones y conflictos frente a la coexistencia de elementos heterogéneos, como reflexiona la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui (2010) sobre prácticas y discursos descolonizadores, en Latinoamérica y en especial en Bolivia, que cuestionan las dinámicas de poder en sociedades poscoloniales como la peruana (Quijano, 2000/2009).

Por ello, hemos considerado analizar e interpretar los discursos cinematográficos y teatrales elegidos como objetos de estudios sociológicos, políticos y antropológicos, en la línea de la antropología visual y sociológia del cine de Arturo Fernández (1983)[242] en la compilación de Adolfo Colombres (1985) y Gisela Cánepa (2012, pp. 330-356).

Desde los enfoques de la sociología de la imagen o visual de Bericat (2011) y Ortega (2009), consideran importante incorporar el análisis y el registro o producción de las imágenes visuales y audiovisuales en su actividad de producción de conocimientos para comprender la cultura visual, al analizar e interpretar críticamente sus imágenes, que forman parte de los discursos sobre hechos sociales y sus representaciones subjetivas. Por lo tanto, permiten producir datos visuales en el proceso de investigación social con el fin de estudiar de forma más integral la complejidad de la relaciones e interacciones sociales y develar lo que ocultan estos discursos culturales y artísticos sobre los imaginarios, hechos e interacciones sociales y políticas de la sociedad peruana.

Contextualizándolo con los cambios en el arte con las nuevas tecnologías digitales, las *Videoculturas de fin de siglo*[243](Anceschl, et al., 1990) y la composición artística en las construcciones de escenas analizadas (Crespo Fajardo y Navarrete-Galiano, 2012), muestra cómo el cine puede reflejar la realidad y también los sueños del ser humano, combina la ciencia y el arte, capaz de retratar la sociedad humana y recrear sus imaginarios (Morin, 2001 y Marcel Martin, 2002[244]), tal como lo ejemplifican las películas peruanas selecionadas sobre el conflicto armado interno.

[242] Fernandez, A. (1983). El cine y la investigación en ciencias sociales. En Colombres, A. (1985). (compilador). "*Cine, antropología y colonialismo"* (pp. 157-182).

[243]Anceschl, et al. (1990). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A. Recuperado de https://pvunoserranogomez.files.wordpress.com/2013/10/baudrillard-y-otros-videoculturas-de-fin-de-siglo.pdf

[244]Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A. Recuperado dehttp://www.hamalweb.com.ar/archivos/Martin,%20Marcel%20-%20El%20Lenguaje%20del%20Cine%20(Parte%201)%20(CV).pdf

En *La boca del lobo* (1988) del cineasta peruano Francisco Lombardi, se puede apreciar que Vitín Luna tiene un deseo por ascender y progresar al interior de la institución policial, por ello se ofrece a servir en una zona de emergencia a inicios de la década de los ochenta (1980). Pero esta visión de progreso puede ser analizada e interpretada como un imaginario popular de línea conservadora criolla liberal e individualista, ligada a una concepción centrada en el crecimiento económico material personal y prestigio social en una institución tradicional como la policía que representa a las Fuerzas Armadas, que ha formado parte importante de la sociedad y de política en el proceso de independencia y en las crisis de poder en el siglo XIX y XX en diferentes periodos caudillistas.

Esta idea de progreso no incluye el desarrollo integral de una sociedad igualitaria y se ve trucada, pues para realizarla debe aceptar el autoritarismo, el cinismo, la transgresión, corrupción, violencia y discriminación que se ejerce hacia los campesinos del ande, vistos como otros, sin derechos, excluidos, subalternos, dominados como evidencia el teniente Roca y su compañero Quique. Frente al abuso de poder y violación machista del lado oscuro de los valores policiales castrenses, Vitín decide huir, desertar, sin rumbo, solo, sin un destino definido, prefiere la destitución, la cárcel por traición a vivir en el infierno del orden autoritario que violenta a los campesinos andinos.

Desde la mirada de *La última noticia* (2016), dirigida por Alejandro Legaspi del Grupo Chaski, Alonso opta por una visión de progreso más social, al participar de la vida cultural de la comunidad urbana y rural de la provincia donde pertenece, difundiendo la música folclórica tradicional de su región por medio de su labor radial. También, desde una visión tradicional de provincia andina, hay una idea de progreso conservadora al integrar una comunidad con su entorno cercano de amigos, formar una familia y establecerse en la zona urbana de su región.

Pero todos sus planes son truncados por la violencia del conflicto armado interno y la reacción antisubversiva de las fuerzas del orden que violan sus derechos y el de toda la comunidad, obligándolo a informar, denunciar los hechos, ser testigo del terror y la muerte, arriesgando su integridad, la de sus familiares, amigos y

compañeros más cercanos. Luego, opta por huir a la capital por su bienestar y el de su familia, la razón principal es la sobrevivencia, continuar con su vida y no para acceder a mayores oportunidades de crecimiento laboral, económico y social, como muchos desplazados que se asentaron en las afueras de Lima, donde se escondían y organizaban sectores de los grupos terroristas.

Podemos apreciar el poder de la imagen y los medios de comunicación, como instrumento de poder político, vídeo-política, según Giovanni Sartori (1998) en el *Homo videns*, para formar la opinión pública, influir o representar los imaginarios sociales y en la construcción de la memoria histórica colectiva sobre la violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000). No hay que olvidar la advertencia de Jean Baudrillard (1990), del posible peligro de que la *Videosfera* se convierta en un sistema de control para el *sujeto fractal*.

Aparte podemos ver, a partir del análisis e interpretación de las películas seleccionadas, la capacidad del cine para reflejar y representar una sociedad o cultura, recreado sus imaginarios, lo que permite al cine considerarse una fuente para la historia y la sociología para comprender un contexto específico (la Italia de mediados del siglo XX o el Perú de fines del siglo XX) (Sorlin, 1985).

La obra *Sin Título-técnica mixta* (2004), en sus performances teatrales, recrean una sociedad que repite su historia, al conectar la guerra del Pacífico y sus consecuencias a fines del siglo XIX con el conflicto armado interno de fines del siglo XX. La discriminación, explotación, el autoritarismo, la trasgresión, la corrupción, la desigualdad y la violencia continúan en la prácticas e interacciones sociales y políticas en el Perú, especialmente vulnerando los derechos de los pobladores de las zonas andinas, de la selva y sectores más pobres por las acciones cometidas por políticos, las Fuerzas Armadas, el sector judicial, educativo y los grupos terroristas.

Al repetirse la guerra y la violencia, se muestra la continuidad de la sociedad autoritaria conservadora desigual, dejando el ideal de progreso o desarrollo integral

de la sociedad en las esquinas oscuras de un museo, olvidado, como promesas sin cumplir de los políticos.

Desde el discurso teatral de *Ruido* (2006), el miedo, el terror, el desorden y el caos confinan a las clases medias limeñas a la indiferencia, a estancarse en medio de la crisis económica, social y política, detenerse y perderse en las fantasías de los medios de comunicación, televisión, la música, en el sueño de huir al extranjero y centrándose en sus vidas a espaldas de la realidad del sufrimiento de diferentes sectores de la sociedad peruana a causa del conflicto armado interno. En este caso, el ruido del terror acalla las esperanzas de un progreso, pues solo se busca sobrevivir a la crisis social, económica y política del Perú de finales de la década de los ochenta (1980).

Es posible notar que, en los discursos cinematográficos y teatrales analizados e interpretados, el concepto de progreso es de raíz autoritaria, criolla trasgresora, desigual, individualista, poscolonial o tradicional. Están centrados de forma limitada en el bienestar material y económico (personal o grupal), pero quebrantado por la crisis política social del conflicto armado interno que derrumba el ideal de progreso material o lo silencia con la violencia. Forman parte de la tradición histórica peruana con sus constantes ciclos de crisis económicas, sociales y políticas, orientando a sectores a la indiferencia y a otros a la sobrevivencia durante el periodo terrorista, agudizando los problemas sociales y políticos como la corrupción, la exclusión, la discriminación, autoritarismo y violencia.

CONCLUSIONES GENERALES

Para iniciar debemos recordar y contextualizar que desde 1980 hasta el año 2000, el Perú vivió una época muy dolorosa, un conflicto armado interno detonado por el uso del terror de parte de Sendero Luminoso (PCP-SL), el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las Fuerzas del orden, que se agravó con otras acciones desmedidas como crímenes contra los derechos humanos por parte de los grupos subversivos, fuerzas policiales y militares (secuestros, torturas, ejecuciones, desapariciones, etc.). Por lo tanto, se exacerbaron los conflictos sociales y políticos existentes en el Perú, los cuales han estado presentes desde su fundación como autoritarismo, corrupción, abandono, indiferencia, discriminación, violencia entre peruanos, etc. Esto ha sido fuente de creación para el cine y teatro realizado en el Perú.

En ese sentido, debemos fundamentar la relevancia del arte, como el cine o el teatro para construir memoria histórica y representar los problemas sociales y políticos del conflicto armado interno. En el proceso, enfrentamos las limitaciones de análisis e interpretación de los hechos que incluye no solo el uso del terror, por PCP-SL, MRTA y las fuerzas del orden, sino también las violaciones a los derechos humanos, pues el lenguaje y el arte no pueden cubrir el dolor, el sufrimiento y el horror sucedido, que nos desbordan.

Existen varias versiones, concepciones sobre la disfuncionalidad democrática y el progreso en el contexto del conflicto armado interno. Si tomamos un ejemplo del cine internacional que relata fenómenos similares a lo sucedido en el Perú y plasmado en cintas mencionadas como *La boca del lobo* (1988), *La vida es una sola* (1992), *La casa rosada* (2016) o *La última noticia* (2016), podemos mencionar la película *La batalla de Argel* (1965) del director italiano Gillo Pontecorvo, en coproducción Italia-Argelia que cuenta con un estilo documental la cruda crónica sobre los enfrentamientos entre el Frente de Liberación Nacional (FLN) de Argelia y las autoridades coloniales francesas, entre mediados de la década del cincuenta e inicio de los sesentas (1954-1962) del siglo XX, con participación de argelinos y activistas de la Casbah de Árgel[245].

[245] Para más detalles consultar: https://www.filmaffinity.com/es/film757557.html, La batalla de argel (1965) - Película completa HD (Castellano) https://youtu.be/SLcVuzEFtbA, La batalla de argel - 01 11 17

Este film parte de la perspectiva argelina para narrar una historia que se desarrolla de manera similar al conflicto armado interno peruano entre 1980 al 2000, en medio de un contexto precario, injusto y desigual inicia el FLN ejecutando policías. Luego, las autoridades responden detonando una bomba en una calle de la zona de la Casbah de Árgel. Aquí aumenta la escala de violencia con los atentados usando explosivos por parte del FLN y la posterior decisión del gobierno francés de encargar a un destacamento militar con experiencia en la Segunda Guerra Mundial e Indochina (los paracaidistas) que usan métodos de tortura en sus interrogatorios para obtener información y capturar progresivamente a los miembros de los sectores, hasta eliminar al Estado Mayor del FLN, pero sin poner fin al proceso de liberación de Argelia que se concreta años después. En el proceso, las autoridades policiales y militares francesas justifican sus métodos y estrategias en contra de los derechos humanos, cuestionando las trabas democráticas y el rol de la prensa.

En este film, se habla del uso del terror en las revoluciones y el desencadenamiento de una guerra o expansión de la violencia, por parte de las fuerzas francesas y del FLN, en medio de la represión y discriminación. Lo importante no es medir el nivel de terror o de violaciones de derechos humanos, sino el cuestionamiento al uso de la violencia como medio para un fin y el daño que genera. También podemos ver el paralelismo con proceso de violencia en el conflicto armado interno peruano (1980-2000) las emboscadas y ejecuciones senderistas contra los policías, la militarización del conflicto, el incremento de la violencia, coches bombas, tortura y las tensiones sociales.

Lo relevante es la capacidad del arte (cine y teatro) para intentar retratar estos fenómenos sociales y políticos, desde diferentes perspectivas, para evidenciar la fragilidad democrática y lo inefable del horror de los hechos y la importancia de construir una memoria más amplia para comprender la complejidad de los sucesos y cuestionar el uso de la violencia, del terror, las violaciones a los derechos humanos por parte PCP-SL, MRTA y las fuerzas del orden, para que no vuelva a suceder.

---

https://youtu.be/PvTcdNdanXU, La batalla de Argel - Crítica por Mario Giacomelli https://youtu.be/tO3Z6aFNL5w

En el caso del cine, ambos discursos cinematográficos, analizados e interpretados, recrean, con bastante crudeza y realismo, la violencia desatada en el Perú desde 1980 hasta el año 2000, pero centrándose en los primeros años del conflicto. La cinta *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi Basada en la masacre de Socos Ayacucho en 1983 y la película *La última noticia* (2016) del Grupo Chaski, inspirada en el caso del periodista Jaime Ayala desaparecido en Huanta el año 1984[246].

Sin tomar partido, ambas cintas hacen una crítica a la violencia, asesinatos y muertes ocasionadas por los grupos terrorista, focalizándose en el accionar de Sendero Luminoso (PCP-SL) y la grave reacción antisubversiva de las fuerzas policiales y militares lesionando los derechos de los pobladores. Los dos discursos cinematográficos coinciden en enfatizar, a diferente nivel, el autoritarismo[247] y sus efectos en las poblaciones violentadas y discriminadas, la primera película desde la mirada limeña de un miembro de las fuerzas del orden y la segunda de un locutor de radio de clase media de la urbe provinciana andina. De forma similar, se evidencia el abandono y la ausencia de las autoridades civiles y políticas, la desconexión con la capital que da espalda a los hechos, como un eco que se pierde entre las montañas, la violencia, la muerte, la corrupción y el autoritarismo.

Con respecto al rol femenino y del poblador andino, son representados de diferente manera. Por ejemplo, en *La boca del lobo* (1988), son principalmente víctimas, a pesar de ser representados como personas desconfiandas e intentar reaccionar frente a los

[246]Como ha mencionado en diferentes entrevistas el director Alejandro Legaspi, se pueden revisar: Barrientos, E. (9 de abril, 2016). *Alejandro Legaspi: "'La última noticia' es un homenaje a los periodistas".*Espectáculos, La República. Recuperado de http://larepublica.pe/espectaculos/758603-alejandro-legaspi-la-ultima-noticia-es-un-homenaje-los-periodistas, Vivas, F. (9 de agosto, 2015). *Estreno: "La última noticia" de Alejandro Legaspi*. Luces, El Comercio. Recuperado de: https://elcomercio.pe/luces/cine/estreno-ultima-noticia-alejandro-legaspi-192308, Castillo, G. (21 de mayo, 2015). *"La Última Noticia" es lo nuevo del cine peruano sobre el conflicto armado interno*. Lamula.pe. Recuperado de https://redaccion.lamula.pe/2015/05/21/la-ultima-noticia-nuevo-cine-sobre-el-conflicto-interno/gianaguero/ y Manrique, N. (18 de abril, 2016). *La última noticia.* Política, La República. Recuperado de http://larepublica.pe/politica/932660-la-ultima-noticia

[247] Que puede tener como una de sus raíces la herencia social colonial autoritaria que ha variado con el tiempo luego de la independencia y en el proceso de la historia republicana se ha manifestado el autoritarismo de modos diferenciados.

abusos sufridos. En *La última noticia* (2016), tienen mayor protagonismo las mujeres y no solo se ve la parte rural del ande sino el sector urbano que lucha y resiste la violencia. También, vemos un cambio en la representación de los terroristas de pasar a ser una amenaza desconocida y oculta al asecho a personificarse con realismo y sin estereotipo visto desde su sangriento accionar, mostrando su responsabilidad en la guerra que ellos detonaron.

En ambos casos, los personajes terminan huyendo, escapando del miedo y el terror como salida final, como con los desplazamientos. A diferencia de los personajes de los discursos cinematográficos, no debemos olvidar y tenemos que mirar atrás, regresar al pasado, releer constantemente la historia para reinterpretar nuestra sociedad actual, pues estos hechos han tenido repercusión en la actualidad y las causas que generaron el conflicto armado interno no han sido resueltas (desigualdad, corrupción, autoritarismo, centralismo, etc.).

En el caso del teatro y las obras estudiadas, bajo lo planteado en la conclusión anterior, podemos decir que ambas obras teatrales analizadas enfrentan con toques humorísticos o cómicos, nuestros problemas personales, sociales y políticos vividos en el Perú a fines del siglo XX que son resultado de desencuentros, abandonos, desigualdades, exclusiones, corrupción y violencia que se ha normalizado o nos hemos acostumbrado a convivir con ello. Por ejemplo, en *Sin título-técnica mixta* (2004), se caricaturiza la corrupción del gobierno fujimorista con máscaras, música del programa *Trampolín a la fama* de Augusto Ferrando con trucos de magias y elementos circense. En la obra *Ruido* (2006), hay una coreografía musical de rock latinoamericano de los ochentas, diálogos cómicos, con ironía y sarcasmo sobre el abandono y dependencia de la vecina con relación a su esposo y a Agusta, y construcción de los personajes en particular la familia Agusta, Agustín y Agustina son clownescos.

Ambas obras de teatro, por medio de la música, efecto de sonidos como bombas y disparos, las performances corporales y con la voz, gritos y silencios, tanto en sentido visual (luces y oscuridad), corporal (movimiento y quietud) y auditiva (música, efectos de sonidos y silencios); representan la muerte, la corrupción, el abandono, la indiferencia y la violencia vivida entre los años ochentas y noventas. Asimismo,

transmiten la sensación de que los hechos reflejados y recreados han sido tan terribles que son inefables, indefinibles, tan dolorosos como un ruido ensordecedor de una bomba, un dolor tan profundo que no puede ser definido, un dolor sin título como expresan tanto los títulos como los contenidos de las representaciones artísticas analizadas e interpretadas. El rol femenino en las obras es importante en los trabajos teatrales estudiados, pues no solo es víctima sino también es representada como protagonistas, agentes principales de los acontecimientos sociales, políticos y teatrales, con fuerza, energía, dinamismo que enfrenta el dolor y lucha frente a la adversidad.

Todo aquello que soportamos y queremos olvidar no tiene nombre o título, porque no tiene justificación, es un ruido confuso que aturde, pero que debemos enfrentar todos unidos y dejar de lado para superar la evasión, la exclusión, la discriminación, la corrupción, el autoritarismo y la violencia. Esto se escenifica en la acción teatral del museo dinámico e interactivo creado por el grupo Yuyachkani. Por su parte, el abandono e indiferencia son representados en la obra de Mariana de Althaus, que debemos recordar para ayudar a superar nuestros problemas. Debemos recordar que el arte, el teatro, es parte del complejo, conflictivo e inconcluso proceso de creación, análisis, crítica y construcción de la sociedad, de la política, nación peruana, proyecto de Estado moderno, democracia y ciudadanía.

A pesar de las diferencias artísticas y técnicas, los cuatro discursos artísticos tienen en común ser un acto de memoria de nuestra historia reciente que evidencia la continuidad de nuestros problemas sociales y políticos. Asimismo, en algunos casos, recrean una visión de progreso centrado en lo económico, en lo material, en lo tradicional, en lo autoritario y conservador. En otros, la idea de progreso es casi inexistente por la tradición histórica de violencia, corrupción, indiferencia y la búsqueda de sobrevivir en medio de las crisis económicas, sociales y políticas del periodo del conflicto armado interno entre 1980 y 2000 de una sociedad desarticulada y en construcción inconclusa, al tener pendientes problemas sociales y políticos por resolver como la desigualdad, la pobreza, la corrupción y la violencia.

Tanto los discursos teatrales como cinematográficos son a la vez una proyección o una recreación poética artística de una serie de fenómenos y problemas sociales y

políticos sucedidos durante el periodo de conflicto armado interno (1980-2000), como 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. La mujer es representada, tanto en los discursos cinematográficos como en los teatrales, afectada por la violencia, resistiéndose a ella, en algunos casos ejerciendo la violencia, enfrentándola y en otros casos huyendo de la misma.

Algunos ejemplos de lo mencionado en el párrafo anterior pueden ser revisados en el capítulo IV, en el análisis de obras cinematográficas y teatrales sobre el conflicto armado interno. En la cinta *La boca del lobo* (1988), Julia, la pobladora de Chuspi, representa a una mujer campesina con cierta independencia, al administrar una bodega y por ser capaz de denunciar la violación cometida por un miembro de las fuerzas del orden. En la película *La última noticia* (2016), existe un mayor protagonismo femenino con los personajes de Teresa y Zoila, que más allá de su rol de esposas muestran su profesionalismo y resistencia frente al hostigamiento de los senderistas, policías y militares, la primera huye de Ayacucho como solución. También, se retrata a una mujer senderista que amenaza al periodista en su casa.

En las obras teatrales, por un lado, en *Sin título-técnica mixta* (2004), las actrices interpretan a monjas, maestras, estudiantes, mujeres de la sierra y selva peruana, etc. con diferente nivel de intensidad en medio del conflicto. Por otro lado, en *Ruido* (2006), se presenta en su mayoría personajes femeninos: la vecina atrapada en medio del toque en plena crisis personal por el abandono de su esposo; Agusta, madre de familia que afronta sola la crisis económica y política; por último, Agustina, adolescente, sarcástica e irónica.

Además, en el capítulo V (esbozos interpretativos), se reafirma que los roles femeninos tienen una presencia escénica de gran fuerza e intensidad como protagonismo en las obras teatrales analizadas y en otras mencionadas como, por ejemplo, en *La cautiva* (2014). En cambio, en las películas, el rol femenino ha ganado presencia con el tiempo. Por ejemplo, en *La boca del lobo* (1988), apenas hay cierta

fuerza en el personaje de Julia y, en *La última noticia* (2016), tienen más protagonismo los personajes de Teresa, Zoila y la fuerza de la escena donde una senderista amenaza al locutor en su casa.

El teatro y el cine tienen límites de difusión, pues no llegan a grandes cantidades de personas como los medios masivos. En la televisión, hay una mayor ausencia en el abordaje de la temática de la violencia durante la época del conflicto armado interno (1980-2000), además de la tendencia comercial de sus realizaciones en los últimos años y los costos menos accesible para los sectores populares. Los medios digitales y virtuales, como las redes sociales, dificultan la construcción de discursos más sólidos que aporten a la formación de la memoria colectiva sobre el conflicto armado interno (1980-2000).

Los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú son un medio de construcción de la memoria, así como de la historia social y política del Perú que evidencia las problemáticas de abuso de poder, autoritarismo, desigualdad, discriminación, exclusión por un proceso inconcluso de formación de una identidad que integre respetando las diferencias, de una ciudadanía democrática que ejerza los principios de igualdad y libertad, bajo una visión de progreso excluyente que es indiferente e ignora un desarrollo social integral para toda la sociedad peruana.

Los conceptos de democracia y progreso en los discursos de las representaciones cinematográficas y teatrales peruanas sobre el conflicto armado interno realizadas entre 1980 y el 2016 se relacionan con lo sucedido en el Perú entre los años 1980 y 2000, son un reflejo y una recreación de los problemas sociales y políticos, de la violencia, autoritarismo, machismo, discriminación, racismo, exclusión y desigualdades, por la ausencia del Estado y el abuso de poder de algunos de los actores representados (terroristas, policías, militares y autoridades) frente a las necesidades de la población urbana y rural a veces representada y en otras invisibilizadas, posibilitando la interpretación de un vacío en la praxis política y social de principios democráticos y de un progreso integral social a causa de las violaciones de los derechos humanos.

Las heterogeneidades de los campos cinematográficos y teatrales (hegemónico limeño oficial y comercial*;* independiente experimental vanguardista y comunitario en Lima norte, sur y este y regional en las provincias al interior del país) son equiparables y reflejan o retratan por medio de sus discursos la diversidad cultural, las herencias coloniales como las desigualdades sociales, económicas y políticas evidenciadas en los procesos inconclusos de ciudadanía y democratización. El tema de la violencia durante el conflicto armado interno sigue siendo actual en la medida que se siguen haciendo películas y obras de teatro sobre esta problemática o relacionadas a ella de forma directa e indirecta.

Los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno, producidos en el Perú entre 1980 y 2016, se vinculan por las similitudes de las dinámicas de sus campos generales artísticos heterogéneos, los hegemónicos comerciales limeños, los independientes con una perspectiva más crítica orientada a clases medias, donde se ubican las mayorías de las cintas y obras estudiadas y otro sector regional, provincial o realizado en la periferia o en el interior del país, más cercano a los sectores populares y con mayores dificultades de realización y difusión, por la misma razón, más difícil de explorar y tener acceso. Por tal motivo, los discursos sobre la temática del conflicto armado interno son tan diversos y heterogéneos en su abordaje y representación.

Los conceptos de democracia y progreso se encuentran relacionados en los discursos cinematográficos y teatrales peruanos, desarrollados entre el año 1980 y el 2016, sobre el conflicto armado interno acontecido durante de los años 1980 y 2000 en la medida que se manifiesta su aplicación asimétrica desigual o ausencia de la práctica de sus principios o desarrollo integral social por parte de las representaciones de las autoridades ausentes, corruptas o abusivas, los terroristas fanáticos, violentos, dogmáticos y a la población vulnéramele, en líneas generales con algunas excepciones.

La democracia y el progreso se encuentran conceptualizados en los discursos cinematográficos y teatrales sobre el conflicto armado interno realizados en el Perú entre 1980 y el 2016 como ideales ausentes o con manifestaciones asimétricas, desiguales entre la representaciones de los sectores urbanos y rurales, o entre aquellos

que tienen la capacidad de ejercer poder de forma autoritaria, violenta y discriminadora como los miembros de grupos subversivos, algunos miembros de las fuerzas policiales y militares frente a la población civil, en particular pobres, campesinos del ande cuyos derechos son violentados.

Es posible indagar la existencia de una relación entre la praxis política y las creencias míticas sobre la democracia del pueblo y de la clase política, teniendo como primera base el análisis crítico e interpretación de las representaciones simbólicas de los discursos cinematográficos y teatrales sobre el tema el conflicto armado interno realizados en el Perú entre el año 1980 y el 2016. Esto lo realizamos a partir de un enfoque multi e interdisciplinarios como la sociología de la imagen que considera las manifestaciones artísticas como los filmes y las obras teatrales estudiadas como objeto de estudio de la construcción de la memoria histórica y social de los problemas, que permita analizar e interpretar críticamente las dinámicas e imaginarios sociales y políticos de diferentes sectores de la sociedad peruana poscolonial y posconflicto, para posibilitar una mejor comprensión de los complejos procesos sociales y políticos del Perú.

Sobre el arte como medio de construcción de la memoria de la historia política y social del Perú sobre violencia y poder en la teoría social del arte en América Latina, Juan Acha, en la introducción del *Arte y sociedad Latinoamericana. El producto artístico y su estructura* (1981)[248], explica que el arte es un fenómeno sociocultural, en el siglo XX se han desarrollado artes no-objetualistas como el cine, arte visual influenciada por los cambios tecnológicos, el poder, la política, el comercio y la industria, que para su mayor comprensión hay que contextualizarlas y vincularlas a sus receptores, teniendo en cuenta a la sociedad y cultura a la que pertenecen. "Lo artístico (o sensibilidad) es susceptible de objetivarse en cualquier obra o acto humano" (Acha, 1981), porque su función puede percibirse de diversos modos, por ello hay que entenderlo a partir de sus múltiples relaciones entre las actividades de producción, distribución y consumo realizadas por individuos en una cultura y sociedad en la correlación del arte con la ciencia y la tecnología.

[248] Puede consultar: https://idoc.pub/documents/acha-juan-arte-y-sociedad-latinoamericana-el-producto-artistico-y-su-estructurapdf-1430zdzrjg4j

El arte, fenómeno estructural como otros actos u obras humanas, refleja al ser humano, su racionalidad, su sensibilidad, sus necesidades, voluntad, etc. Es capaz de comunicar limitado por su recepción, son flexibles en sus procesos de percepción en expansión y apertura y recurre a sus elementos para expresar y criticar situaciones políticas, sociales y económicas de su entorno. Las orientaciones del arte, como el abandono de la superficie pictórica y el objeto, tienen razones sociológicas como analíticas de autocuestionamiento.

Las imágenes audiovisuales del cine modelan y nutren la mente y la sensibilidad del ser humano en la actualidad, que perciben las significaciones sociales, identidades y usos del espacio artístico organizado que forma parte de la realidad social. La semiótica puede usarse como método de análisis de las significaciones del arte audiovisual, como el cine, que enfoca la comunicación social significativa, el razonamiento de la realidad de modo cualitativo en base a los datos cuantitativos.

Para entender una obra de arte, no podemos desligarlo de sus estructuras y sistemas individuales y sociales, desde su génesis en una sociedad, realizado por un individuo en un sistema de producción, por ejemplo, el acceso a tecnología e influencias ideológicas como el nacionalismo en el muralismo mexicano. Estos factores (individuos, sociedad y sistema de producción) afectan la percepción de la realidad y sus interacciones sociales, incluyendo en los campos artísticos. A estos habrá que sumar algunos conceptos para redefinir al arte, como los siguiente: la realidad artística y sus manifestaciones, la estructura artístico visual incluyendo sus procesos y relaciones en expansión, la participación de las ideas en el arte, los efectos sociales y sistémicos del arte, considerar las acciones corporales y conceptualismos como expresiones legitimas de las artes visuales actuales.

Mirko Lauer, en *El arte en la historia de América latina como constructor de tiempo social* (1996)[249], trata de discernir lo que **el tiempo hace al arte**, sus cambios en el proceso histórico, y lo que **el arte le hace al tiempo** como construcción social en nuestra cultura. En un primer momento, la teoría social ha privilegiado lo común entre

[249] Para más detalles revisar
http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bellagio/complets/MirkoLauer.pdf

arte y sociedad, sus dinámicas económicas, de poder, intereses y gustos. En cambio, sobre la **nueva historia social del arte en América Latina,** hay poca documentación acerca de cómo el movimiento del tiempo se expresa por medio del arte.

Un ejemplo de cómo el arte construye un discurso social sobre la percepción del tiempo son las vanguardias latinoamericanas (San Paulo en los años 20, Buenos Aires en los años 50, La Habana en los años 60, etc.) en su búsqueda de representar lo nuevo, el futuro, diferenciándose del pasado en contraste al arte colonial y del siglo XIX que al parecer solo refleja el tiempo sin contener tiempo histórico u otro. Por ello, la historia del arte, principalmente, ha construido un discurso lineal del arte en Latinoamérica.

A finales del siglo XX, en los años 90, en el contexto de las tensiones de modernidad/posmodernidad, centro/periferia, trasnacional/nacional, de las culturas autónomas y dependientes del capitalismo en América latina, se quiebra la precepción lineal del tiempo y la figuración en la representación artística cercana a la concepción del tiempo como ficción social, cuya temporalidad se encuentra fuera del consenso del discurso histórico social (**tiempo histórico**), como **tiempo ideológico**, sin duración, objeto de la teoría social como pensamiento crítico, con una percepción asimétrica del tiempo que altera su curso. El arte crea un discurso con su propia temporalidad paralela a la historia y a veces se confunde con "una creación social de la posibilidad del pasado o futuro" (Mirko Lauer, 1996). Por lo explicado previamente, Mirko Lauer (1996) propone privilegiar el estudio de las obras del arte como textos o discursos culturales, dando importancia a las temáticas y en menor medida a las cuestiones de estilo.

Por su parte, a modo de ejemplo, Gustavo Buntinx (2003), en *Pintando el horror Sobre* Memorias de la ira *y otros momentos en la obra de Jesús Ruiz Durand*[250], actualiza el escrito que en 1987 acompañó la primera exposición de *Memorias de la ira* en el entonces Museo de Arte y de Historia de la Universidad de San Marcos, obras que plasman imágenes violentas del conflicto armado interno difundidas por la prensa para recuperar su intensidad original.

[250] Revisar: Hamann, M., López Maguiña, S., Portocarrero, G. y Vich, V. (Eds.). (2003). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana.* Lima, Perú. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Recuperado de https://core.ac.uk/download/pdf/51209548.pdf

Años antes, Juan Acha (1970) incluye los trabajos de *Jesús Ruiz Durand* al referirse al surgimiento de una "guerrilla cultural" limeña, pero con un corte más político con trabajos como la imagen de Luis de la Puente Uceda en 1969 con un aura heroica y psicodélica al mismo tiempo. En la década de los setenta (1970), sus trabajos de diseño gráfico vinculado al proceso velasquista de la reforma agraria con un estilo *pop achorado* como lo describe el propio Ruiz Durand (1984), representa, para Buntinx (2003), un arte de vanguardia politizado en fondo y forma con la construcción de una propuesta visual moderna andina integrando la sensibilidad cosmopolita pop con cierta cultura popular peruana.

Sobre la muestra ***Memorias de la ira*** de 1987, Buntinx (2003) analiza que la sobriedad del discurso artístico de Ruiz Durand se perfila como una propuesta que busca respetar el estatuto formal de la fotografía periodística para acercarse a lo que Roland Barthes percibiera como el orden fundador de la fotografía, la referencia, el registro de lo real, la evidencia irrefutable de lo acontecido, no el arte o la comunicación, hacer visible la identidad transparente de la fotografía y cuestionar el uso ideológico de su masificación.

Aquí, explica Buntinx (2003), se encuentra implícita la cualidad perturbadora de la fotografía que Barthes denominó *punctum*, la presencia disonante que nos impacta y nos invita. Ruiz Durand al mostrar en sus pinturas las imágenes fotográficas periodísticas aisladas visibiliza la contaminación informativa que banaliza, apuesta por medio de la pintura la recuperación de la agudeza perdida de la fotografía por el abuso mediático.

Las imágenes nos revelan un país fracturado al confrontar los tiempos dislocados y su importancia, la ceguera ideológica, al contraponer una valoración pictórica, una denotación plástica del *punctum*, el elemento desconcertante que despierta nuestra conciencia como una revelación política. Lo que interesa son los detalles, no los excesos, por ello Ruiz Durand nos lleva a la reflexión, su tema no es el horror, sino su manipulación que distorsiona o elimina su sentido y nos anestesia.

Por esto, es comprensible la cruda sobriedad realista y la presencia invisible de PCP-SL en la cinta *La boca del lobo* (1988), el estilo documental de algunas escenas de la

película *La última noticia* (2016) para imprimir realismo sin sobredimensionar con efectos dramáticos los conflictos sociales y políticos plasmados. En los discursos teatrales *Sin título-técnica mixta* (2004), recurre a simbolismos alegóricos visuales, corporales y auditivos para emocionar a los espectadores, sin la necesidad de recurrir a escenificaciones gráficas de violencia o muerte, y *Ruido* (2006) oculta la violencia como amenaza externa con efectos sonoros de disparos y explosiones fuera de escena y en la oscuridad interna o foránea al apagar por momentos las luces del escenario como al finalizar la obra.

Memorias de la ira se exhibió en un circuito alternativo por barriadas, centros comunales, sindicatos y universidades populares para evidenciar la manipulación de la memoria realizada por los medios al convertir el horror en espectáculo. Pero para Buntinx (2003), es un nuevo esfuerzo insuficiente por la profundidad de la fractura social peruana, los vínculos inciertos entre la intelectualidad progresista y la diversidad fragmentada de un país anómico que intenta construir nuestra inexistente comunidad imaginada, proceso inconcluso.

El investigador, escritor y curador Miguel López, en una entrevista realizada en el año 2014[251], menciona "cómo el pasado puede abrir otras maneras de experimentar el presente, es decir, no pensar el pasado como algo a lo cual hay que acercarse para transcribirlo con fidelidad sino más bien como un campo abierto desde donde robar y traficar signos para producir algún tipo de intervención emocional en el ahora". Miguel López se pregunta "cómo el arte participa en la vida pública, cómo ciertas gramáticas exceden y replantean el repertorio tradicional de la política, cómo las imágenes pueden operar al nivel de los afectos y pueden instigar pasión y conflicto". Para Miguel López el arte es más que trasmitir información, es una experiencia sensible con la capacidad de modificar nuestras subjetividades y en las estructuras sociales.

Un caso que resalta Miguel López es el proyecto *Perfil de la mujer peruana,* realizado en 1980 por Teresa Burga con la psicoanalista Marie-France Cathelat, pionero en vincular investigación artística e investigación social. Juntas formaron la asociación

[251] Para más información https://artishockrevista.com/2014/08/07/miguel-lopez-desmontar-conceptos-excluyen-ciertas-practicas-esteticas-la-historia-del-arte/

ISA (Investigaciones Sociales y Artísticas) que desarrolló una investigación sociológica sobre la mujer limeña con la colaboración de empresas, académicos e intelectuales e instituciones.

Otra experiencia interesante es el trabajo colectivo del Grupo Chaclacayo (1982-1989) que Miguel López considera subversiva por la manera frontal y lúcida de responder a ese momento de convulsión social intersectando homosexualidad, religión y violencia política. Desplaza la discusión sobre los orígenes de la violencia y el conflicto armado interno hacia los ejes del género y la sexualidad, enfatizando las bases homofóbicas, heteronormativas y racistas que fundan el modelo de Estado-Nación moderno peruano. "Sus obras se remiten a esos momentos de violencia estructural que conectan la colonización, los procesos de evangelización y la racialización de los cuerpos con la división normativa del género y las formas de disciplinamiento del cuerpo" (López, 2014). De aquí se realizó la exposición *Un Cuerpo Ambulante de Sergio Zevallos del Grupo Chaclacayo (1982-1994)* en noviembre de 2013 en el Museo de Arte de Lima (MALI) y en el Centro Cultural de España con entusiasmo y polémica.

El objetivo de Miguel López y Sergio Zevallos era presentar esta muestra, no como arte de los años ochenta sino, "cómo las preocupaciones éticas, políticas y estéticas de ese conjunto de obras son absolutamente vigentes hoy" (López, 2014). Concordamos con estas ideas que buscan responder interrogantes planteadas por Miguel López como ¿Qué puede ser urgente narrar? ¿Qué rol cumple lo visual en la especificidad de estos enunciados políticos?, las cuales deben ser respondidas no solo por la historia del arte, la historia de la política, las artes, las ciencias humanas y sociales.

Compartimos la idea de Miguel López sobre la importancia de la existencia de representaciones distintas a las fotografías periodísticas que muestren de otro modo y reinterpreten los problemas sociales y políticos como la violencia; que permitan quebrar, o tambalear, la hegemonía que cierta noción estrecha del arte rige al momento de pensar la producción estética y artística de los últimos años. Ejemplo de ello son la video-instalación *El Contorno* (2011) de Maya Watanabe o la instalación sonora *El eterno retorno* (2012) de José Luis Martinat; miradas sobre la arquitectura y el paisaje desde los remanentes del conflicto armado como la serie *Chunniqwasi (Periodo 1980-*

2000) (2001-2003) de Natalia Iguiñiz; o la serie de fotografías *Monumentos* (2005-2012) de Pablo Hare. A su vez, se debe reinterpretar el arte desde otras coordenadas para hacer visible los discursos, historias y lenguajes construidos desde los poderes hegemónicos que debemos cuestionar.

Para tratar de responder a la interrogante de la relación del arte con la realidad y su capacidad de ser un medio de construcción de la memoria histórica colectiva sobre la violencia del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), empezaremos con algunas ideas expresadas por Jorge Villacorta en el conversatorio "La cultura como documento para la construcción de la memoria histórica 1980-2000"[252] realizado el 7 de julio 2014 en el Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social (LUM).

Jorge Villacorta realizó una serie de cuestionamientos sobre la capacidad transformadora de la realidad por parte del arte, que nos puede llevar a formular preguntas como ¿Es posible cambiar la cultura? ¿El arte cambia la realidad? ¿El arte sobre el periodo de violencia en el Perú (1980-2000) es arte o corriente de moda? Para pensar el arte sobre la violencia en el Perú (1980-2000), su pertinencia para realizar reflexiones puntuales en relación a la desarticulación de la cultura y sociedad peruana.

Para hablar de las **artes plásticas** de un modo más general, que nos ayude a comprender los discursos teatrales y cinematográficos sobre la violencia política en el Perú a finales del siglo XX (1980-2000), podemos considerar como ejes o matrices teóricas los postulados de algunos autores que analizan el fenómeno artístico y estético como parte de los cambios sociales del siglo XX.

Adorno (2004)[253]es uno de los autores que realizó un análisis crítico de los cambios artísticos desde las vanguardias del siglo XX antes, durante y después de las guerras mundiales, los cambios tecnológicos que han influenciado en la industria, la economía y los medios de comunicación masivos. En su texto póstumo *Teoría estética* (1970),

[252] Para ver el conversatorio se puede revisar: Conversatorio *La cultura como documento para la construcción de la memoria histórica 1980-2000*. (7 de julio 2014). Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social (LUM). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=1905&v=abBoksPdYHg

[253]Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética.* Madrid, España: Ediciones Akal. Recuperado de https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vMmppYjdiTFI5YVU/view

plantea que **el arte va más allá de lo empírico natural, sin estar desligado de lo social y político,** y critica por un lado el arte burgués moderno con una estética o "arte por el arte" desligado de lo social o humano, reflejando cierto proceso de deshumanización de la sociedad posindustrial, similar al planteamiento por Ortega y Gasset (1925) en *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela.*

Las construcciones conceptuales de Bourdieu (2010), desarrollados en *El sentido social del gusto*, nos permiten poner en práctica una sociología de la percepción estética, para acceder a la comprensión y explicación de una gran diversidad de fenómenos sociales, como los procesos de producción y consumo de bienes simbólicos, intelectuales, académicos, culturales y artísticos, que forman parte de la dinámica de los mercados de los bienes culturales. Además, muestran la importancia de las relaciones entre arte y política, para criticar los juegos de dominación impuestas por sus fuertes condicionamientos.

Víctor Vich (2015), en *Poéticas del duelo Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, reflexiona sobre las consecuencias del conflicto armado interno a partir del análisis de una pieza musical (*Flor de Retama*), los retablos de Edilberto Jiménez, artes plásticas y visuales, como fotografías, caricaturas políticas, películas, performances, intervenciones, etc. con el objetivo de comprender cómo el arte y la cultura repercuten para construir imaginarios en la conciencia ciudadana y en la memoria política.

En una línea similar, Rainer Huhle (2017)[254] reflexiona sobre el impacto de imágenes de violencia en contra de los derechos humanos en la memoria histórica, tomando como uno de sus ejemplos fotografías de la muestra *Yuyanapaq* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el Perú, en su texto *¿Qué nos hacen y qué hacemos con las imágenes de violencia?* (pp. 233-260).

Entre otros ejemplos de análisis del arte sobre la violencia política en relación al conflicto armado interno (1980-2000), podemos añadir el trabajo de Camila Fernanda

[254]Huhle, R. (2017). ¿Qué nos hacen y qué hacemos con las imágenes de violencia? EnMaurial, A. (Editor), + *Memoria(s)* (pp. 233-260). Lima, Perú: Ministerio de Cultura.

Sastre Díaz (2016) titulado *Así fue cómo pasó. Nadie nos ha contado. Análisis de artefactos visuales del museo "Para que no se repita" de ANFASEP de la ciudad de Ayacucho*. En esta investigación, la autora presentó y analizó las representaciones del conflicto armado interno (1980-2000) que afectó con una fuerza violenta a las comunidades de la sierra sur-central del Perú, como de un largo proceso histórico de discriminación y racismo efectuado por el Estado a los ciudadanos quechuahablantes.

La finalidad de Sastre Díaz (2016) es comprender la forma y el contenido de las memorias del conflicto de las comunidades y como los artefactos que componen la exhibición de los museos de memoria, con un trabajo de campo de carácter etnográfico que estudio de forma particular contextualizando los objetos que forma parte de la exhibición en el museo "Para que no se repita" de la Agrupación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) de Ayacucho.

Sobre el cine de manera más especifica, Edgar Morin (2001), coincidienco con los planteamientos de diversos especialistas desde los primeros teóricos de fines del siglo XIX e inicios del XX, define la capacidad del cine para emocionar y crear mundos nuevos, irreales, surrealistas e historias de ensueño, más que hechos. El cine puede reflejar la realidad y también los sueños del ser humano, combina la ciencia y el arte, capaz de retratar la sociedad humana y recrear sus imaginarios.

De forma similar, se alinea el estudio clásico de Marcel Martin (2002)[255], denominado *El lenguaje del cine*, sobre la estética e historia del cine clásico y del lenguaje cinematográfico, sus cambios en el tiempo, para entender su relación entre arte, comercio e industria, entre lo real y lo imaginario. Define al cine como más que un reflejo o duplicado de la realidad, sino como un lenguaje, flexible y simbólico similar a la poesía en su potencial de múltiples significaciones, medio de narración que trasmite ideas, un medio de comunicación, de información, de propaganda (o de protesta o denuncia), un arte cuya estética trasciende la forma, en caso su contenido posea densidad ontológica, un alma, capaz de mostrar lo visible e invisible, lo real y sus

[255]Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A. Recuperado de http://www.hamalweb.com.ar/archivos/Martin,%20Marcel%20-%20El%20Lenguaje%20del%20Cine%20(Parte%201)%20(CV).pdf

imaginarios, acciones y emociones, que reproduce o documenta, ciertos aspectos de la real, para crear el mundo simbólico del ser humano y su sociedad.

Pierre Sorlin (1985), en la *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana,* presenta un enfoque histórico del material audiovisual cinematográfico que se complementa a los estudios semióticos y sociológicos, sin omitir las condiciones de producción con fines de lucro de la actividad fílmica, porque los aspectos económicos y sociales de la fabricación, consumo y la influencia de los partícipes de la dinámica del mercado en la realización de las películas, su distribución, aceptación por parte del público espectador por los procesos de reconocimiento, identificación y proyección ante el filme.

El enfoque histórico de Sorlin (1985) es acompañado por un análisis fílmico tanto de los aspectos técnicos como de los modelos implícitos, el universo social, las ambigüedades políticas, de los aspectos ideológicos e históricos sociales (influencia del contexto o época). Para remarcar que el cine es capaz de reflejar y representar una sociedad o cultura, recrea sus imaginarios, lo que permite al cine considerarse una fuente para la historia y la sociología para comprender un contexto específico (la Italia de mediados del siglo XX o el Perú de fines del siglo XX).

Por su parte, Jesús Martín-Barbero (1987) define al cine como un medio de identificación, de reconocimiento popular o de masas y a mediados del siglo XX (1950), se convirtió en un puente entre la identidad rural y la urbana, en especial en México cuyo cine influyo en Latinoamérica y el Perú. Por tal razón, podemos interpretar al cine como un medio que influye en los imaginarios sociales y el sentido político, que constituyen parte del proceso histórico del cambio del pueblo a masa con un lenguaje popular como el melodrama desde las novelas populares, el teatro, las radionovelas, el cine, la televisión, etc.

Con una mirada más filosófica del cine político en América Latina, *El ojo mecánico* de Carlos Ossa (2013)[256] reflexiona sobre el cine de vanguardia desde los años sesenta y

[256] Revisar: Segovia, F. (2015). *Revista de Humanidades*, 31, pp. 271-273. Universidad Nacional Andrés Bello, Chile.

setenta y los vínculos estéticos, artísticos, sociales y políticos, profundizando la relación vital del arte con los contextos sociales y políticos, mostrando lo visible e invisible, lo oculto, las otras realidades, los imaginarios y los múltiples rostros de los otros excluidos que forman parte de las comunidades, en parte fragmentadas por las subjetividades individuales modernas. Reconoce la problemática de que la imagen no puede captar la complejidad múltiple de las comunidades, sus identidades, iconos, mitos, contradicciones y demás. En síntesis, la política, ética y estética del arte cinematográfico latino americano van de la mano sin desligarse ni limitarse, a veces llagando a captar aspectos de las comunidades invisibilizadas[257].

Por lo mencionado, el cine en el Perú no es una excepción de los fenómenos cinematográficos, sociales y políticos latinoamericanos, al plasmar costumbres o problemas sociales de diferentes comunidades del país en diferentes décadas del siglo XX y XXI. Un ejemplo de ello es el enfoque propuesto por Víctor Vich (2015) del cine peruano de posconflicto, al analizar las narrativas de tres películas; de la imposibilidad en *Días de Santiago* (2004), de la redención en *La teta asustada* (2009) y de la incertidumbre en *Paraíso* (2010) que muestran la fragmentación y la crisis de identidades en la sociedad peruana.

En relación al teatro, la mirada panorámica de Ileana Diéguez (2004) incluye el trabajo teatral de Yuyachkani como parte de un fenómeno latinoamericano de finales del siglo XX e inicios del XXI donde las acciones artísticas y culturales transcienden los espacios y las fronteras de lo social y político, como medios de protesta, reclamo, construcción de memoria e identidad, manifestando los imaginarios sociales políticos, donde estas manifestaciones estética, artísticas, van más allá de lo antropológico o social para constituirse en acciones políticas. En ese sentido, define el trabajo teatral de Yuyachkani como un compromiso ético que despierta las conciencias ciudadanas por medio de acciones, diálogos y discursos simbólicos.

En sintonía con Diéguez (2004), pero teniendo en cuenta una lectura histórica, Vivian Martínez (2006) piensa al teatro latinoamericano, mencionando al grupo

[257]Referencia a diferentes experiencias desde el cine político totalitarista como el cine experimental vanguardista europeo y el nuevo cine latinoamericano de los sesenta y setenta (1960-1970) de denuncia experimental político estético.

Yuyachkani, como manifestación artística, cultural, social y política que reflexiona y cuestiona problemas democráticos y de discriminación entre otros.

Lo último nos lleva a la siguiente pregunta ¿Qué crea el acontecimiento teatral o *poíesis* teatral? La *poíesis* y sus derivaciones en poéticas parte de la idea original que todo arte tiene capacidad de crear historias, acciones, personajes, emociones, mundos, etc. Cuando confluyen todos los elementos, se construye algo nuevo que es más que la suma de sus partes o como dice Dubatti (2016).

Para ampliar la discusión y debate teórico para próximas investigaciones e intentando ensayar posibles respuestas a las interrogantes de la presente investigación, en primer lugar, coincidimos con la postura del historiador Jorge Valdez Morgan (2006 y 2005) y del psicoanalista Carlos Pastor Soto (2014) que consideran al cine, y nosotros de manera análoga al teatro, como una representación simbólica de los problemas e imaginarios sociales y fuente de la memoria colectiva y de la historia para la reconciliación de la sociedad peruana.

Otros trabajos que abordan el tema son *Una Filosofía del Teatro: El teatro de los muertos* de Jorge Dubatti (2016), quien se refiere al teatro de lo perdido, un teatro del duelo, de la memoria. *Teatro contra el olvido*, editado y compilado por Seda Laurietz (2012), afirma que los once ensayos presentados analizan y comentan la forma en que teatristas destacados enfrentan al público a los momentos políticos sociales más dolorosos de Latinoamérica. Asimismo, todos los autores concluyen que las obras intentan estremecer y hacer reflexionar a la audiencia para que no se olviden a las víctimas y la historia no se repita.

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 como lo muestra la sociología cultural de Pierre Bourdie (2002), para definir los *campos de poder* y los *campos intelectuales* como espacios sociales con cierta autonomía de producción de bienes simbólicos que posibilita una mejor comprensión de su dinámica e interacción con sus entornos sociales. En *El sentido social del gusto*, Bourdieu (2010) nos permite poner en práctica

una sociología de la percepción estética, para acceder a la comprensión y explicación de una gran diversidad de fenómenos sociales, como los procesos de producción y consumo de bienes simbólicos, culturales y artísticos. A la vez, muestra las relaciones entre arte y política, para criticar los juegos de dominación impuestas por sus fuertes condicionamientos.

El enfoque de la sociología de la imagen desarrollada por Silvia Rivera Cusicanquipara (2010) reflexiona sobre prácticas y discursos descolonizadores, en Latinoamérica y en especial en Bolivia, donde hace análisis de fenómenos sociales y culturales incluyendo el análisis de imágenes de Huamán Poma de Ayala. Eduardo Bericat Alastuey (2011) propone las posibilidades epistemológicas de la investigación social de las imágenes y de lo visual con el desarrollo de la idea de la *construcción visual de lo social* como la *construcción social de lo visual*. Un ejemplo de ello es la puesta en práctica de *la etnometodología audiovisual o el videoanálisis sociológico* de Erving Goffman (1979) sobre las representaciones femeninas en fotografías publicitarias o el racismo plasmado en las fotos publicadas en la revista Life entre 1936 y el 2000.

Desde la *Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico*, Mario Ortega Olivares (2009) comparte la necesidad de desarrollar una sociología visual frente a los cambios desencadenados con el proceso de globalización donde las imágenes y lo visual predominan en la sociedad contemporánea de las primeras décadas del siglo XXI y la interacción entre como vemos y representamos el mundo. Ortega (2009) define a la sociología visual como "una observación sociológica, pero consciente de la importancia de la imagen". Por ello, aconseja que un proyecto de investigación de sociología visual debe considerar "el análisis hermenéutico de las imágenes […] el lenguaje fotográfico, la técnica y la semiología de la imagen" (Ortega, 2009), integrados en el proceso de investigación.

Otro enfoque lo propone Víctor Vich (2015) en *Poéticas del duelo* que por el análisis de diferentes manifestaciones artísticas como música, artes visuales, retablos, película, etc. muestra las representaciones sobre los problemas de la sociedad peruana después del conflicto armado interno.

La boca del lobo (1988) del cineasta peruano Francisco Lombardi, *La última noticia* (2016) dirigida por Alejandro Legaspi del Grupo Chaski, *Sin título-técnica mixta* (2004) dirigida por Miguel Rubio Zapata del grupo teatral peruano Yuyachkani, y *Ruido* (2006) escrita y dirigida por Mariana de Althaus, son considerados discursos cinematográficos y teatrales como continuadores de la tradición del cine político de vanguardia en América Latina de los años sesenta y setenta. Se vincula la estética artística para retratar los problemas sociales y políticos, mostrando lo visible e invisible, lo oculto, las otras realidades, los imaginarios y los múltiples rostros de los otros excluidos que forman parte de las comunidades, con las respectivas limitaciones de *El ojo mecánico* para captar la múltiple complejidad de las comunidades, sus identidades, iconos, mitos, contradicciones y demás como reflexiona de Carlos Ossa (2013).

En concordancia con los enfoques de los Estudios Culturales de la escuela de Birmingham (Urteaga y Muñoz, 2009) y los aportes de Stuart Hall, consideramos la importancia de lo simbólico-discursivo en la estructuración de la realidad social, instancia mediadora, con efectos en las prácticas sociales, culturales y políticas (Hall, 2010).

Como podemos ver en los discursos cinematográficos; por un lado, tenemos algunos miembros de las fuerzas del orden que abusan de su poder, torturando y desapareciendo a presuntos terroristas y a pobladores inocentes; por otro lado, los terroristas también son causantes de violaciones a los derechos humanos de autoridades y civiles. (Portocarrero, 1998 y 2012; y Krehoff, 2006).

Tanto en *La boca del lobo* (1988) y en *Ruido* (2006) se juega con la omisión o la ausencia de los terroristas, en el largometraje los senderistas son una amenaza invisible y desconocida que los rodea, los aprisiona desatando paranoia y el despertar de los demonios de la corrupción y el autoritarismo. En el caso de *Ruido* (2006), remarca el miedo, la confusión, el caos y principalmente la indiferencia de las clases medias y altas de Lima frente al terror que se vivía en casi todo el país.

En el caso de *Sin título-técnica mixta* (2004), el espectador es rodeado por un museo en movimiento que revive simbolizando la violencia y el autoritarismo heredado

contactando con las consecuencias de la guerra con Chile, a fines del siglo XIX, con el Perú de las décadas de 1980 y 1990, donde resuena el eco del *Discurso en el Politeamo* de Gonzáles Prada, donde dice que el Perú es un enfermo lleno de heridas purulentas como metáfora de una sociedad desarticulada por la guerra y la corrupción, enfermedades crónicas que corrompe el proyecto nacional.

Algo que tienen en común estas obras y marcan una diferencia con los discursos cinematográficos analizados, aparte de la experiencia emocional compartida entre participantes y espectadores, es la capacidad de usar con sutileza la sátira y el humor con prudentes pinceladas para permitir procesar la intensidad emocional del ejerció de memoria crítica sobre los problemas políticos y sociales acontecidos en el Perú durante el conflicto armado interno. Se emplean recursos musicales como cierto nivel de caricaturización de algunos personajes en ambas obras, autoridades corruptas en la propuesta de Yuyachkani y de la clase media limeña en *Ruido* (2006).

Los roles femeninos, en las obras teatrales analizadas y en otras mencionadas como por ejemplo en *La cautiva* (2014), tienen una presencia escénica de gran fuerza e intensidad protagónica. En el caso de las películas analizadas, para evitar generalizaciones, en el tiempo han ganado protagonismo. En 1988, apenas hay cierta fuerza en el personaje de Julia y, en 2016, tienen más protagonismo los personajes de Teresa, Zoila y fuerza, como la escena donde una senderista hostiga en el interior de su casa al locutor de radio. Hay que tener en cuenta que en otras cintas hay personajes femeninos con mayor fuerza o protagonismo como en *La vida es una sola* (1993) de la noruega Marianne Eyde, para dar un ejemplo.

Tomando como base las ideas sobre las sociedades disciplinarias, microfísica del poder, el biopoder y la biopolítica y las sociedades de control, los discursos que se difunden por los medios de comunicación, la cultura y el arte reproducen las dinámicas de poder, pues al interior de estos campos artísticos, culturales y mediáticos, se reflejan y recrean, en sus discursos e imágenes, imaginarios sociales, las estructuras y relaciones de poder, heredadas de los procesos históricos sociales que vienen desde la colonia, como las desigualdades sociales, la discriminación, el racismo, el machismo y el autoritarismo. Critican el orden oficial y sus ejercicios de poder como en las obras

cinematográficas y teatrales que cuestionan las violaciones a los derechos humanos realizados por los grupos subversivos y por sectores de las fuerzas del orden.

En base a los párrafos anteriores, podemos decir que los cuatro discursos realizan un acto de memoria histórica, social, cultural y política de nuestra historia reciente, relatan y critican, sea directa o indirectamente, la violencia, el terror, el abuso, el autoritarismo, la discriminación, los prejuicios, la exclusión, la indiferencia, individualismo, egoísmo y corrupción presente en la sociedad peruana tanto en las esferas políticas ausentes, en el abuso de poder de un sector de las Fuerzas Armadas en la lucha contrasubversiva alterando y dañando los derechos de los peruanos, agudizando las desigualdades y deterioro de las relaciones sociales causado por la violencia que continúan atormentándonos hasta el día de hoy por eso la vigencia de esta temática en el arte peruano.

Por lo mencionado, podemos decir que todos estos discursos cinematográficos y teatrales, analizados e interpretados, son un ejemplo de cómo el arte refleja y recrea un imaginario colectivo, consciente o inconsciente donde los principios y las prácticas democráticas son precarias o inexistentes entre ciudadanos en formación o por formarse en una sociedad autoritaria, excluyente, discriminadora, desigual, indiferente y transgresora por una historia de abuso jerárquico del poder y la corrupción generalizada.

En relación al concepto de progreso, es de raíz autoritaria, criolla trasgresora, desigual, individualista, poscolonial o tradicional, centrado de forma limitada en el bienestar material y económico (personal o grupal), pero quebrantado por la crisis política social del conflicto armado interno que derrumba el ideal de progreso material o lo silencia con la violencia, parte de la tradición histórica peruana con sus constantes ciclos de crisis económicas, sociales y políticas, orientando a sectores a la indiferencia y a otros a la sobrevivencia durante el periodo terrorista, agudizando los problemas sociales y políticos como la corrupción, la exclusión, la discriminación, autoritarismo y violencia.

Por último, concluimos, en base a la investigación realizada, que puede tomarse como punto de partida estos análisis e interpretaciones sobre el cine y teatro realizado en el Perú entre 1980 y 2016 durante el conflicto armado interno sucedido en el Perú entre 1980 y el 2000 para continuar la discusión, la crítica, el diálogo y la reflexión en torno a los problemas sociales y políticos de la sociedad peruana de fines del siglo XX y principios del siglo XXI, sus causas y consecuencias como su relación con las manifestaciones culturales y artísticas como dispositivos de construcción de memoria e historia en nuestro País sobre los complejos e inconclusos procesos de democratización y progreso como desarrollo integral de la ciudadanía en conformación.

REFERENCIAS

Sobre democracia, progreso, sociedad y política

- Abugattas, J. (2005). *La búsqueda de una alternativa civilizatoria.* Lima: Oficina de Coordinación Universitaria. Ministerio de Educación.
- Abugattás, J. (2005). *Indagaciones filosóficas sobre nuestro futuro*. Lima: Universidad Nacional
- Mayor de San Marcos/UNESCO.
- Acosta, J. (2007).*Shopenhauer, Nietzsche, Borges y El Eterno Retorno*. (Tesis de doctorado). Universidad Complutense De Madrid. Recuperado de http://eprints.ucm.es/7763/1/T30260.pdf
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta. Recuperado de http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0005.pdf
- Adrianzén**,** A. *et. al*. (2014). *Democracia, etnicidad y violencia política en los países andinos.* Lima: IFEA, IEP. Recuperado de http://books.openedition.org/ifea/2153
- Adrianzén**,** A. *et.al*. (2010). *El Estado en debate: múltiples miradas.* Lima: PNUD. Recuperado de http://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/el_estado_en_debate_multiples_miradas.p df
- Adrianzen, CA. (2008) *Izquierda y postpolítica en el Perú*. Informe final del concurso: Gobiernos progresistas en la era neoliberal: estructuras de poder y concepciones sobre el desarrollo en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. Recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2008/gobpro/adrianz.pdf
- Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Aristóteles (1999). *Política*. Libro II, 1265b, 16. Madrid: Editorial Gredos.
- Baille, A. (2004). *Necesidad y eterno retorno en la filosofía de Nietzsche.*(Tesis de doctorado). Universitat de Barcelona. Recuperado de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/100776/1/ABV_TESIS.pdf
- Bailón, J. y Nicoli, A. (2010). *Chicha power el marketing se reinventa.*2da reimp. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Barreto, G. (1998). *Fragmentos de cultura*. Instituto de Filosofía y Teología de Goiás. 8(2)
- Basadre, J. (1998). *Historia de la República del Perú (1822-1993).*Lima-Perú: Sexta edición aumentada y corregida. Tomo I, editorial universitario.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad liquida*. México: FCE. Recuperado de https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/modernidad-liquida.pdf
- Bobbio, N. (2001). *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político*. Segunda edición. .México: FCE.
- Bobbio, N. (1996). *Gobierno y Sociedad, por una teoría general de la política*. México, Fondo de cultura Económica.
- Bobbio, N. (1986). *El Futuro de la Democracia.* México, Fondo de cultura Económica.
- Bonilla, H. (2006).*La trayectoria del desencanto.* Lima: Arteidea Editores EIRL.

- Briceño, J., Quintero, M.L. y Ruiz, D. (junio 2013). El pensamiento estructuralista de la CEPAL sobre el desarrollo y la integración latinoamericana: reflexiones sobre su vigencia actual. *Revista Aportes para la Integración Latinoamericana*, 19(28), pp. 1-34 Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35026/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Cassirer, E. (1999). *Filosofía de la ilustración*. México: FCE. Recuperado de https://momentumhistoricus.files.wordpress.com/2011/07/cassirer-ernst-filosofia-de-la-ilustracion.pdf
- Castells, M. (1998). *El Poder de la Identidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- Castoriadis, C. (1996). *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires: Eudeba. 1997.
- Castro, A. (2006). *Filosofía y política en el Perú. Estudio del pensamiento de Víctor Raúl Haya de la Torre, José Carlos Mariátegui y Víctor Andrés Bealunde.* Lima: PUCP. Recuperado de http://www.acuedi.org/ddata/F7643.pdf
- Castro, A. (2000). *El pensamiento filosófico en el Perú.* Recuperado de www.pucp.edu.pe/ira/filosofia-peru/pdf/arti_filo_peru/el**pensamiento**.pdf -
- Catelli, L. y Lucero, M.E. (Eds.). (2012). *Términos claves de la teoría poscolonial latinoamericana: despliegues, matices, definiciones*. Recuperado de http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/307.pdf
- Comte, A. (1979).*Curso de filosofía positiva. Filosofía positiva (selección).* México: Editorial Porrúa, S.A.
- Córdova, H., Llanos, E. y Roque, E. (2013). *Pensamiento filosófico en la Universidad San Marcos (1869-1909)*. Alemania: Editorial Académica Española
- Córdova, L. (2006). Norberto Bobbio: Cuatro interpretaciones. México D.F.: Instituto de investigaciones jurídicas UNAM. Recuperado de https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/5/2198/6.pdf
- Corral, M. (enero 2011). Estado de la democracia en América Latina: Un análisis comparado de las actitudes de las elites y de los ciudadanos. *Boletín PNUD & Instituto de Iberoamérica.* Recuperado de http://www.vanderbilt.edu/lapop/030711.Boletin_PNUD-PELA.pdf
- Cotler, J. (Compilador). (1989). Clases populares, crisis y democracia en América Latina. Lima: IEP.
- Dahl, R. (Diciembre 2004). La democracia. *PostData* 10. Recuperado de http://sociologiapolitica.sociales.uba.ar/files/2013/09/Dahl-POstdata.pdf
- Dahl, R. (S.F.). La democracia. Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/cpuno/asoc/profesores/lecturas/dahl.pdf
- Da Matta, R. (2002). Carnavales, Malandros y Héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño. FCE. México.
- De Aquino, S. T. (2001).*Suma de teología.* Madrid MMI: Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España. Cuarta edición Bibliotecas de Autores Cristianos.
- Del Col, J.J. (2007*) Diccionario auxiliar español-latino para el uso moderno del latín* - Bahía Blanca: Instituto Superior Juan XXIII. Recuperado de http://www.colegiosanjose.net/latin/diccionarios/diccionario_latin.pdf

- Degregori, C. (2000). No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana. IEP. Lima.
- Deleuze, G. *Post scriptum.* (Octubre-diciembre 2000). *Fractal* 4, 5 (19), pp. 69-77.
- Deleuze, G. (2000). *Nietzsche*. Madrid: Arena.
- Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Durand, L. F. (1998). *La Independencia* (1780-1824) La República: 1826-1899. Luis. Compendio Histórico del Perú, Tomo V. Lima: Editorial Milla Batres 2da. Edición.
- Duverger, M. (1961). *La VI Républe et le régimeprésidentiel*. Paris: Fayard. Recuperado de https://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjm3_S3_JfSAhUD02MKHXcGBDMQFggaMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2048167.pdf&usg=AFQjCNGWSP_aNO8UjOG9ZZyiD-cIYObH2Q
- Ferrero, R. (1958). *El Liberalismo Peruano. Lima: Tipografía Peruana S.A.*
- Foucault, M. (2002). *Historia De La Sexualidad* México D. F.: Siglo veintiuno ediciones, S.A.
- Foucault, M. (2002). *La Hermenéutica Del Sujeto curso en el Collage de France (1981-1982).* México. D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Foucault, M. (2001). *Los Anormales curso en el Collage de France (1974-1975).* México. D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y Castigar.* Siglo veintiuno, S.A.
- Foucault, M. (1967). *Historia De La Locura En La Época Clásica.* México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en castellano.
- Fukuyama, F. (S.F.). *El fin de la historia.* Recuperado de www.fmmeducacion.com.ar/Bibliotecadigital/Fukuyama_ElFindelaHistoria_yotros**.**doc
- García, R. (S.F.). *La Teoría De La Democracia En Estados Unidos: Almond, Lipset, Dahl, Huntington Y Rawls*. Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amelat/web08/doctorado/Secundino/LATEORIADELADEMOCRACIAENESTADOSUNIDOS.pdf
- García, R. (2003). *La teoría de la democracia de Huntington.* Recuperado de www.redalyc.org/pdf/267/26701902.pdf
- Germaná, C. (2006). *Manuel González Prada y Víctor Raúl Haya de la Torre. De la democracia liberal al nacionalismo radical*. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a03.pdf
- Gonzáles, O. (2001). *El* Estado peruano durante el siglo XX. Aspectos teóricos y periodización. *Anuario de Estudios Americanos*, 58(2), 611-632. Recuperado de http://www.acuedi.org/ddata/9644.pdf y http://dx.doi.org/10.3989/aeamer.2001.v58.i2.217
- Gonzales, E. y Samamé, L. (1991). *El péndulo peruano políticas económicas gobernabilidad y subdesarrollo, 1963-1990*. Lima: IEP. Recuperado de http://bibliotk.iep.org.pe/bib_img/3330-8-1.pdf
- Gonzales, E. (1987). Crisis y democracia el Perú en busca de un nuevo paradigma de desarrollo. Lima: IEP. Recuperado de http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iep/ddt021.pdf
- Gray, J. (1994). Liberalismo. Madrid: Alianza Editorial.

- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. París:ÉditionsGalilée. Recuperado de http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/FelixGuattariLastresecologas.pdf.
- Guizot, F. (1968) *Historia de la civilización en Europa* (desde la caída del Imperio Romano hasta la Revolución Francesa). Madrid: Alianza. Recuperado de http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/download/847/869.
- Habermas, J. (2000). Ética discursiva. En Gómez, C. *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX*. Madrid: Alianza editorial.
- Haya de la Torre, A. (Diciembre 1993). La difícil construcción de la democracia: Nuestras constituciones. *Travesía*, 3(8), 75-93.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche* (2 tt.). Barcelona: Destino.
- Herder, J. G. (1959). *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Bs. As.: Losada.
- Hernandez, J. (diciembre 2015). Crisis y surgimiento de la filosofía latinoamericana: el cuestionamiento de A. Salazar Bondy. *Anales,* tomo 58, pp. 149-159. Recuperado de *http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/23358/1/12.pdf*
- Hinkelammert, F. (1995). Capítulo I ¿Es el antropocentrismo occidental el culpable de la debacle ecológica actual? pp. 238-250. En Cultura de la esperanza y sociedad sin exclusión. San José de Costa Rica: Editorial DEI. Recuperado de www.pensamientocritico.info/...franz-hinkelammert/espanol?...Cultura%20de%20la%...
- Hobbes, T. (1984) *Leviatán*, Segunda parte del Estado capítulo XVII *de las causas, generación y definición de un Estado.* México: FCE.
- Hueso, V. (S.F). *Francis Fukuyama el fin de la historia y el último hombre.* Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4553618.pdf
- Isócrates. (1980). Discursos. II Areopagítico (VII) 13-14. Madrid: Ed. Gredos. S.A
- Kant, I. (1994). ¿Qué es la ilustración? México: Fondo de Cultura económica.
- Kant, I. (1978). ¿Qué es la ilustración? En *Filosofía De La Historia*. Fondo de Cultura económica (FCE). México. Recuperado de http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/102-Kant-Filosofia-de-la-Historia%20%28FCE%29.pdf
- Katayama, R. (2004). *Orden y libertad: Laso, Herrera y el debate sobre la soberanía política. Un estudio de los supuestos y filiaciones filosóficas* (Tesis de maestría) Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Knauß, S. (2012). ¿Hay una filosofía postcolonial en América Latina? Fuentes y argumentos de la contra-hegemonía. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, (13), pp. 219-226. Recuperado de http://www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/viewFile/256825/343833
- Kumar, S. (2014). *Tierra, alma, sociedad, una nueva trinidad para nuestro tiempo.* Barcelona: Editorial Kairós.
- Licla, R. (2017). *El Salazarianismo y sus Demonios*. Lima: Fondo editorial IIPCIAL.
- Lipovetsky, P. (2007). *La felicidad Paradójica*, Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo. Barcelona, anagrama.

- Llanos, E. (2018). La deshumanización de la universidad peruana panorama histórico del problema educativo. *Tierra Nuestra*, 12, pp. 55-68. Recuperado de http://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/tnu/article/view/1269/1319
- Llanos, E. (2018). La ciudadanía como conexión política entre las identidades en el Perú. *Anales científicos*, 79(1), pp.13-20. Recuperado de http://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/acu/article/view/1134
- Llanos, E. (2017). El ser irreal y el ser ideal en Salazar Bondy. *Anales científicos*, 78(2), pp.75-79. Recuperado de http://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/acu/article/view/1009
- Llanos, E. (2016). *La Democracia y el Progreso Providencial. Análisis e interpretación de los conceptos: democracia, república, progreso y providencia en la filosofía política desarrollada en La Facultad De Letras De San Marcos a fines del siglo XIX y principios del XX (1869-1909).* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Agraria La Molina.
- Llanos, E. (2015). El progreso providencial. Análisis e interpretación conceptual de la filosofía política desarrollada en la facultad de letras de San Marcos a fines del siglo XIX (1869-1909). *Desde el Sur*, 7(2), pp. 293-316. Recuperado de http://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/128/273
- Llanos, E. (2013). *Análisis Y Relación De Los Conceptos: Democracia, República, Progreso Y Providencia En La Filosofía Desarrollada En La Facultad De Letras De La UNMSM a Fines Del Siglo XIX (1869-1909).* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima. Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/3463/Llanos_ae.pdf?sequence=1
- Locke, J. (1999). *Ensayo sobre el gobierno civil*. México: Fondo de cultura económica.
- López, S. (2006). *Democracia y gobernabilidad: actores, instituciones y condiciones*. Lima, Perú. Recuperado de ropuestaciudadana.org.pe/red/apc-aa/archivos-aa/068d5099c088d67686280321657b29ee/_43_Democracia_y_gobernabilidad.pdf
- Lukac de Stier, M.L. (2009). Panorama histórico de la filosofía política latinoamericana. *Limite*, 4(19), pp. 53-74. Recuperado de http://www.redalyc.org/pdf/836/83611433003.pdf
- Lynch, N. (2009). *El argumento democrático sobre América Latina La excepcionalidad peruana en perspectiva comparada.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales.Recuperado de http://www.nicolaslynch.com/sites/default/files/libros/libro.pdf
- Lynch, N. (1992): *La transición conservadora. Movimiento social y democracia en el Perú: 1975-1978*. Lima: El Zorro de abajo ediciones. Recuperado de http://www.acuedi.org/ddata/73.pdf
- Lyotard, J.F. (1988). *Lo inhumano charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Lyotard, J.F. (1987). *La condición postmoderna*. 3era edición. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maffesoli, M. (2007). *En El Crisol De Las Apariencias.* Mexico, Siglo XXI.
- Manrique, N. (2006). *Democracia y Nación. La promesa pendiente, La democracia en el Perú: proceso Histórico y agenda pendiente*. Lima: PNUD. Recuperado de http://repositorio.minedu.gob.pe/bitstream/handle/123456789/421/238.%20La%20democracia%20en

%20el%20Per%C3%BA%20Proceso%20hist%C3%B3rico%20y%20agenda%20pendiente.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Mansilla, H. C. F. (Abril-Junio 1994). Los enfoques postmodernistas frente a las ambigüedades de la democracia y el desarrollo. *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época), 84. Madrid: Centro de estudios constitucionales. Recuperado de https://www.google.com.pe/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwi5xYbykZjSAhVlHGMKHfXWDu0QFggaMAA&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F27273.pdf&usg=AFQjCNGDXTHpegczx9EcpOtV0T58BD3aL
- Maquiavelo, N. (1998). Libro II *Discursos sobre la primera década de Tito Livio,* texto citado en "El discurso republicano" de Angel Rivero.
- Mariategui, J.C. (2007). *7ensayos de interpretación de la realidad peruana* (3. ª ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho. Recuperado de *http://resistir.info/livros/mariategui_7_ensayos.pdf*
- Martel, V. H. (2007). *El lugar del probabilismo en la historia de las ideas en el Perú.* Revista de filosofía Latinoamericana *Solar,* 3 (3), pp.11-22.
- Masís, K. (*enero-agosto 2010).* La idea del progreso en Giambattista Vico.*Rev. Filosofía Univ. Costa Rica,* XLVIlI *(123-124),* pp.37-43I ISSN: 0034-8252. Recuperado de https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/download/7317/6990/
- Mejía, M. (1963). *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras.
- Mezzadra, S. *et.al*. (2008). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Recuperado de https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf
- Miro Quesada, F. (1998). Universalismo y latinoamericanismo. *Isegoria*, (19), pp. 61-77.
- Molinari, T. (2008). *Sobre la invisibilización y las representaciones de lo indígena en el Perú, algunas reflexiones sobre problemas centrales en la construcción social de la ciudadanía.* Investigaciones Sociales Año Nº 20 UNMSM Lima.
- Molinari, T. (2006). *El fascismo en el Perú La Unión Revolucionaria1931-1936.*Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales/ Unidad de Post-Grado.
- Neyra, H. (1996). *Hacia la tercera Mitad: Perú XVI – XX*. Lima.
- Nietzsche, F. (S.F.). *Así habló Zaratustra.* Recuperado de http://www.enxarxa.com/biblioteca/NIETZSCHE%20Asi%20hablo%20Zaratustra.pdf
- Nietzsche, F. (2014). *La Gaya Ciencia.*España: Espaebook.com. Recuperado de http://assets.espapdf.com/b/Friedrich%20Nietzsche/La%20gaya%20ciencia%20(11086)/La%20gaya%20ciencia%20-%20Friedrich%20Nietzsche.pdf
- Nietzsche, F. (2006). *Fragmentos póstumos volumen IV (1885-1889)*. Madrid: Tecnos. Recuperado dehttps://arditiesp.files.wordpress.com/2013/07/nietzsche_pocc81stumos1.pdf
- Nisbet, R. (1986). *La idea de progreso.* Recuperado de http://www.eseade.edu.ar/files/Libertas/45_2_Nisbet.pdf
- Nussbaum, M. (2010). *Sin fines de lucro.* Madrid: Katz editores.

- Nussbaum, M. (2005). *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación* liberal. Barcelona: Paidós.
- O'phelan, S. (1984). *El mito de la independencia concedida.* Bonn.
- Orrego, J. L. (enero-junio, 2005). *Un proyecto liberal en el Perú del siglo XIX: el Club Progresista. Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 7 (4), pp. 2-31 Universidad de Los Andes, Mérida, (Venezuela) ISSN 1690-4818. Recuperado de http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/procesoshistoricos/article/view/9483/9423
- Pease, H. y Romero, G. (2014). *La política en el Perú del siglo XX.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Pease, H. (marzo de 1979). Perú actual: Crisis política tras una década militar. *Cuadernos Políticos*, 19. Recuperado de http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.19/CP19.6.HenryPease.pdf
- Piketty, T. (2014). *Capital en el vigésima primera siglo.* Londres: Cambridges. Recuperado de http://polodemocratico.co/pdf/Piketty%20%20El%20capital%20en%20siglo%20XXI%20.pdf
- Pisconte, A. (2000). *La constitución del Estado peruano y el debate filosófico sobre el providencialismo en Antonio de León Pinelo* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Platón. (1992). *La República*. Madrid: Editorial Gredos.
- _____(1872). *Obras completas*. Madrid: Edición de Patricio de Azcárate, tomo 10.
- PNUD. (2016). *Informe regional sobre Desarrollo Humano* para América Latina y el Caribe *Progreso multidimensional: bienestar más allá del ingreso.* Nueva York: PNUD. Recuperado de http://hdr.undp.org/sites/default/files/50228-undplac-web.pdf
- PNUD. (2013). *Informe regional de desarrollo humano 2013-2014Seguridad Ciudadana con rostro humano: diagnóstico y propuestas para América Latina.* Nueva York: PNUD. Recuperado de *http://www.latinamerica.undp.org/content/dam/rblac/img/IDH/IDH-AL%20Informe%20completo.pdf*
- Polanyi, K. (2009). *Cap. 1. El lugar de la economía en la sociedad*. En: El sustento del hombre. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Portocarrero, G. (2004). *Rostros criollos del mal, cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Portocarrero, G. y Komadina, J. (2001). *Modelos De Identidad Y Sentidos De Pertenencia En Perú Y Bolivia.* Lima, IEP.
- Portocarrero, G. (2000). Modernidad, posmodernidad: el debate sobre el carácter de nuestra época. En Henríquez, N. (Ed.), *Encrucijadas del saber los estudios de género en las ciencias sociales* (pp.279-304). Lima: PUCP.
- Protzel, J. (2006). *Procesos Interculturales Texturas y Complejidad de lo Simbólico.* Lima, Fondo Editorial, Universidad de Lima.
- Quiroz, A. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: IEP.
- Quiroz, R. (Ed.). (2014). *Actas Del Congreso Sobre Augusto Salazar Bondy.* Lima:
- Asociación de Vivienda Confraternidad Los Olivos.

- Ricaurte. (1966). *Estudios sobre historia de las ideas en América*. Segunda edición. Universidad de Panamá.
- Rivara de tuesta, M. L. (2000) *Tres ensayos sobre la filosofía en el Perú*. Lima: UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Fondo Editorial.
- _____(2000). *Filosofía e historia de las ideas en el Perú y Latinoamérica*. Lima : Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, L. F. (2013). La Dominación en Augusto Salazar Bondy: desarrollo y teorización (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima.
- Roberspiere, Maximilien. (1973). *Los principios del gobierno revolucionario* en *La Revolución Jacobina*. Traducción: Jaume Fuster, Barcelona, Ed. Peninsula.
- Rochabrún, G. (2007). Ser historiador en el Perú, en *Batallas por la teoría*: en torno a Marx y el Perú. Lima: IEP.
- Rousseau, Jean-Jacques. (2007). "De la democracia", en *El contrato social.* Madrid, España: Espasa.
- San Agustín. (2008). *La ciudad de Dios*. Introducción de Francisco Montes de Oca. Recuperado de www.buscadoresdedios.es/wp-content/uploads/.../la-ciudad-de-dios.pdf
- Sanchez, L. A., Loaiza, L. A. y Zaavedra, R. (1966). *Breve noticia de la fundación y transformaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (1866-1918)*. Lima: Edición FACSIMILAR.
- Salazar, A. (1995). *Dominación y Liberación.* Lima: Facultad de Letras y ciencia de la Universidad Mayor de San Marcos.
- Salazar, A. (1973). *Entre Escila y Caribdis*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Salazar, A. (1967). *La filosofía en el Perú*. Lima: Universo.
- _____ (1965). *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Lima: Francisco Moncloa.
- _____ (2000). *Filosofía e historia de las ideas en el Perú y Latinoamérica*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1981). *¿Existe una Filosofía de Nuestra América?* Lima: Siglo Veintiuno, S.A. séptima edición.
- _____ (1968). *Lecturas Filosóficas.*Lima-Perú: Editorial Arica S.A. Segunda edición.
- Santiváñez, M. (2014). Corrupción y regeneración: Víctor Andrés Belaúnde y «La crisis presente». *Revista de India,* 74(260), 241-274. Recuperado de http://repositorio.usil.edu.pe/bitstream/123456789/1555/3/2014_Santivanez_Corrupci%C3%B3n-regeneraci%C3%B3n.pdf
- Sartori, G. (1988). *Teoría de la democracia.* Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Shopenhauer, A. (S.F.). *El mundo como voluntad y representación.* Recuperado de http://juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf
- Sobrevilla, D. (1996) *La filosofía contemporánea en el Per*ú. Lima: Carlos Matta.
- _____(1988). 1880-980: *Cien años de filosofía en el Perú*. Lima: En: B. Podestá Editor: Ciencias Sociales en el Perú. Universidad del Pacifico.

- Soler, R. (1966). *Estudios sobre historia de las ideas en América*. Universidad de Panamá: Segunda edición.
- Tanaka, M. (1998). *Los espejismos de la Democracia. El colapso del sistema de partidos en el Perú, 1980-1995, en perspectiva comparada*. Lima: IEP. Recuperado de http://repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/108/1/tanaka_losespejismosdelademocracia.pdf
- Taylor, C. (1990). *Ética de la autenticidad*. Barcelona: Herder.
- Toqueville, A. (1980). *La democracia en América.* Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1996). *La democracia en América.* México: FCE.
- Touraine, A. (2000). *¿Qué es la Democracia?* FCE, México.
- Touraine, A. (2000). *Igualdad y Diversidad; las Nuevas Tareas de la Democracia.*FCE, México.
- Vattimo, G. (2002). *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961–2000*. Barcelona: Paidós.
- Verastegui, R, P. (2007). Ciudadanía y Consolidación Democrática:
- El Perú en el Contexto Latinoamericano. *Polita.* Lima: PUCP. Recuperado de http://www.politai.pe/PDF/articulo0-1.pdf
- Vico, G. (1964). *Una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*. Buenos Aires: Aguilar 3ª Edición.
- Voltaire. (1985). *Diccionario filosófico.* Madrid: Ediciones Akol, S. A.

Sobre el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000)

- Agüero, J.C. (2015). Los Rendidos Sobre el don de perdonar. (1era ed.). Lima: IEP.
- Bonilla, G. (2015). *Golpe Mortal la verdadera historia de la pacificación nacional rompiendo mitos.* Lima: Navarro`s servicios y tecnología S.A.C.
- Burt, J. M. (2009). *Violencia y Autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. Lima: IEP, SER, EPAF. (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2017) http://repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/613/2/ideologiaypolitica31.pdf
- Caretas (2003). *El Perú en los tiempos del terror La verdad sobre el Espanto.* (1era ed.). Lima: Caretas.
- Cardoza, C.R. (2017). Investigación antropológica forense y memoria en la búsqueda de personas desaparecidas en contextos de violaciones de derechos humanos en el Perú. En Maurial, A. (Editor), *+ Memoria(s)* (pp. 233-260). Lima, Perú: Ministerio de Cultura.
- Centro de estudios y promoción del desarrollo DESCO. (1989) *Violencia política en el Perú 1980-1988.* Tomo I y II. Recuperado de http://lanic.utexas.edu/project/laoap/desco/desco00002.pdf http://lanic.utexas.edu/project/laoap/desco/desco00003.pdf
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *HatunWillakuy 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%20%E2%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/ifinal/
- Comité Internacional De La Cruz Roja (CICR). (1 de enero, 2014). *Los Convenios de Ginebra* de 1949 *y sus Protocolos adicionales*. Recuperado de: https://www.icrc.org/es/document/los-convenios-de-ginebra-de-1949-y-sus-protocolos-adicionales?gclid=EAIaIQobChMIoMSU17-55wIVB4GRCh3lJguDEAAYASAAEgJRxvD_BwE
- Degregori, C. (2014). Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura eidentidad nacional. En Sandoval, P. y Agüero, J.C. (Editores), *CAMBIOS CULTURALES EN EL PERÚSerie diversidad cultural 3*(pp.54-68). Cusco: Ministerio de Cultura / Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Recuperado de http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nO-vDlWJ8GwJ:repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/36/publication3.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy+&cd=2&hl=es-419&ct=clnk&gl=pe
- Degregori, C., Sedón, P.F. & Sandoval, P. (Editores). (2012). *No hay país más diverso compendio de antropología peruana II*. Lima, Perú: IEP.
- Degregori, C.I. (2007). *¿Por qué apareció Sendero Luminoso en Ayacucho? El desarrollo de la educacióny la generación del 69 en Ayacucho y Huanta.* Recuperado de http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/degregori.pdf
- Degregori, C. I. (1996). Cosechando tempestades: Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho. En: Carlos Iván Degregori, José Coronel et al. (editores): *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso*. Lima y Ayacucho: Instituto de Estudios Peruanos y Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. 189-225.
- Degregori, C. (1994). *Juventud rural peruana: entre los dos senderos*. Santiago de Chile: CEPAL. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/19201/S9460725_es.pdf
- DESCO. (1989) *Violencia política en el Perú 1980-1988.*Tomo I y II. Lima, Perú: DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo. Recuperado de http://lanic.utexas.edu/project/laoap/desco/desco00002.pdf
- Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional (1998-2002). *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*. Italia. Lima: Recuperado de: https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf
- Flores Galindo, A. (1999). *La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú,* SUR, pp.21-73. Lima, Perú: Casa de Estudios del Socialismo-APRODEH. Recuperado de https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/1693_digitalizacion.pdf
- Flores Galindo, A. (1986). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los andes*. La Habana: Casa de las Américas.
- IDEHPUCP. (2008). *Un pasado de violencia, un futuro de paz 1980–2000 20 años de violencia*. Recuperado de http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2008/12/suplemento_bilingue_informe_final_CVR.pdf

- Jiménez, B. (2000). *Inicio, desarrollo y ocaso del terrorismo en el Perú: el ABC de Sendero Luminoso y el MRTA ampliado y comentado, volumen 1.* Lima. Impr. Sanki.
- Krehoff, B. (2006) La ideología de Sendero Luminoso. Perú Político.com. Noticias, comentarios y análisis de actualidad sobre sociedad y política en el Perú. Consultado en 01 de febrero 2018. http://www.perupolitico.com/?p=356&page=4
- Mayer, E. (2012). Uchuraccay y el Perú profundo de Mario Vargas Llosa. En Degregori, C., Sedón, P.F. & Sandoval, P. (Editores), *No hay país más diverso compendio de antropología peruana II* (pp. 146-199). Lima, Perú: IEP.
- Portocarrero, G. (2012). *Profetas del odio Raíces culturales y lideres de Sendero Luminoso*. (2da ed.). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Portocarrero, G. (2012/1998). *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. (2da ed.). Lima. Fondo editorial PUCP. Recuperado de http://blog.pucp.edu.pe/blog/fondoeditorial/wp-content/uploads/sites/296/2018/05/Razones-de-sangre-2da-ed.pdf
- Revista IDEELE Radio (2008) Causas. Lima: IDEELE. 7:34 min. (Consulta: 22 de octubre de 2018) Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=bopu6RVxLrk
- Roncagliolo, S. (2007). *La cuarta espada La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. (2da ed.). Buenos Aires: Debate *Yuyanapaq. Para recordar (1980-2000)*. Recuperado de http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/peru/cv_peru_yuyanapaq_fotos.pdf
- Villasante M. (2016). La violencia política en el Perú 1980-2000. Sendero Luminoso contra el estado y la sociedad. Ensayo de antropología política de la violencia. Paris.L'Harmattan. IDEHPUCP.Consultado en 02 de febrero 2018. http://cdn01.pucp.education/idehpucp/wp-content/uploads/2017/06/28160020/pub069laviolenciapoliticaenelperu.pdf

Sobre arte, cultura, sociedad y política

- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética.* Madrid, España: Ediciones Akal. Recuperado de https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vMmppYjdiTFI5YVU/view
- Agamben, G. (mayo-agosto 2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia, España: Pre-Textos. Recuperado de https://tac091.files.wordpress.com/2008/12/agamben-giorgio-homo-sacer.pdf
- Anceschl, et al. (1990). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A. Recuperado de https://pvunoserranogomez.files.wordpress.com/2013/10/baudrillard-y-otros-videoculturas-de-fin-de-siglo.pdf
- Almeida, C. (2011). *Análisis crítico de los discursos sobre las tragedias de Uchuraccay, Lucanamarca y Putis en la prensa escrita de Perú* (tesis de licenciatura en Lingüística). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima -Perú.
- Barthes, R. (1964). *La retorica de la imagen* (en La semiología). Escuela de Altos estudios, París. Recuperado de http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=71

- Bazo, F. (2017). Desencuentros Durante tiempos violentos: El rock subterráneo y la ultra izquierda sanmarquina en los 80. En Maurial, A. (Editor), + *Memoria(s)* (pp. 213-231). Lima, Perú: Ministerio de Cultura.
- Bejamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad* técnica. D.F, México: Editorial Ítaca Recuperado de https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf
- Bericat, E. (julio-diciembre del 2011). Imagen y conocimiento: Retos epistemológicos de la sociología visual. *EMPIRIA*. Revista de Metodología de Ciencias Sociales. Nº.22, pp. 113-140. ISSN: 1139-5737. Recuperado de http://revistas.uned.es/index.php/empiria/article/view/87/76
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual itinerario de un* concepto. Tucumán, Argentina: Editorial Montressor Recuperado de http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2002.-Campo-de-poder-campo-intelectual.-Itinerario-de-un-concepto.-Editorial-Montressor.pdf
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la Cultura.* Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores Recuperado de https://existenciaintempestiva.files.wordpress.com/2014/03/bourdieu-el-sentido-social-del-gusto.pdf
- Cánepa, G. (2012). Imagen y visualidad en la antropología peruana. En Degregori, C., Sedón, P.F. & Sandoval, P. (Editores), *No hay país más diverso compendio de antropología peruana II* (pp. 330-356). Lima, Perú: IEP.
- Cisneros, R. (2015). *La distancia que nos separa.* Lima, Perú: Planeta
- Colombres, A. (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del sol-CLACSO. Recuperado de: https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/libro_por_programa_detalle.php?campo=programa&texto=20&id_libro=406
- Conversatorio *La cultura como documento para la construcción de la memoria histórica 1980-2000*. (7 de julio 2014). Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social (LUM). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=1905&v=abBoksPdYHg
- Crespo, J. L. (2012). *Arte y cultura digital. Planteamientos para una nueva era.* Málaga, España: Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga. Recuperado de http://www.eumed.net/libros-gratis/2012a/1184/index.htm
- Derrida, J. (2009). *La difunta ceniza*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Cebra.
- Diéguez, I. (S.F.). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. *Artea investigación y creación escénica.* Recuperado dehttp://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf
- Dubatti, J. (editor invitado). (abril 2012). *Gestos, Teoría y práctica del teatro hispánico, Poéticas teatrales y prácticas políticas (1990-2011)*. *Gestos*, 27(53).
- Eco, B. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. (tercera edición). Editorial Lumen, Barcelona. Recuperado de http://www.maraserrano.com/MS/articulos/eco_estructura_ausente_OCT_11.pdf

- Encinas, P. (2011). *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima -Perú.
- Fernandez, A. (1983). El cine y la investigación en ciencias sociales. En Colombres, A. (compilador). (1985). *Cine, antropología y colonialismo* (pp. 157-182). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del sol-CLACSO. Recuperado de: https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/libro_por_programa_detalle.php?campo=programa&texto=20&id_libro=406
- Fontanille, J. (2012). *Semiótica y literatura Ensayos de método*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Lección inaugural pronunciada en el Collège de France el 2 de diciembre de 1970.Traducción de Alberto Gozález Troyano, Buenos Aires, Tusquets.
- Foucault, M. (1982). *The Subject and Power*. En: Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago: The Universityof Chicago Press, pp.329-338. (Versión en castellano: *El Sujeto y el Poder*, En: Escuela de Filosofía Universidad ARCIShttp://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf)
- Foucault, M. (1979). *Microfísica Del Poder.*Edición y traducción de Julia Varela yFernando Alvarez-Uría Segunda Edición. Madrid, España: Ediciones de la Piqueta. Recuperado de: http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf
- Gadamer, H.G. (2000). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid, España: Editorial Tecnos.
- 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
- Gavilán, L. (2013). *Memorias de un soldado desconocido*. Autobiografía y antropología de la violencia. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Iberoamericana.
- Gonzáles, O. (2018). ***¿No serán las tablas de Sarhua que denuncian violaciones de derechos humanos las más inconvenientes para el gobierno?*** **SERVINDI. Recuperado de https://www.servindi.org/actualidad-noticias/12/02/2018/no-seran-las-tablas-de-sarhua-que-denuncian-violaciones-de-derechos**
- Gonzáles, O. (2015) "Testimonio secreto de un pasado traumático: los "tiempos de peligro" en el arte visual de Sarhua", p. 89 – 118. En: Anthropologica, vol. 33, n°34. (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2017) http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S0254-92122015000100005&script=sci_arttext
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador Envión Editores. Recuperado de http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/sin_garantias.pdf
- Huhle, R. (2017). ¿Qué nos hacen y qué hacemos con las imágenes de violencia? En Maurial, A. (Editor), + *Memoria(s)* (pp. 233-260). Lima, Perú: Ministerio de Cultura.
- Husserl, E. (1929). *Investigaciones lógicas.* Madrid: Revista de Occidente.
- Husserl, E. (1959).*Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Buenos Aires: Nova.

- Husserl, E. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Infante, C. (2008). *Poder y humor gráfico durante el período de crisis del régimen de Alberto Fujimori, 1996-2000* (tesis doctoral en ciencias sociales). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima -Perú. Recuperado de *cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/291/Infante_yc.pdf?sequence...*
- Jiménez, E. (2009). *Chungui: Violencia y Trazos de Memoria. Lima, Perú: IEP, COMISEDH, DED y ZFD. Recuperado de* http://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/documento/pdf/Chungui_%28p1-25%29.PDF
- Lanzafame, F., Quartesan, A. y Romis, M. (2007*). LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE: DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES*. BID. Recuperado de https://publications.iadb.org/en/publication/15194/las-industrias-culturales-en-america-latina-y-el-caribe-desafios-y-oportunidades
- Lebrún, A. M. (2014). INDUSTRIAS CULTURALES, CREATIVAS Y DE CONTENIDOS.*CONSENSUS,* 19(2). Recuperado de http://www.unife.edu.pe/centro-investigacion/revista/N19_Vol2/Artu00EDculo%203.pdf
- Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social (LUM). (7 de julio 2014). Conversatorio *La cultura como documento para la construcción de la memoria histórica 1980-2000*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=1905&v=abBoksPdYHg
- Luna Victoria, O. (2005). *La caricatura política en el Perú: Julio Málaga Grenet, Francisco González Gamarra y Jorge Vinatea Reinoso* (tesis de licenciatura en arte).Universidad Nacional Mayor De San Marcos, Lima-Perú. Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/2360/Luna_mo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili, S.A.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A. Recuperado de http://www.hamalweb.com.ar/archivos/Martin,%20Marcel%20-%20El%20Lenguaje%20del%20Cine%20(Parte%201)%20(CV).pdf
- Milton, Cynthia E. (editora). (2014). *Art from a fracturedpast: memory and truth-telling in post–ShiningPathPeru*.DukeUniversityPress, Durham and London-U.S.
- Monteagudo, C. (2010). Ubilluz, Juan Carlos, Hibbett, Alexandra y Vich, Víctor. *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 268 pp. *Lexis* Vol. XXXIV (1), pp. 179-186. Recuperado de http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/viewFile/1491/1437
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España y Buenos Aires, Argentina: Paidós. Recuperado de http://edgarmorinmultiversidad.org/index.php/descarga-el-cine-o-el-hombre-imaginario.html

- Muñoz, B. (2009). La Escuela de Birmingham: La sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia. *I/C -Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp21-68. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/6/1.1%20Munoz.pdf
- OJEDA, Rafael, (2013) "Subversión, criminalidad y miseria. Geopolíticas de la violencia e intersecciones del horror en América Latina", *Pacarina del Sur* [En línea], año 4, núm. 14, enero-marzo, 2013. ISSN: 2007-2309. Consultado elConsultado el Domingo, 10 de Febrero de 2019. Disponible en: http://pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/600-subversion-criminalidad-y-miseria-geopoliticas-de-la-violencia-e-intersecciones-del-horror-en-america-latina
- Ortega, M. (enero-abril del 2009). Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico. *Argumentos*, vol. 22, núm. 59, pp. 165-184. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, México. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59511412006
- Pastor, C. (2014). *REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN EL PERÚ A TRAVÉS DEL CINE.* (Tesis de Maestría en Estudios Teóricos en Psicoanálisis). PUCP, Lima-Perú. Recuperado dehttp://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/5682
- Quijano, A. (julio de 2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *En libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.), Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Pp. 201-246. Recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf y http://www.decolonialtranslation.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
- Ricoeur, P. (1975). *Hermeneutica y Estructuralismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Megápolis y Asociacion editorial La Aurora.
- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakaxutxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. (1era ed.). Buenos Aires: Tinta Limón y Retazos.
- Romero, R.R. (2012). Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. En Degregori, C., Sedón, P.F. & Sandoval, P. (Editores), *No hay país más diversocompendio de antropología peruana II* (pp. 289-329). Lima, Perú: IEP.
- Sartori, G. (1998). *Homo videns la sociedad teledirigida*. Buenos Aires, Argentina: Taurus. Recuperado de http://www.septien.edu.mx/septien/maestria/SARTORI-%20Homo%20videns%20La%20sociedad%20teledirigida.pdf
- Sastre Díaz, C. F. (2016). «Así fue cómo pasó. Nadie nos ha contado. Análisis de artefactos visuales del museo "Para que no se repita" de anfasep de la ciudad de Ayacucho». Memoria y Sociedad. 20, n.º 40: 26-42. Recuperado de http://dx.doi.org/10.11144/ Javeriana.mys20-40.caav
- Segovia, F. (2015). OSSA, CARLOS EL OJO MECÁNICO: CINE POLÍTICO Y COMUNIDAD EN AMÉRICA LATINA SANTIAGO: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2013, 230 PP.

Revista de Humanidades, 31, pp.271-273. Universidad Nacional Andrés Bello Santiago de Chile, Chile. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321241775013

- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana.* D.F. México: Fondo de Cultura Económica (FCE). Recuperado de https://es.scribd.com/doc/221909898/Sociologia-Del-Cine-La-Apertura-Para-La-Historia-de-Manana-Pierre-Sorlin
- SOTELO MELGAREJO, Marco Antonio*, (2013) "Representación gráfica de la violencia política en el Perú 1980-2012: Una aproximación a las historietas durante tiempo de violencia interna",* Pacarina del Sur [En línea], año 4, núm. 14, enero-marzo, 2013. ISSN: 2007-2309. Consultado el Domingo, 10 de Febrero de 2019. Disponible en: http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/626-representacion-grafica-de-la-violencia-politica-en-el-peru-1980-2012-una-aproximacion-a-las-historietas-durante-tiempo-de-violencia-interna
- SOTELO MELGAREJO, Marco Antonio (2012)" Representación gráfica de la violencia política en el Perú 1980-2012: Una aproximación a las historietas durante tiempo de violencia interna". Laboratorio de Investigaciones y aplicaciones de semiótica visual PUCP. (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2017) http://departamento.pucp.edu.pe/arte/laboratorio-semiotico/biblioteca/representacion-grafica-de-la-violencia-politica-en-el-peru-1980-2012-una-aproximacion-a-las-historietas-durante-tiempo-de-violencia-interna/#_edn1
- TERÁN ALTAMIRANO, Vladimir (2005). "La guerra de Sendero: no olvidar" (Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2017) http://www.rompeteelojo.com/2005/08/la-guerra-con-sendero-luminoso-no.html
- Ubilluz, Juan Carlos, Hibbett, Alexandra y Vich, Víctor. (2009). *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.,http://laasamblea.blogspot.com/2010/06/artific-02_17.html y
- Ubilluz y Vich. (junio 2010). Juicio Sumario de Ángel Valdéz. La asamblea investigación, activismo político y pedagogía radical. [Tomado de la revista *Artificios 2*] Publicado 17th June 2010 por Paz, Fuerza y Alegría - Primaria. Recuperado de http://laasamblea.blogspot.com/2010/06/artific-02_17.html
- Ulfe, M. E. (2011). *Cajones de la memoria La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos.* Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Recuperdo de http://fondoeditorial.pucp.edu.pe/upload/Cajones_de_la_memoria.pdf
- Urteaga, E. (febrero, 2009). Orígenes e inicios de los estudios culturales. *Gazeta de Antropología*, 25 (1). Recuperado dehttp://www.ugr.es/~pwlac/G25_23Eguzki_Urteaga.html
- VAN DIJK, T. (2004). *Discurso y dominación*. En Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas No. 4, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Van Dijk, T. (septiembre-octubre 1999a). Análisis crítico del discurso. *Anthropos* (Barcelona), 186, pp. 23-36. Traducción: Manuel González de Avila. Recuperado de http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf
- Van Dijk, T., Rodrigo Mendizábal, I.F., (1999b). *Análisis del discurso social y político*. Quito: ABYA-YALA. Recuperado

dehttps://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.pe/&httpsredir=1&article=1414&context=abya_yala

- Vargas-Salgado, C. (2011). *TEATRO PERUANO EN EL PERÍODO DE CONFLICTO ARMADO INTERNO (1980-2000): ESTÉTICA TEATRAL, DERECHOS HUMANOS Y EXPECTATIVAS DE DESCOLONIZACIÓN* (tesis de doctorado). UNIVERSITY OF MINNESOTA, Minnesota-EEUU. Recuperado de https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado_umn_0130E_12009.pdf;jsessionid=EF066C80630DC1BCE89723F3D4C4285E?sequence=1
- Yépez, J. (2017). *Cultura, individualización y violencia en los metalerosde la ciudad de Lima 1994 - 2014.* (tesis de maestría en sociología con mención en estudios políticos). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima -Perú.Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/6216?show=full

Sobre cine

- Acevedo, J. (noviembre 2012). *Medios y política: hacia una comunicación plural*. Conexión 1(1), pp. 33-65. Lima: PUCP. Recuperado de http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/11556/12080
- Agüero, J.C. (2015). Los Rendidos Sobre el don de perdonar. (1era ed.). Lima: IEP.
- Ahumada, M., Alvariño, L., Mendoza, M. y Vilcapoma, R. (2016). El desarrollo del cine de demanda social en el Perú, expresado en las películas *Magallanes*, *La teta asustada* y *La hija de la laguna*. Procesos interculturales, pp. 122-141. Recuperado de http://repositorio.ulima.edu.pe/handle/ulima/4741
- Arellano, R. (2005). *Los estilos de vida en el Perú*. (2da ed.). Lima: Arellano investigación de marketing S.A.
- Barbaro, M. (mayo, 2014). *Reseña de festivales. El mudo.* El espectador imaginario, Nº52. Recuperado de http://www.elespectadorimaginario.com/el-mudo/
- Barrientos, E. (9 de abril, 2016). *Alejandro Legaspi: "'La última noticia' es un homenaje a los periodistas".* Espectáculos, La República. Recuperado de http://larepublica.pe/espectaculos/758603-alejandro-legaspi-la-ultima-noticia-es-un-homenaje-los-periodistas
- 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/portalbnp/pdf/libros_y_artes/ Librosyartes2_9.pdf
- Bedoya, R. (2009). *El cine silente en el Perú.* Lima, Perú: Fondo editorial de la universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2013). *El cine sonoro en el Perú.* Lima, Perú: Fondo editorial de la universidad de Lima.
- Bedoya, R. (7 de junio, 2014) "El mudo": hermanos Vega confirman su talento en este filme. El comercio. Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/cine/mudo-hermanos-vega-confirman-talento-filme-327604
- Bedoya, R. (25 de mayo, 2014) "El mudo", un inocente en el mundo de los vivos. El comercio. Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/cine/mudo-inocente-mundo-vivos-323210

- Bruce, J. (2012). ¿Sabes con quién estás hablando? Psicoanálisis, poder y subjetividad. Lima: USMP.
- Bustamante, E. Y Luna Victoria, J. (17 de noviembre, 2014). *El cine regional en el Perú*. *Contratexto*, 22, pp. 189-212. Recuperado de http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/10-22.pdf
- Cáceres, O. y Flores, T. (24 de abril, 2016). *Todo lo que necesitas saber sobre "La última noticia", la nueva película del Grupo Chaski.* Encinta.Útero.PE. Recuperado de http://encinta.utero.pe/2016/04/24/todo-lo-que-necesitas-saber-sobre-la-ultima-noticia-la-nueva-pelicula-del-grupo-chaski/
- Cairati, E. (2014). *El desafío de* 1509 Operación Victoria*: documentar la guerra de espionaje en el Perú*. Altre Modernitá, 11(5), pp.179-188. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4966133.pdf
- Cárdenas, F. (7 de junio, 2014). *Cine. El mudo*. La república. Recuperado de http://larepublica.pe/tendencias/797865-cine-el-mudo
- Castillo, G. (5 de agosto, 2015). El cine peruano y el terrorismo en 6 categorías. La mula.pe. Recuperado de https://redaccion.lamula.pe/2015/05/08/el-cine-peruano-y-el-terrorismo-en-6-categorias/gianaguero/
- Castillo, G. (21 de mayo, 2015). *"La Última Noticia" es lo nuevo del cine peruano sobre el conflicto armado interno*. Lamula.pe. Recuperado de https://redaccion.lamula.pe/2015/05/21/la-ultima-noticia-nuevo-cine-sobre-el-conflicto-interno/gianaguero/
- Castro Pérez, R. (julio 2016). *Cuentos de la Cripta. Filmes de horror y crisis social en los Andes*.Revista chilena de Antropología visual, 27, pp.1-22. Recuperado de http://www.rchav.cl/img27/imprimir/2016_27_art01_castro.pdf
- Chávez, LR. (2011). *El cine peruano: Una mirada desde el presente. HistoriK,* 2(4), pp. 1-8. Recuperado dehttp://www.revistahistorik.com/descargas/elcine_peruano.pdf
- Contreras, M. (2013). *La ciudad desbordada: imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad en la ciudad de lima a partir de su representación cinematográfica, 1978-1990.* (Tesis de licenciatura). PUCP, Lima-Perú. Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio//bitstream/123456789/5128/1/CONTRERAS_ZANABRIA_MOISES_CIUDAD_LIMA.pdf.
- De La Cruz, R. (2014). *Huellas y fortalezas de las mujeres desterradas por el conflicto armado interno del período 1980-2000 en el Perú, residentes en el distrito de Ate-Lima*. (Tesis de maestría). UNMSM, Lima-Perú.Recuperado dehttp://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/3742 y http://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/UNMS_42418a4eed2bd1c233f4ef3555b6c92c/Details
- Del Rocío Santiváñez, S. (2010). *La generación del 60 y el cine del grupo Chaski. Debates en Sociología*, 35, pp. 95-106. Recuperado de http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2132/2065
- El Comercio. (8 de octubre de 2016). Cine. *El Comercio*. Recuperado dehttps://elcomercio.pe/luces/cine/hora-azul-pelicula-peruana-estrena-13-octubre-268340

- Fernández, MC. (2003). *Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa.* (Tesis de licenciatura). UNMSM, Lima-Perú.Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/399/1/fernandez_tm.pdf
- Ferreira, R. (2016). Cuatro películas peruanas frente a la violencia política: los casos de Lombardi, Eyde, Aguilar y Ortega. *Hispanic Issues On Line* 17, pp. 144-154 Recuperado de https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184545/hiol_17_08_ferreira_cuatro.pdf?sequence=1
- Ferreyra, L. (2009). El terror no se olvida. Tarara, la película. *Generación,* 126, pp. 44-51 Recuperado de http://www.generaccion.com/secciones/resena/pdfs/Generaccion-Edicion-126-resena-796.pdf
- Frisancho, J. (17 de mayo, 2014). *"El mudo" una nueva película que dará que hablar*. La mula.pe Recuperado de https://lamulaenvivo.lamula.pe/2014/05/17/el-mudo-una-nueva-pelicula-peruana-que-dara-que-hablar/jorgefrisancho/
- Gamba, P. (julio-agosto, 2011). *Octubre*. El espectador imaginario. Recuperado de http://www.elespectadorimaginario.com/pages/julioagosto-2011/criticas/octubre.php
- Gargurevich, J. (noviembre 2012*). Los medios masivos de información en el Perú, 1980-2012*. Conexión 1(1), pp. 11-31.Lima: PUCP recuperado dehttp://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/11555/12079
- Grupo Chaski. (2018). *"La última noticia", película del Grupo Chaski, seleccionada para competir en el 19° Festival de Cine de Lima.* Grupo Chaski. Recuperado de http://grupochaski.org/la-ultima-noticia-pelicula-del-grupo-chaski-seleccionada-para-competir-en-el-19-festival-de-cine-de-lima/
- Gutiérrez, G. (2015). "La mirada negada. Aproximaciones a la violencia y la etnicidad en el cine peruano: el caso de La boca del lobo, Paloma de papel y La teta asustada", *Pacarina del Sur* [En línea], año 6, núm. 22, enero-marzo, 2015. Dossier 14: El cine comprometido de Nuestra América. ISSN: 2007-2309. Consultado el Jueves, 14 de Marzo de 2019.Disponible en Internet: www.pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=1070&catid=50Fuente: Pacarina del Sur - http://pacarinadelsur.com/editorial/50-dossiers/dossier-14/1070-la-mirada-negada-aproximaciones-a-la-violencia-y-la-etnicidad-en-el-cine-peruano-el-caso-de-la-boca-del-lobo-paloma-de-papel-y-la-teta-asustada -.
- Henríquez, N. (Ed.), *Encrucijadas del saber los estudios de género en las ciencias sociales* (pp.279-304). Lima: PUCP.
- Hinkelammert, F. (1995) Capítulo I ¿Es el antropocentrismo occidental el culpable de la debacle ecológica actual? pp. 238-250.Cultura de la esperanza y sociedad sin exclusión. Editorial DEI. San José de Costa Rica.
- Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). Recuperado dehttp://cverdad.org.pe/ifinal/ y http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/con.html
- Leon, I. (2014). *Tierras bravas Cine peruano y latinoamericano.* Lima, Perú: Fondo editorial de la universidad de Lima.

- Llanos, E. (2018). *De la Boca del lobo a la Última noticia. Análisis crítico interpretativo y comparativo de dos discursos cinematográficos sobre la violencia política en el Perú*. Alemania: Editorial académica española
- Loayza, J. (2011). *Juventud y clandestinidad en Lima imaginarios y prácticas violentas*. Lima: UNMSM.
- Manrique, N. (18 de abril, 2016). *La última noticia.* Política, La República. Recuperado de http://larepublica.pe/politica/932660-la-ultima-noticia
- Ministerio de cultura (2014). *Catalogo de cine peruano 2013-2014.* Recuperado dehttp://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2015/01/Catalogo-cine-peruano.pdf
- Morro, L. (30 de abril, 2016*). [Crítica] "La última noticia": una película necesaria para todos, inconveniente para algunos.* Cineencuentro. Com. Recuperado de https://www.cinencuentro.com/2016/04/30/critica-la-ultima-noticia-julian-legaspi-pietro-sibille/
- Nussbaum, Martha (2005). *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación* liberal. Barcelona: Paidós.
- Ossa, C. (2013). *El ojo mecánico Cine político y comunidad en América Latina.* Santiago, Chile: FCE.
- Perú 21. (13 de abril, 2016). *La película peruana 'La última noticia' se estrenará este 21 de abril.* Perú 21. Recuperado de https://peru21.pe/espectaculos/pelicula-peruana-ultima-noticia-estrenara-21-abril-video-215383
- Pimentel, S. (20 de septiembre, 2015). *"NN sin identidad": una crítica sobre la nueva película peruana.* El comercio Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/cine/nn-identidad-critica-nueva-pelicula-peruana-217238
- Portocarrero, G. (2012). *Profetas del odio Raíces culturales y lideres de Sendero Luminoso*. (2da ed.). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Portocarrero, G. (2004). *Rostros criollos del mal, cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Portocarrero, G. y Komadina, J. (2001). *Modelos De Identidad Y Sentidos De Pertenencia En Perú Y Bolivia.* Lima: IEP
- Portocarrero, G. (2000). Modernidad, posmodernidad: el debate sobre el carácter de nuestra época. En Henríquez, N. (Ed.), *Encrucijadas del saber los estudios de género en las ciencias sociales* (pp.279-304). Lima: PUCP.
- Prado, M. (20 de septiembre, 2014). *Violencia y memoria en el cine peruano Un repaso por algunas producciones que retrataron el horror de la guerra contra el terrorismo.* La mula.pe Recuperado de https://redaccion.lamula.pe/2014/09/20/violencia-y-memoria-en-el-cine-peruano/manuelangeloprado/
- Prado, M. (septiembre, 2014). *Violencia y memoria en el cine peruano*. Lamula.pe. Recuperado de: https://redaccion.lamula.pe/2014/09/20/violencia-y-memoria-en-el-cine-peruano/manuelangeloprado/
- Protzel, J. (2009). *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima, Perú: Fondo editorial de la universidad de Lima.
- Quiroz, A. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima, Perú: IEP.

- Rojas, L. (20 de septiembre, 2015). "*Nn – sin identidad": esto es todo lo que se ha escrito sobre el filme de HéctorGálvez.* Cineencuentro. Com Recuperado de https://www.cinencuentro.com/2015/09/27/nn-sin-identidad-todas-las-criticas-filme-hector-galvez/
- Sánchez, A. (2015). *"Contenidos en el cine regional de Ayacucho y Puno en el siglo XXI"*. (Tesis de Magister). PUCP, Lima-Perú. Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6738
- Siles Vallejos, A. (2015). *La lucha antiterrorista en el Perú: agujeros negros legales, agujeros grises y el arduo camino constitucional. Lecciones peruanas para la guerra contra el terrorismo global*. Derecho PUCP, 75, pp.75-94. Recuperado dehttp://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechopucp/article/download/14424/15038.
- Stucchi, S. y Herrera, V. (2014). *Cine peruano actual y psicopatología*. Rev Neuropsiquiatr, 77(4), pp. 207-213. Recuperado de http://www.scielo.org.pe/pdf/rnp/v77n4/a03v77n4.pdf
- Taylor, C. (1990). *Ética de la autenticidad*.Barcelona: Herder.
- Torrero, S. (Diciembre, 2013). *Reseña de festivales. Cuchillos en el cielo*. El espectador imaginario, Nº48. Recuperado dehttp://www.elespectadorimaginario.com/cuchillos-en-el-cielo/
- 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_MORGAN_JORGE_%20IMAGINARIOS_MENTALIDADES.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Valle- Riestra, E. y Valdez, J.L. (25 de febrero, 2012). *Cine y Memoria: El conflicto armado a través de tres películas.* La mula.pe Recuperado de https://lamula.lamula.pe/2012/02/25/cine-y-memoria-el-conflicto-armado-a-traves-de-tres-peliculas/admin/
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú.* Lima, Perú: IEP.
- Vivas, F. (9 de agosto, 2015). *Estreno: "La última noticia" de Alejandro Legaspi*. Luces, El Comercio. Recuperado de: https://elcomercio.pe/luces/cine/estreno-ultima-noticia-alejandro-legaspi-192308
- Vivas, F. (2013). *El encanto del cadáver pixelado*. Zapping TV El paisaje de la tele latina, pp. 153-165. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). Recuperado de http://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10264.pdf

Obras cinematográficas sobre el conflicto armado interno en el Perú

Antecedentes del cine peruano sobre el conflicto armado interno:

- Navarro, A. M. Navarro, A. y Steck, E. (Productores) y Degregori, F. (Director) (1980). *Avisa a los compañeros*. Perú: Cinematográfica Horizonte.
- Perfo Studio, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico, ZDF de Alemania y Channel Four de Inglaterra. (Producción) y Durant, A. (Director) (1986). *Malabrigo*. Perú: Perfo Studio, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico, ZDF de Alemania y Channel Four de Inglaterra.

Sobre el conflicto armado interno de forma más directa:

- Herrero, G. y Degregori, F. (Productores) y Lombardi, F. (Productor y Director) (1988). *La boca del lobo*. Perú: Tornasol Films (Madrid) y Producciones Inca Films S.A.
- Urpi Producciones Cinematográficas y JBA Production (Francia), con la participación del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación, el Ministerio Francés de Relaciones Exteriores y Channel Four de Inglaterra. (Producción) y Pereira del Mar, N. (Director) (1990). *Ni con dios ni con el diablo*. Perú: Urpi Producciones Cinematográficas y JBA Production (Francia).
- Perfo Studio, TV Española, Channel Four de Inglaterra, Ministerio Francés de Relaciones Exteriores, ICAIC, Sociedad Estatal del Quinto Centenario (España). (Producción) y Durant, A. (Director) (1991). *Alias la gringa* Perú: Perfo Studio, TV Española, Channel Four de Inglaterra, Ministerio Francés de Relaciones Exteriores, ICAIC, Sociedad Estatal del Quinto Centenario (España).
- Kusi Films. (Producción) y Eyde, M. (Directora) (1993). *La vida es una sola*. Perú: Kusi Films.Casablanca Films, Kaspar, S. y ZDF de Alemania.
- (Producción) y Tamayo, A. (Director) (1995). *Anda corre vuela*. Perú: Casablanca Films y ZDF de Alemania.
- Películas del Pacífico en asociación con Chugani, G. (Producción) y Torrico, J.C. (Director) (1996). *Asia, el culo del mundo*. Perú: Películas del Pacífico.
- Agua Dulce Films, Fernando Colomo PC, en colaboración con Televisión Española y en asociación con el Centro Cultural de la PUCP (Producción) y Durant, A. (Director) (1998). *Coraje.* Perú: Agua Dulce Films, Fernando Colomo PC.
- Sudaca Films, Victor Luckert, Centro Autónomo de Cinematografía de Venezuela, con premios de Consejo Nacional de Cinematografía del Perú, Fundavisual Latina y Fundacion Hubert Bals. (Coproducción peruano-venezolana) y Ugas, M. y Rondón, M. (Directoras) (1999). *A la media noche y media.* Maracaibo-Venezuela: Sudaca Films, Centro Autónomo de Cinematografía de Venezuela, Fundavisual Latina y Fundación Hubert Bals.
- *Ortega, P. (Director)* (2000). *Sangre Inocente*. Ayacucho-Perú.
  Luna Llena Films. (Producción) y Aguilar, F. (Director) (2003). *Paloma de papel*. Perú: Luna Llena Films.

- Perú Movie EIRL, Fox Perú Producciones y Andina Compañía Cinematográfica. (Producción) y *Ortega, P. (Director)* (2005). *El rincón de los inocentes.* Perú: Perú Movie EIRL, Fox Perú Producciones y Andina Compañía Cinematográfica.
- J.C Entertainment / Universidad Alas Peruanas. (Productora) y Lladó, R. (Directora) (2008). *Vidas paralelas*. Perú: J.C Entertainment / Universidad Alas Peruanas.
- Luna Llena Films. (Producción) y Aguilar, F. (Director) (2009). *Tarata*. Perú: Luna Llena Films.
- Barry Films y Garmont Films. (Coproducción Perú-Argentina-Alemania) y García-Montero, R. (Directora)(2011). *Las malas intenciones*. Perú: Barry Films y Garmont Films.
- Tombuktú Films. (Producción) y Díaz Costa, R. (Directora)(2013). *Viaje a Tombuctú.* Perú: Tombuktú Films.
- Señor Z. (Producción) yCaravedo, B. y Higashionna, D. (Directores) (2014). *Perro Guardián*. Perú: Señor Z.
- Perú Movie EIRL. (Producción) y *Ortega, P. (Director)* (2016). *La casa rosada.* Perú: Perú Movie EIRL.
- Grupo Chaski. (Producción) y Legaspi, A. *(Director)* (2016). *La última noticia.* Perú: Grupo Chaski.
- La Soga Producciones. (Producción) y Mendoza de Echave, E. *(Director)* (2017). ***La hora final.*** Perú: La Soga Producciones.
- Amaranta Films. (Producción) y Eduardo Guillot Meave (Director y productor) (2018). *Caiga quien caiga*. Perú: Amaranta Films.

Posconflicto:

- IncaCine, Aldea Films, I.J.V. Comunicación, Ojos Que No Ven S.A.C., Universidad Católica del Perú (PUCP) y Centro Cultural de la PUCP. (Producción) yLombardi, F. *(Director)* (2003). *Ojos que no ven*. Perú: IncaCine, Aldea Films, I.J.V. Comunicación, Ojos Que No Ven S.A.C.
- Chullachaki Producciones. (Producción) yMéndez, J. *(Director)* (2004). *Días de Santiago*.Perú: Chullachaki Producciones.
- Vela Producciones, Oberón Cinematográfica y Wanda Visión. (Coproducción Perú-España) y Llosa, C. *(Directora)* (2009). *La teta asustada*. Perú: Vela Producciones, Oberón Cinematográfica y Wanda Visión.
- Chullachaki Cine, Ulysses Films, Oasis Producciones Cinematográficas S.L. y Neue Cameo Film. (Coproducción Perú-España-Alemania) y Gálvez, H. *(Director)* (2010). *Paraíso.* Perú: Chullachaki Cine, Ulysses Films, Oasis Producciones Cinematográficas S.L. y Neue Cameo Film.
- Agua Dulce Films. (Producción) yDurant, A. *(Director)* (2012). *Cuchillos en el cielo.* Perú: Agua Dulce Films.
- Piedra Alada Producciones. (Coproducción Perú-Colombia) yGálvez, H. *(Director)* (2014). *NNSin identidad.* Perú: Piedra Alada Producciones.
- Panda Films y Laberinto Cine. (Productoras peruanas) y Pegot-Ogier, E. (2014). *La hora azul.* Perú: Panda Films y Laberinto Cine.

- Péndulo Films, Cepa Audiovisual, Proyectil, Tondero Producciones y Nephilim Producciones. (Coproducción Perú-Argentina-Colombia) y Del Solar, S. *(Director)* (2015). *Magallanes.* Perú: Péndulo Films, Cepa Audiovisual, Proyectil, Tondero Producciones y Nephilim Producciones.
- Factoría Sur Producciones y Bhakti Films. (Producción) yCalero, J. *(Director)* (2017). *La última tarde*. Perú: Factoría Sur Producciones y Bhakti Films.

Documentales:

- AV2Media. (Producción) y Cíntora, L. *(Director)* (2013). *Las Huellas de sendero.* Perú: AV2Media.
- Casablanca Cine, Mänharen Film y TV AB. (Coproducción Perú-Suecia) y Wiström, M. *(Director)* (2014). *Tempestad en los andes.* Casablanca Cine, Mänharen Film y TV AB.
- Proyectos Sociales Ahora o nunca y AV2media. (Coproducción Peru-España) y Cíntora, L. *(Director)* (2015). *Te saludan los cabitos.* Perú: Proyectos Sociales Ahora o nunca y AV2media.
- Intermedia y La Mula (coproducción). Daniel Lagares **y** Mariano Agudo (Directores).(2018).*La Búsqueda.* Perú: Intermedia y La Mula.
- Nomade Films y La Mula (Producciones). Judith Vélez(directora).(2018). *Volver a ver*. Perú: Nomade Films y La Mula.

Sobre teatro

- 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
- Carrera, J.L. (2014).*Sobre El Problema Del Ser En Luis Felipe Alarco. Una Metafísica Trascendental*. (Tesis de licenciatura).Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima -Perú. Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/3645/Carrera_hj.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Céspedes, V. (2007). Un bosquejo de la filosofía de Luis Felipe Alarco Larrabure (1913-2005). *Letras* 78 (113), pp. 183-196. Recuperado de http://ateneo.unmsm.edu.pe/ateneo/bitstream/123456789/4220/1/letras13v78n113_2007.PDF
- Diéguez, I. (abril 2012). Teatralidades de la violencia: Alegorías neobarrocas. *Gestos*, 27(53), 49-60.
- Diéguez, I. (2004). Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro). *Artea investigación y creación escénica.* Recuperado de *http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf*
- Diéguez, I. (S.F.). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. *Artea investigación y creación escénica.* Recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf
- Dimeo, C. & Dubatti, J. (2016). *Otras geografías otros mapas teatrales Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas*. Bielsko-Biala: La Campana Sumergida.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro, El teatro de los muertos*. Lima, Perú: ENSAD.

- Dubatti, J. (abril 2012). Teatro, producción de sentido político y subjetividad (1990-2011). *Gestos*, 27(53), 13-22.
- Durand, P. (2012). *Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el período de violencia política 1980-2000* (tesis de licenciatura). Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1513
- Del Rio, P. (15 de enero de 2015). Ensayo sobre la ceguera .Opinión. *El Comercio*. Recuperado de http://elcomercio.pe/opinion/rincon-del-autor/ensayo-sobre-ceguera-patricia-rio-noticia-1783655
- El Comercio (9 de agosto de 2016). Luces. *El Comercio*. Recuperado de http://elcomercio.pe/luces/teatro/aldo-miyashiro-lleva-sangre-presidente-tablas-noticia-1923088
- El Comercio. (14 de Febrero de 2016). El Dominical. *El Comercio*. Recuperado de http://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/mariana-althaus-escribi-ruido-entender-que-paso-noticia-1878415
- El Comercio (12 de enero de 2015). Luces. *El Comercio*. Recuperado de http://elcomercio.pe/luces/teatro/ministerio-cultura-se-pronuncio-sobre-obra-cautiva-noticia-1784321
- El Comercio (6 de marzo de 2014). Luces teatro. *El Comercio*. Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/teatro/eternidad-ojos-repone-marzo-376826
- Encinas, P. (enero-marzo 2018). Teatro y política en la sociedad peruana del "post". *Conjunto*, 186, 50-56.
- Encinas, P. (abril 2012). Teatro como práctica política en el Perú: Dos momentos históricos. *Gestos*, 27(53), 125-142.
- Encinas, P. (2011). *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima -Perú.
- Folk (agosto 2018). *Info del show.* Pp.20-36.
- Fontanille, J. (2012). *Semiótica y literatura Ensayos de método*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- García, J. (2011). *Manual de semiótica, semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Lima: Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima recuperado de https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2015/05/manual_semiotica_2011_final_3.pdf
- Gnutzmann, R, *et al*. (2005). El teatro peruano de fin de siglo y el cuerpo: el grupo Yuyachkani.En Lopez V, E. (Ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos* (pp. 301-310). La Coruña, España: Universidad de La Coruña. Recuperado de ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11369
- Guerra, R. (2013). Una Mirada Al Perú: Teatro Documental Contemporáneo. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, 1. Recuperado de http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf
- Jesús, A. y Cosamalón, A. (1996). La "Unión De Todos": Teatro Y Discurso Político En La Independencia, Lima 1820-21. *Apuntes*, 39, 129-143. Recuperado de http://revistas.up.edu.pe/index.php/apuntes/article/view/321
- Laurietz Seda (Editora y compiladora) (2012). TEATRO CONTRA EL OLVIDO; Lima. Fondo Editorial Universidad Científica del Sur.

- Laurietz Seda (2012). Para no olvidar: Teatro y guerra sucia en Argentina y Perú. *Latin American theatre review*, ISSN 0023-8813, Vol. 46, Nº. 1, 2012, págs. 91-102. Recuperado de https://journals.ku.edu/latr/article/download/4626/4257/
- Levinas, E. (1977). Totalidad e infinito. Sígueme. Salamanca.
- 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
- Luque, G. (2010). *Ismene redimida,* La persistencia de la memoria violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el grupo Yuyachkani. Buenos Aires, Argentina: CELCIT. Recuperado de https://www.celcit.org.ar/bajar/typ/010/
- Luque, G. (2009). *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el grupo Yuyachkani.* (tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona-España. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl_2072_40657/Treball_de_recerca_-_Gino_Luque_Bedregal.pdf
- Luque, G. (2008). La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en *Antígona* de José Watanabe y el grupo Yuyachkani. *Memoria*, revista sobre cultura, democracia y derechos humanos, 4. Recuperado dehttp://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2012/09/Revista-Memoria-4.pdf
- Martínez, V. (19 de septiembre 2006). *Contexto latinoamericano*. Cuba: Ocean Sur. Recuperado de http://www.contextolatinoamericano.com/articulos/el-teatro-latinoamericano-una-instancia-para-pensar-y-transformar-el-presente/
- Mego, A. (2010-2019). *Obras de Alberto Mego*. Blog. Recuperado de http://obrasdealbertomego.blogspot.com
- Ministerio de educación. (2007). *Historia del teatro.* Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136134.pdf
- Morris, R. (Marzo, 1985). Reseña del teatro peruano actual. *Cuadernos Hispanoamericanos,* 417, 57-62. Recuperado de http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/265645
- Portocarrero, G. (2012). *Profetas del Odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Quiroz Ávila, R. (2012). *RESPIRA: La violencia política en el teatro peruano contemporáneo*. En Laurietz Seda (Compiladora) TEATRO CONTRA EL OLVIDO, Lima. Fondo Editorial Universidad Científica del Sur., pp. 155-166.
- Ricoeur, P. (2000). Ética y moral. En, Gómez, Carlos. *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Rizk, B. (2011). El grupo de teatro Yuyachkani y la irremisible presencia dela "otredad". *Argus-a,* 1(1), 39-54. Recuperado de http://www.argus-a.com.ar/.../el-grupo-de-teatro-yuyachkani-y-la-irremisible-presencia-de-l...

- Robles-Moreno, L. (2016). *Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo Performance política y políticas de la memoria en Antígona, de Yuyachkani*. *HIOL: Hispanic Issues* On Line, 17, 126-143. (Ejemplar dedicado a: Conflicto armado y políticas de la memoria en el Perú) Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6030410
- Ruido. (2006). *Ruido.* Recuperado de http://ruido2006.blogspot.pe/
- Rubio, J. (1989). *Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política*. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136134.pdf
- 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
- Soberón, S. (2001). Treinta años de Yuyachkani. *Archivo virtual artes escénicas*. Recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/companias/116/Soberon.%202001.%20Treinta%20anos%20de%20Yuyachkani.pdf
- Suárez, C.M. (2012). *Poesía y realidad social en el teatro peruano contemporáneo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Notas de reproducción original: Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 269 (noviembre 1972), pp. 254-270. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/suarez-radillo-carlos-miguel-41253 y http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-y-realidad-social-en-el-teatro-peruano-contemporaneo/
- Teatroperuano. (2010). *Teatroperuano*. Recuperado de http://teatroperuanoupc.blogspot.pe/
- Tercera Llamada (28 de febrero 2016). *La Eternidad en sus Ojos.* Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=gjBabSkHhHw
- Valenzuela, M. (2013). Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares, *Pacarina del Sur* [En línea], año 4, núm. 14, enero-marzo, 2013. ISSN: 2007-2309. Consultado el Consultado el Domingo, 10 de Febrero de 2019. Disponible en Internet: http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/625-violencia-politica-y-teatro-en-el-peru-de-los-80-el-teatro-producido-por-sendero-luminoso-y-el-movimiento-de-artistas-populares -
- Valenzuela, M. (junio, 2011). Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales. *Alteridades*, 21(41). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172011000100015
- Valenzuela, M. (2009). *El teatro de la guerra: la violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro.* Arteidea. Lima
- _____, (2010) "El arte de nuevo tipo y el teatro de Sendero Luminoso", en *El otro margen 2. La literatura peruana: una visión desde adentro*, Arteidea, Lima, pp. 96-105.
- _____, (2011). "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales" en *Alteridades.* Vol. 21, núm, 41, enero-junio, 2011, pp. 161-174. Universidad Autónoma Metropolitana. Distrito Federal, México.Fuente: Pacarina del Sur - http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/625-violencia-politica-y-teatro-en-el-peru-de-los-80-el-teatro-producido-por-sendero-luminoso-y-el-movimiento-de-artistas-populares - Prohibida su reproducción sin citar el origen.

- Vargas-Salgado, C. (2011). *TEATRO PERUANO EN EL PERÍODO DE CONFLICTO ARMADO INTERNO (1980-2000): ESTÉTICA TEATRAL, DERECHOS HUMANOS Y EXPECTATIVAS DE DESCOLONIZACIÓN* (tesis de doctorado). UNIVERSITY OF MINNESOTA, Minnesota-EEUU. Recuperado de https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado_umn_0130E_12009.pdf;jsessionid=EF066C80630DC1BCE89723F3D4C4285E?sequence=1
- Velarde, S. (25 de abril 2013). *Crítica: La Eternidad en sus Ojos.* Oficio Crítico. Recuperado de eloficiocritico.blogspot.com/2013/04/critica-la-eternidad-en-sus-ojos.html
- Villagómez, A. (Noviembre, 2015). La violencia política en el teatro peruano. Pacarina del sur. Recuperado dehttp://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro-peruano
- Yuyachkani. (2016). *Yuyachkani*. Recuperado de http://www.yuyachkani.org/

Obras teatrales sobre el conflicto armado interno en el Perú

Antecedentes del teatro peruano sobre el conflicto armado interno:

Las corrientes izquierdistas y progresistas de las ciencias sociales de relevancia en Latinoamérica en los años sesentas (1960) y setentas (1970) impulsaron el "Nuevo teatro" o "popular" con la fundación de grupos teatrales desde los años de 1960 Yuyachkani (1971), Cuatrotablas, Maguey, Ensayo, entre otros continuando experiencias previas en teatro peruano como las de *Collacocha* (1959) de Solari Swayne y los dramas urbanos de Salazar Bondy, en el contexto peruano desde el gobierno de Velasco (1968) hasta la transición democrática en los ochenta (1980). De forma paralela se desarrolló del "teatro campesino" de Víctor Zavala Cataño, algunos ejemplos de ellos son las siguientes obras:

- Swayne, S. (1959). *Collacocha* [obra teatral]. Lima. Teatro Municipal. Fecha de realización: 22 de .1959.
- Zavala, V. (1965). *La gallina* [obra teatral].Ayacucho. Auditorio de la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Fecha de realización: 1965.
- Zavala, V. (1966). *El gallo* [obra teatral]. Lima. Teatro Universitario de San Marcos. Fecha de realización: 1966.
- Zavala, V. (1970/1973). *El Cargador* [obra teatral]. Ayacucho. Patio de la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Fecha de realización: 1970.

Realizadas durante el periodo del conflicto armado interno:

- Cuatrotablas. (1982). *La Agonía y la Fiesta* [obra teatral]. Lima. Fecha de realización:1982.
- Santistevan, A. (1986). *El caballo del Libertador* [obra teatral]. Lima. Fecha de realización: 5 de julio de 1986.
- Santistevan, A. (1987). *Pequeños Héroes* [obra teatral]. Lima. Auditorio del Museo de Arte de Lima. Fecha de realización: 1988.
- Cuatrotablas. (1988). *Los Clásicos* [obra teatral]. Lima. Fecha de realización: 1988.
- De María, C. (1989). *A ver un aplauso!* [Obra teatral escrita por César De María]. Lima. Fecha de realización: 1989.

- Delanoy, L. (1990/1991). *De tanto volver* [unipersonal creación original, realizado y escrito por Lieve Delanoy, el grupo José María Arguedas-Perú Fusión y dirigido por Beto Benites]. Lima/Andahuaylas. Fecha de realización: 1990/1991.
- Cuatrotablas. (1992). *Fuenteovejuna* [montaje de Creación colectiva basada en la obra *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega]. Lima. Fecha de realización:6 de mayo de 1992.
- Cuatrotablas. (1992). *El pueblo que no podía dormir* [obra teatral]. Lima. Fecha de realización: 4 de noviembre de 1992.
- Joffré, S. (1992). *La hija de Lope* [Obra teatral]. Lima. Fecha de realización: 1992.
- Peirano, L. (1992). *El Perro del Hortelano* [Obra teatral adaptación de Lope de Vega bajo la dirección de LuisPeiranopresentada por el grupo Ensayo]. Lima. Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fecha de realización: septiembre de1992.
- Yawar Sonqo grupo ayacuchano. (1992). *Danza Macabra* [Obra teatral]. Cusco. XV Muestra Nacional de Teatro Peruano de Cusco. Fecha de realización: 1992.
- Santistevan, A. (1994). *Vladimir* [obrateatral]. Lima. Fecha de realización: 1994.
- Cuatrotablas. (1997). *Las Tres Marías* [obrateatral]. Lima. Fecha de realización: 1997.
- De María, C. (1999). *SichiSeiHokuku o La historia del cobarde japonés* o *KamiKaze* [Obra teatral escrita en 1994 por César De María y dirigida por Roberto Ángeles]. Lima. Teatro Británico de Lima. Fecha de realización: 1999.

La *Muestra de Teatro Peruano* realizada en Andahuaylas (1988)

La XIII Muestra Nacional de Teatro peruano se desarrolló organizado por el grupo José María Arguedas de Andahuaylas dirigido por Lieve Delanoy y con la ayuda de instituciones locales e internacionales entre el 17 y el 24 de abril de 1988, presento entre otras las siguientes obras relacionadas a la violencia política:

- Algovipasa´r de Cajamarca. (1988). *Eva apurada* [Obrateatral]. Andahuaylas. XIII Muestra Nacional de Teatro peruano. Fecha de realización: entre el 17 y el 24 de abril de 1988.
- Barricada de Huancayo. (1988). *La voz de la tierra que llama o Voz de Tierra que llama*. [Unipersonal dirigido, escrito y creado por Eduardo Valentín y la actriz Digna Buitrón]. Andahuaylas. XIII Muestra Nacional de Teatro peruano. Fecha de realización: entre el 17 y el 24 de abril de 1988.
- Magia de Lima. (1988). *El ahogado más hermosos del mundo* [Obra teatral]. Andahuaylas. XIII Muestra Nacional de Teatro peruano. Fecha de realización: entre el 17 y el 24 de abril de 1988.
- Olmo de Trujillo. (1988). *Democrac - crac – crac* [Obra teatral]. Andahuaylas. XIII Muestra Nacional de Teatro peruano. Fecha de realización: entre el 17 y el 24 de abril de 1988.
- Santa Cruz, R. (1988). *Raíces* [Obra teatral dirigida por Ricardo Santa Cruz]. Andahuaylas. XIII Muestra Nacional de Teatro peruano. Fecha de realización: entre el 17 y el 24 de abril de 1988.
- Setiembre. (1988). *Padre, Madre, Tierra* [Obra teatral]. Andahuaylas. XIII Muestra Nacional de Teatro peruano. Fecha de realización: entre el 17 y el 24 de abril de 1988.
- Teatro de Villa El Salvador. (1988). *Carnaval por la vida* [Obra teatral]. Andahuaylas. XIII Muestra Nacional de Teatro peruano. Fecha de realización: entre el 17 y el 24 de abril de 1988.

- Yuyachkani. (1988).Pishtaco (rebautizada como*Contraelviento*) [performance].Andahuaylas. XIII Muestra Nacional de Teatro peruano. Fecha de realización: entre el 17 y el 24 de abril de 1988.

Obras de Yuyachkani sobre la violencia política:

- Yuyachkani y Elmore, P. (1985). *Encuentro de zorros* [Creación colectiva Yuyachkani-Peter Elmore]. Lima.TeatroYuyachkani. Fecha de realización: 1985.
- Yuyachkani. (1989). *Contraelviento* [performance]. Lima.TeatroYuyachkani. Fecha de realización: 1989.
- Rubio, M. (1990). *Adiós Ayacucho* [performance]. Lima.TeatroYuyachkani. Fecha de realización: 1990.
- Rubio, M. (1996). *Retorno* [performance]. Lima. Teatro Yuyachkani.Fecha de realización: 1996.
- Watanabe, J. (2000). *Antígona*. [Versión libre de José de la Tragedia de Sófocles]. Lima. TeatroYuyachkani.Fecha de realización: 2000.
- Yuyachkani y Elmore, P. (2000). *Santiago* [Creación colectiva Yuyachkani-Peter Elmore]. Lima.TeatroYuyachkani. Fecha de realización: 2000.
- Yuyachkani. (2001). *Hecho en el Perú* [performance de creación colectiva Yuyachkani]. Lima. TeatroYuyachkani. Fecha de realización: 2001.
- Correa, A. (2002). *Rosa Cuchillo* [Acción escénica de Ana Correa]. Lima. TeatroYuyachkani.Fecha de realización: 2002.
- Yuyachkani. (2004). *Sin título-técnica mixta* [Creación colectiva Yuyachkani]. Lima. TeatroYuyachkani. Fecha de realización: 2004.
- Yuyachkani. (2007). *KayPunku* [performance de creación colectiva Yuyachkani]. Lima. TeatroYuyachkani. Fecha de realización: 2007.

Obras teatrales sobre el periodo del conflicto armado interno (1980-2000) realizadas después del año 2000 (Pos conflicto):

- En Villa el Salvador se han realizado trabajos comunitarios teatrales sobre el conflicto, para promover los derechos humanos a través de proyectos artísticos de construcción de la memoria, elaborando obras como *Carnaval por la Vida* o *Lirio negro* por grupos de realce internacional como Arena y Esteras, Cijac, o Vichama, de forma comunitaria pero invisibilizados en el circuito teatral hegemónico limeño.
- Estirpe grupo teatral de Ayacucho. (2003). *Nada es eterno* [psicodrama]. Ayacucho. Fecha de realización: 2003.
- De Althaus, M. (2006). *Ruido* [Obra teatral escrita en el 2005 y dirigida por Marianade Althaus]. Lima. Teatro Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP). Fecha de realización: febrero de 2006.
- Benza, R. (2009). *Proyecto Empleadas* [Obra teatral documental dirigida por Rodrigo Benza]. Lima. Fecha de realización: 2009.

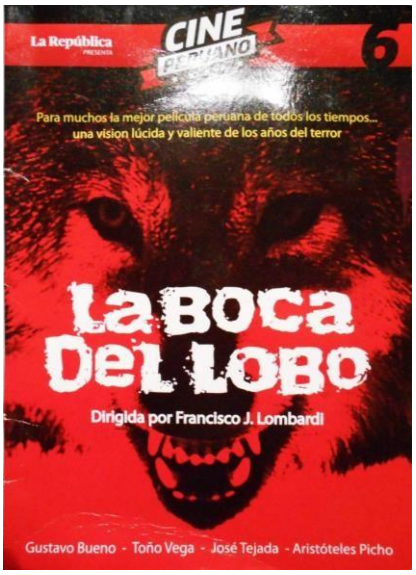
- Carpio,P. (2011). *P.A.T.R.IA* [performancesdirigida por Paloma Carpio]. Lima. Fecha de realización: 2011.
- De Althaus, M. (2011). *CRIADERO* [Obra teatral documental dirigida por Marianade Althaus]. Lima. Fecha de realización: 2011.
- Rubio, S. y Tangoa, C. (2012). *Proyecto1980/2000*[Obra teatral documental dirigida porSebastián Rubio y Claudia Tangoa]. Lima. Fecha de realización: 2011.
- Adrianzén, E. (2009). *Respira* [Obra teatral escrita por Eduardo Adrianzén y dirigida por Roberto Ángeles]. Lima. Teatro de la Asociación Cultural Peruano Britanica (C. C. Britanico de Miraflores.Fecha de realización: desde el 16 de abril del 2009.
- Adrianzén, E. (2013). *La Eternidad en sus Ojos* [Obra teatralescrita por Eduardo Adrianzén y dirigida por Oscar Carrillo]. Lima. Teatro de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA).Fecha de realización: desde el 13 de abril hasta el 12 de mayo del 2013.
- Adrianzén, E. (2016). *Silencio sísmico* [Obra teatralescrita por Eduardo Adrianzén y dirigida por Oscar Carrillo]. Lima. Teatro de Lucia.Fecha de realización: del 2 de junio al 4 de julio del 2016.
- Adrianzén, E. (2019). *Aquello que no est*á [Obra teatralescrita por Eduardo Adrianzén y dirigida porGonzalo Tuesta]. Lima. Auditorio del ICPNA de Miraflores.Fecha de realización: desde el 24 de marzo del 2019.
- León, L. A. (2014). *La cautiva* [Obra teatralescrita por Luis Alberto León y dirigida por Chela de Ferrari]. Lima. Teatro La Plaza de Larcomar. Fecha de realización: octubre del 2014.
- Benza, R. (2016). *Ausentes* [proyecto escénico dirigido por Rodrigo Benza]. Lima. Auditorio ICPNA Lima Centro. Fecha de realización: del 10 de marzo al 18 de abril de 2016.
- Miyashiro, A. (2016). *La sangre del presidente* [Obra teatral escrita y dirigida por Aldo Miyashiro]. Lima. Teatro de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA). Fecha de realización: 16 de septiembre del 2016.
- Porcel, J. (2016). *Parientes Lejanos* [Obra teatral de Johuseline Porcel y dirigida por Vanessa Vizcarra]. Lima. Teatro del Lugar de la Memoria (LUM). Fecha de realización: del3 al 8 de diciembre del 2016.
- Trenzar. (2017). *Manta y Vilca* [Puesta de memoria escénica interpretada por Mehida Monzón y Carmen Amelia Álvarez]. Lima. Teatro del Lugar de la Memoria (LUM). Fecha de realización: del 25 al 27 de agosto del 2017.
- Gálvez, H. (2017). *La hija de Marcial* [Primera obra de teatro que presenta el cineasta Héctor Gálvez con la dirección adjunta de Maricarmen Gutiérrez]. Lima. Teatro de la Universidad Pacifico. Fecha de realización: sábado 02 de setiembre del2017.
- Vallejo, M. A. (2018). *Carnaval* [Obra teatral escrita por Miguel Ángel Vallejo, codirigida por Mirella Quispe y Renzo García. Ganadora de la Mención Honrosa – Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana 2017]. Lima. Teatro de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA). Fecha de realización: Del 9 de agosto al 1 de septiembre del 2018.
- Encinas, P. (2019). *Necropolis* [Obra teatral escrita por Percy Encinas. Ganadora del tercer lugar del Séptimo Concurso de Dramaturgia Peruana 2018 de la Asociacion Cultral Peruana Britanica].Lima.

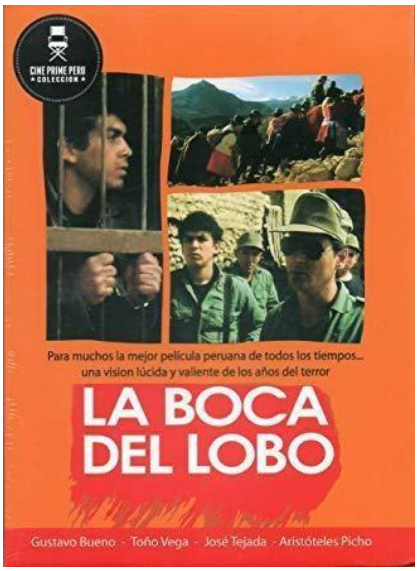
- Yepes, G. (2019). *La Terapeuta* [Obra teatral escrita y dirigida por Gabriela Yepes. Producida por Sala de parto]. Lima. Teatro del Lugar de la Memoria (LUM). Fecha de realización: del 13 al 15 de diciembre del 2019.

ANEXOS (Galería de imágenes de las obras cinematográficas y teatrales)

Obras cinematográficas:

***La boca del lobo* (1988) dirigido por Francisco Lombardi:**
Portada: CD de colección del diario La República y Poster promocional





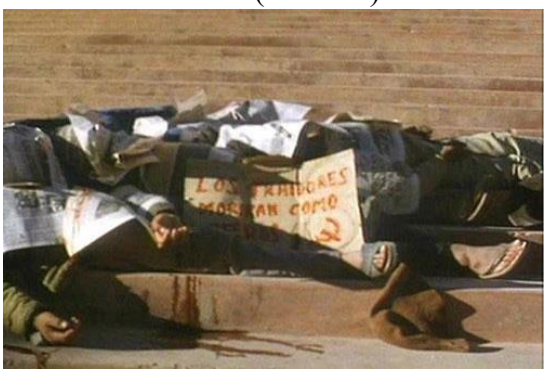
Fuentes: Mercado libre Argentina
Recuperado de
ttps://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-611871988-la-boca-del-lobo-muy-buena-pelicula-peruana-epoca-militares-_JM

Amazon.ca
Recuperado de
https://www.amazon.ca/Boca-Del-Lobo-Pelicula-Peruana/dp/B00699WID8

Escena: Pobladores de Chuspi y fuerzas del orden



Escena: Ejecución terrorista por parte de Sendero Luminoso (PCP-SL)



Fuente: Gutiérrez, G. (2015). "La mirada negada. Aproximaciones a la violencia y la etnicidad en el cine peruano: el caso de La boca del lobo, Paloma de papel y La teta asustada", *Pacarina del Sur* [En línea], año 6, núm. 22, enero-marzo, 2015. Dossier 14: El cine comprometido de Nuestra América. ISSN: 2007-2309. Consultado el Jueves, 14 de Marzo de 2019.Disponible en Internet: www.pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=1070&catid=50Fuente: Pacarina del Sur - http://pacarinadelsur.com/editorial/50-dossiers/dossier-14/1070-la-mirada-negada-aproximaciones-a-la-violencia-y-la-etnicidad-en-el-cine-peruano-el-caso-de-la-boca-del-lobo-paloma-de-papel-y-la-teta-asustada - .

Escena: Ejecución de pobladores de Chuspi por fuerzas del orden



Fuente: Vida en 35 milímetros (2 de juio del 2011). Blogspot.com. Recuperado de http://vidaen35mm.blogspot.com/2011/07/la-boca-del-lobo.html

Escena final: Escape de Vitín Luna del pueblo de Chuspi



Fuente: Gutiérrez, G. (2015). "La mirada negada. Aproximaciones a la violencia y la etnicidad en el cine peruano: el caso de La boca del lobo, Paloma de papel y La teta asustada", *Pacarina del Sur* [En línea], año 6, núm. 22, enero-marzo, 2015. Dossier 14: El cine comprometido de Nuestra América. ISSN: 2007-2309. Consultado el Jueves, 14 de Marzo de 2019.Disponible en Internet: www.pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=1070&catid=50Fuente: Pacarina del Sur - http://pacarinadelsur.com/editorial/50-dossiers/dossier-14/1070-la-mirada-negada-aproximaciones-a-la-violencia-y-la-etnicidad-en-el-cine-peruano-el-caso-de-la-boca-del-lobo-paloma-de-papel-y-la-teta-asustada -.

***La última noticia* (2016) dirigida por Alejandro Legaspi del Grupo Chaski:**
Portada: Imagen promocional (Boda de Aloso y Teresa)



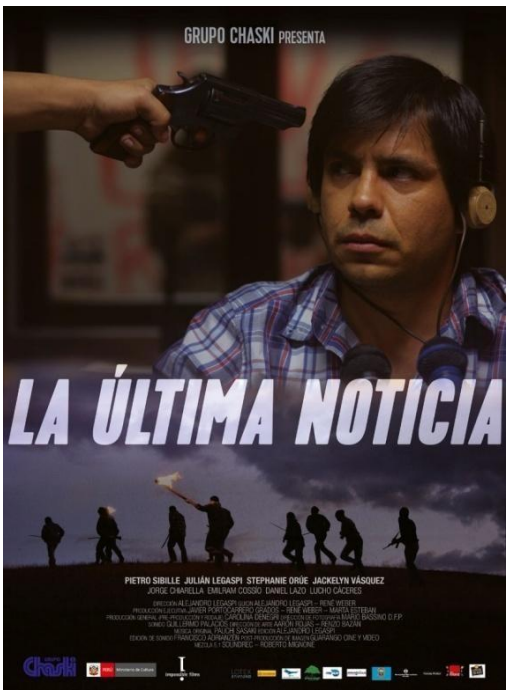
Fuentes: Cinescape. (2 de marzo del 2016). America Tv. Com. Recuperado de https://www.americatv.com.pe/cinescape/cine/trailer-oficial-ultima-noticia-noticia-47946

Portada: Imagen promocional (Senderista, Alonso y Pedro)



Fuentes: Cinescape. (abril, 2016). America Tv. Com. Recuperado de https://www.americatv.com.pe/cinescape/pelicula/ultima-noticia-183

Portada: Imagen promocional (Alonso amenazado por terrorista y grupo de senderistas)



Fuente: Zavala, S. (4 de mayo del 2016). [Crítica] "La Última Noticia": Más que notable, es un filme importante. *Cinencuentro.com*. Recuperado de https://www.cinencuentro.com/2016/05/04/critica-la-ultima-noticia-mas-que-notable-es-un-filme-importante/

Escena: Zoila, Alonso y Teresa en alerta por un suceso fuera de la casa de Alonso y Teresa.



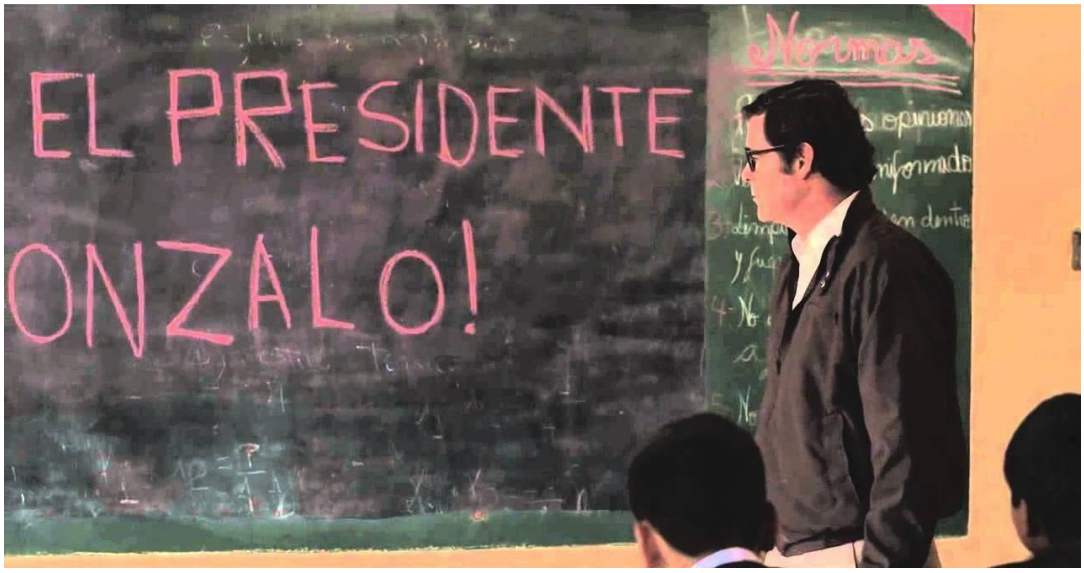
Fuente: Zavala, S. (4 de mayo del 2016). [Crítica] "La Última Noticia": Más que notable, es un filme importante. *Cinencuentro.com*. Recuperado de https://www.cinencuentro.com/2016/05/04/critica-la-ultima-noticia-mas-que-notable-es-un-filme-importante/

Escena: Pedro y otras personas, incluyendo profesores y escolares, son amenazados por un senderista en el colegio donde es profesor.



Fuente: **34º** Festival Internacional de Cine de Mar de Plata (9-18 de noviembre 2019) Recuperado de http://www.mardelplatafilmfest.com/es/pelicula/la-ultima-noticia/25

Escena: Pedro llega a su aula del conlegio donde es profesor y encuentra en la pizarra un mensaje alusivo al líder senderista.



Fuente: Festival de cine de Lima. (3 de agosto del 2015). Trailler La última noticia. Recuperado dehttps://youtu.be/T4i4C7WGLI0

Obras teatrales:

***Sin título-técnica mixta* (2004) dirigida por Miguel Rubio Zapata del grupo teatral peruanoYuyachkani:**
Portada: Imagen promocional



Fuente: Linea 1 del Metro de Lima. (11 de mayo del 2018). *Noticias: Yuyachkani presenta: Sin título-técnica mixta - Revisado.*Recuperado dehttps://www.lineauno.pe/sala-de-prensa/noticias/yuyachkani-presenta-sin-titulo-tecnica-mixta-revisado

Escena: Afectados por la guerra del pacifico.



Fuente: La República. (1 de junio del 2018).*Espectáculos: Grupo Teatral Yuyachkani Repone "Sin título-técnica mixta"*. Recuperado de https://larepublica.pe/espectaculos/1253088-teatro

Escena: Personajes relacionados con la violencia y corrupción de fines del siglo XX.





Fuentes: Lores, E. (2 de junio del 2018). "Sin título-técnica mixta": nuestra crítica sobre la obra de Yuyachkani. *El comercio*, Luces: teatro. Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557y Cabanillas, C. (29 de octubre del 2011). Un día sin prensa. Nosotrosmatamosmenosdot.com. Recuperado de https://nosotrosmatamosmenosdotcom.wordpress.com/page/8/

Escena: La Ashaninka sobreviviente de la violencia terrorista



Fuente: Escalante, V. (27 de septiembre del 2012). Teatro: Confesiones. *Leedor*.Recuperado de http://leedor.com/2012/09/27/confesiones/

Escena: La profesora escribiendo años importantes para la historia del Perú (Independencia, guerra con Chile, golpes militares, inicio del terrorismo, etc.).



Fuente: Lores, E. (2 de junio del 2018). "Sin título-técnica mixta": nuestra crítica sobre la obra de Yuyachkani. *El comercio*, Luces: teatro. Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-titulo-tecnica-mixta-nuestra-critica-obra-yuyachkani-noticia-524557

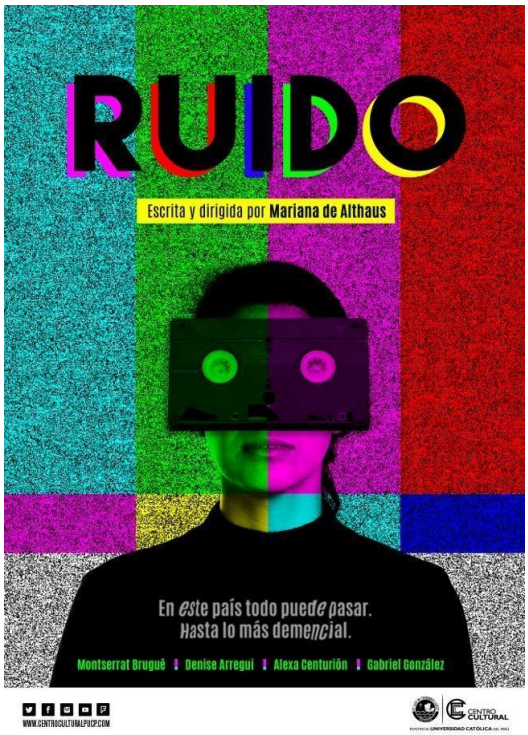
Escena: Lider senderista bailando (Sirtaki)[258] como el personaje de la película Zorba el griego (1964) sobre la representación de Cristo.



Fuente: Estrada, J. (15 de marzo del 2016). Solobones. Blogspot.com. Recuperado de http://solobones.blogspot.com/2016/03/?m=0

***Ruido* (2006) escrita y dirigida por Mariana de Althaus:**

Portada: Afiche promocional



Fuente: Infoartes. Pe. (19 de febrero del 2016). [Obra] "Ruido" escrita y dirigida por mariana de althaus. Estreno jueves 10 de marzo de 2016 a las 8:00 pm. Novedades, Salas de teatro. Recuperado de http://www.infoartes.pe/obra-ruido-escrita-y-dirigida-por-mariana-de-althaus-estreno-jueves-10-de-marzo-de-2016-a-las-800-pm/

[258] "Parece ser que no es una danza griega tradicional y que el sirtaki fue creado por Mikis Theodorakis en 1964 para la película Zorba el griego, mezclando versiones lentas y rápidas de la danza de Hasapiko (Hasápikos, Chasápikos)." Guia de Grecia. Recuperado de http://www.guiadegrecia.com/general/sirtaki.html

Escena: Personajes reunidos en la sala (Agustín, Vecina, Agustina y Agusta).



Fuente: Gragera, J. (15 de marzo del 2016). 'Ruido': Cuando la sordera es un síntoma de locura colectiva. En Lima, agenda cultural, crítica de teatro. Recuperado de http://www.enlima.pe/blog/critica-teatro/ruido-mariana-althaus

Escena: Agustin (joven punk limeño) y su madre Agusta interactuando.



Fuente: Servat, A. (13 de marzo de 2016). Ruido, nuestra crítica de la obra de Mariana de Althaus. Luces. *El Comercio*. Recuperado de https://elcomercio.pe/luces/teatro/ruido-nuestra-critica-obra-mariana-althaus-393632

Esenas: Vecina intentando comunicarse por teléfono y Agustin y su hermana Agustina en pijamas del mismo modelo.



(Imagen editada)

Fuentes: Cosas. (27 de abril del 2016). "Ruido", de Mariana de Althaus: cuando el silencio es un refugio. Cultura. *Cosas*. Recuperado de https://cosas.pe/cultura/14238/ruido-obra-mariana-de-althaus-ultimas-funciones/ y Pareja, S. (10 de abril del 2016). Mariana de Althaus y el peligro de ser una mujer maravilla. Actitud Viù. *El Comercio*. Recuperado de https://elcomercio.pe/viu/actitud-viu/mariana-althaus-peligro-mujer-maravilla-184359