

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**ESCUELA DE FORMACIÓN PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**



**“IMPACTO DEL DOCUMENTAL “CHUNGUI, HORROR SIN
LÁGRIMAS... UNA PELÍCULA PERUANA” EN
POBLADORES DEL CENTRO POBLADO DE ORONCCOY
DEL DISTRITO DE CHUNGUI – 2015”**

*Tesis presentada para optar el título de Licenciado en Ciencias de la
Comunicación*

Autor: Bach. Rogger Obregón Quispe

Asesor: Mg. Urbano Muñoz Ruiz

Ayacucho – Perú

2015

Con mucho cariño y aprecio a mis queridos
padres, quienes contribuyeron en mi desarrollo
personal y profesional.

A las autoridades y pobladores del distrito de Chungui, por el apoyo y confianza depositada durante mis años de trabajo en este lugar tan emblemático para el país: "Oreja de Perro".

INDICE

Introducción	7
CAPITULO I:	
1. REVISIÓN DE LITERATURA	10
1.1 Antecedentes de la investigación	10
1.2 Base teórica	13
1.2.1. Aproximaciones al documental	13
1.2.2. Barnouw y los modos históricos	18
1.2.3. Renov y los modos de deseo	21
1.2.4. Nichols y los modos de representación	23
1.2.5. La teoría del impacto directo	30
1.2.6. Teoría de la agenda – setting	32
1.3 Sistematización de conceptos	39
CAPÍTULO II	
2. MATERIAL Y MÉTODOS	42
2.1. Tipo de investigación	42
2.2. Variables	43
2.3 Población y muestra	43
2.4. Método de investigación	43
2.5. Diseño de investigación	43

2.6 Técnicas de recopilación y tratamiento de datos	43
---	----

CAPÍTULO III

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	44
---------------------------	----

Conclusiones	52
--------------	----

Referencias bibliográficas	54
----------------------------	----

Anexos	57
--------	----

RESUMEN

Esta investigación trata sobre el impacto que produjo el documental “Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana” en pobladores del Centro Poblado de Oronccooy del distrito de chungui” en el año 2015. La investigación se sostiene teóricamente en la agenda setting y la teoría sobre el documental de Bill Nichols, según los cuales, el documental trae consigo mismo una serie de mensajes que causan efecto, desde la misma agenda socio política con la que fue creada, siendo la identificación con los personajes, la situación, el lenguaje y los escenarios los que constituyen un proceso relevante para explicar cómo se produce el impacto en pobladores de este distrito. En este contexto, se diseñó una investigación descriptiva y explicativa, cuyo resultado más destacable es que se determinó que el impacto fue alto: los pobladores que visionaron el documental calificaron como reales las escenas mostradas y las vivencias de los personajes, reconocieron el lenguaje utilizado y los escenarios donde se produjeron los hechos de horror, sintiendo congoja, lamento, dolor y finalmente algo de resiliencia.

INTRODUCCIÓN

El conflicto armado interno vivido por el Perú entre 1980 y el 2000 ha sido el de mayor duración, el de impacto más extenso sobre el territorio nacional y el de más elevados costos humanos y económicos de toda nuestra historia republicana. Chungui fue el distrito donde la violencia fue más intensa y atroz: se registraron 1384 víctimas entre muertos y desaparecidos, un 17% de la población total registrada en el censo de 1981 (Degregori 2009: 17-35).

Sobre el gran sufrimiento de los pobladores del distrito de Chungui durante el conflicto referido existe el libro de Edilberto Jiménez *Violencia y trazos de memoria* (2009), también el documental *Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana*, elaborado por Felipe Degregori. Son productos que por su alto contenido testimonial han merecido reconocimientos a nivel nacional e internacional. Particularmente, como profesional ayacuchano que tuve la oportunidad de trabajar en Chungui en los últimos años, me ha llamado la atención el documental mencionado, por lo cual decidí hacer un estudio sobre el impacto causado

por el mismo en los pobladores de distrito tan golpeado por el conflicto armado interno.

La presente investigación responde al problema general: ¿cuál es el impacto que produjo el documental “Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película peruana” en pobladores del Centro Poblado de Oronccoy del distrito de Chungui el 2015?

Los objetivos específicos son: a) describir las características del impacto que provocó el referido documental en los pobladores del Centro Poblado de Oronccoy del distrito de Chungui y b) analizar las formas de identificación de los pobladores del Centro Poblado de Oronccoy con personajes, situaciones, lenguaje y escenarios mostrados en el documental “Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película Peruana”.

El presente trabajo está organizado según el siguiente orden: en el primer capítulo se expone la revisión de la literatura asociada al problema investigado, lo cual permite reconocer los antecedentes y la base teórica que ha guiado esta investigación.

En el segundo capítulo, se consigna el material y métodos empleados. En esta parte se detalla sobre el tipo de investigación, variables, población, muestra y los procedimientos para el acopio y el tratamiento de los datos.

En el tercer capítulo, se presenta los resultados y discusión de todo el proceso investigativo. Finalmente, se consigna las conclusiones.

CAPÍTULO I

1. REVISIÓN DE LITERATURA

1.1. Antecedentes de la investigación

El conflicto armado interno vivido por el Perú entre 1980 y el 2000 fue según la Comisión de la Verdad y Reconciliación el de mayor duración, el de impacto más extenso sobre el territorio nacional y el de más elevados costos humanos y económicos de toda nuestra historia republicana. El número de muertes que ocasionó este conflicto supera ampliamente las cifras de pérdidas humanas sufridas en la guerra de la independencia y la guerra con Chile. Los mayores conflictos en que se ha visto comprometida la nación y para Chungui, fue el distrito donde la violencia fue más intensa y atroz. Se registraron 1384 víctimas entre muertos y desaparecidos, un 17% de la población total registrada en el censo de 1981.

Carlos Iván Degregori señaló respecto a la violencia en Chungui (2009) que “si la violencia hubiera azotado con la misma intensidad a la capital, en Lima hubieran desaparecido por completo los distritos de La Molina, Miraflores, San Isidro, Surco, Surquillo, Villa María del Triunfo y Villa El Salvador. Guerra del fin del mundo,

apocalipsis, holocausto: ningún adjetivo resulta en este caso hiperbólico.” (Diario La Primera. 2013. En http://www.laprimera Peru.pe/online/columnistas-y-colaboradores/chungui-oreja-de-perro_156992.html.)

Frente a estos hechos que marcaron al distrito de Chungui, se encuentra el libro *Trazos de Memoria* del artista y retablista ayacuchano Edilberto Jiménez, donde se pueden ver imágenes, relatos, canciones y también ilustraciones en los dibujos que sirvió como base para elaborar el documental *Chungui, horros sin lágrimas... una película peruana*, donde se presentan historias vividas, se recapitula escenas desgarradoras contadas por familiares y comuneros, siendo este material del documental un género apropiado para ello, ya que la memoria viva de los sobrevivientes está muy lejos de haberse agotado, como tampoco lo estará el de sus descendientes.

Si bien no existen estudios claramente definidos sobre el estudio del impacto del documental “*Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana*”, hay evidencias sociales del conflicto armado interno que le tocó vivir a este distrito, construido por Carlos Iván de Gregori a partir del Informe de la Comisión de la Verdad y María Eugenia Ulfe; quienes han mostrado desde el plano antropológico interés por investigar los acontecimientos perpetrados en el distrito de Chungui.

A través del documental, cuyo impacto social es materia de la presente investigación, podemos conocer más Chungui, que vivió un auténtico

proceso de deshumanización, en el que fueron derribadas las barreras que separaban la cultura de la naturaleza y la barbarie de la civilización.

Las comunidades fueron desarticuladas, sus autoridades desconocidas y en muchos casos asesinadas. Las familias fueron quebradas sistemáticamente, dividiendo padres de hijos, imponiéndoles incluso nuevos nombres a los pueblos y a la gente. Los individuos fueron sometidos para controlar hasta sus sentimientos más íntimos. En el colmo del delirio, estaba prohibido entristecerse aun en medio de las mayores desgracias; y prohibido llorar, incluso en el momento de presenciar el asesinato de familiares, vecinos y amigos (Boletín Francés. Sufrimiento humano y representación de víctimas. El caso de Chungui en la posguerra peruana. En <http://bifea.revues.org/5189>.)

Degregori interpreta de este modo lo que el Informe Final había dicho seis años antes: que Sendero Luminoso no supo comprender la heterogeneidad de Chungui ni la importancia de la cultura local, no sólo en la producción de ideas, sino también en su organización social y política. Además, añade que Sendero Luminoso no reconoció que el pueblo de Chungui tenía sus propios intereses ni que eran sujetos políticos con agencia propia. Aunque el autor reconoce que existía una auténtica capacidad de acción, la cual condujo a los chunguinos a aceptar o rechazar la ideología de Sendero Luminoso (Degregori, 2009: 26-27), su análisis queda en la descripción y no permite ir más allá en la reflexión. Esto hubiese permitido incluir las distintas formas de resistencia que la población utilizó y aún utiliza, como la lucha diaria contra los abusos de las Fuerzas del Orden y el enfrentamiento de las autoridades frente a Sendero Luminoso.

A partir de este suceso inaceptable en la historia de Chungui, se recrea el documental "Chungui, horror sin lágrimas... una historia peruana" mediante el cual nos muestra un nuevo ángulo para contar esta lucha fratricida y encarnecida que le tocó vivir al pueblo de Chungui, perpetrada por Sendero Luminoso y la brutal represión de las Fuerzas Armadas y Policiales, provocando migración de pobladores a otras provincias en busca de refugio, siendo los primeros desplazados y presentado por su relevancia social a nivel mundial en los países de Tokio, Alemania, Perú, Chile, Argentina.

1.2.1. Aproximaciones al documental

El término documental ha sido planteado y definido desde la primera guerra mundial y de manera paulatina viene desarrollándose diversas tesis al respecto y por diferentes estudiosos de diversas corrientes teóricas. Así podemos iniciar con el desarrollo de esta tesis desde el planteamiento del estadounidense fotógrafo Edward S. Curtis, quien señala del documental como representación de imágenes en movimiento de carácter no ficción, quiere decir, imágenes que representan la realidad de algún acontecimiento, como lo representa el documental "Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana".

El término documental ha servido para designar trabajos de naturaleza y características diversas, como es el caso de noticiarios cinematográficos,

películas educativas, relatos de viajes y programas de TV de diferentes estilos y contenidos. Una delimitación del término documental se encuentra ligada a su etimología, los modelos teóricos que han sustentado esta práctica, la evolución de la industria audiovisual y su respectiva historiografía y crítica. Como dice Alejandro Cock en *Retóricas del cine de no ficción postvérité* (2009), ya desde 1914, Edward S. Curtis hablaba de documentary material y documentary work para referirse a las imágenes en movimiento de no ficción (Plantinga, 1997: 27 En http://www.agifreu.com/web_dmi/articles/El_documental_interactivo_cap-3_Arnau_Gifreu.pdf).

Unos años después, durante la década de los veinte, los franceses utilizaron ampliamente el término documentales para clasificar las películas de viajes y actualidades que entonces realizaban. El cine tomó el concepto de documento para designar películas o empresas ligadas a la realidad, y es este estatuto de documento el que marcará las discusiones teóricas entorno al documental y su conformación como discurso de la realidad (Cock, 2009: 40).

Las llamadas "actualidades" imperaron en las salas comerciales desde las primeras proyecciones de los hermanos franceses Lumière hasta finales de la década de 1910. En ese período, las películas sobre la vida cotidiana, hechos sobre actualidad, lugares y culturas exóticas, tenían una gran acogida entre el público y se asociaban al cine de entretenimiento.

Todo ello conllevó la aparición tardía de las producciones documentales y del término para designarlas. Sin embargo, el aparente estancamiento del lenguaje audiovisual y de la estética de las películas basadas en hechos reales dio paso a un cine de ficción, que, impulsado por la industrialización de la cinematografía y fundado sobre el exitoso modelo narrativo de la novela del siglo XX, avanzaba rápidamente y se convertía en líder comercial en todo el mundo (Cock, 2009: 43).

Ante esta realidad, diferentes cineastas ofrecieron alternativas narrativas o aportaron diferentes concepciones del cine, que se empezaban a conocer como documental y cine experimental o de vanguardia, según las necesidades mercantiles del momento.

Era un tipo de cine que se intuía desde los inicios del cinematógrafo, pero que no hubiera podido surgir sin el referente del modelo ficcional imperante, al que se intentaba contraponer como alternativa. Así se pudo dar una evolución muy importante del medio y surgieron grandes éxitos comerciales y de la crítica, como la película documental *Nanook* (Flaherty 1922) o la vanguardista *Un perro andaluz* (Buñuel 1929). Sin embargo, se generó una división artificial en tres grandes géneros -ficción, no ficción y experimental, que se han convertido en la actualidad en formas o modos de representación, con las fronteras cada vez más permeables.

Se atribuye a John Grierson, figura clave de la escuela documentalista británica, la primera utilización del término para calificar una película de Robert Flaherty, en 1926, y describirla como "valor documental". La

película era Moana y lo que Grierson consideraba como "prueba documental" era la recreación de la vida cotidiana de un chico polinesio (Rabinowitz, 1994:18)

El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante un año, quizá dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato "surge de sí mismo".

De esta manera, se ratifica el documental "Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana", como un largometraje de carácter de documento, documental que desde el cineasta estadounidense Flaherty comenta respecto la ética y el deber de un documentalista.

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección [...] La labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada" (Robert Flaherty. La función del documental. Artículo de 1939. En <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>).

Grierson establece tres principios orientadores del documental: En primer lugar, sostiene que el cine documental es una "nueva y vital forma artística [...] que puede fotografiar la escena viva y la historia viva". Afirma, en segundo lugar, que los personajes y escenas tomados de la realidad ofrecen mejores posibilidades para la interpretación del mundo

moderno. Y finalmente, considera que los materiales extraídos del mundo permiten reflejar la esencia de la realidad, captar gestos espontáneos y realizar movimientos. En síntesis: “El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo” (Grierson, 1966: 36-37).

También comenta, en relación al arte y la poesía:

El documental realista, con sus calles, ciudades y suburbios pobres, mercados, comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observables. Eso requiere no sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía (Grierson 1966: 37).

Se muestra partidario de que el documental sea un género útil, pedagógico e impersonal, capaz de desarrollar un discurso de sobriedad, con connotaciones de autoridad, gravedad y honestidad (Bruzzi 2000: 79). Grierson también distingue el documental de otros discursos de no ficción para la elaboración de secuencias ordenadas en el tiempo o el espacio, y por lo tanto, la construcción de un discurso es la base diferenciadora en relación a otras formas audiovisuales, según él, más simples (Cock, 2009: 52).

El documental no define ni al sujeto ni al estilo, sino la forma de aproximarnos a él. No rechaza ni a los actores profesionales, ni las

ventajas de la puesta en escena. Justifica el uso de todos los artificios técnicos conocidos para tener **efectos** en el espectador...” (Cock, Alejandro 2009: Retóricas del cine de ficción postvérité. Ampliación de las fronteras discursivas audiovisuales para un espíritu de época complejo. Tesis doctoral Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.)

Para el director documental la apariencia de las cosas y de la gente es solamente superficial. Es el significado detrás de las cosas y el significado detrás de la persona lo que ocupa su atención... La aproximación documental al cine difiere de la del film-historia no en su falta de atención a la labor minuciosa y experta, sino en el propósito de esta labor. El documental es un trabajo que necesita pericia, como la carpintería o la alfarería. El alfarero hace vasijas y el documentalista documentales." (Citado en Jack, 1989:61).

1.2.2. Barnouw y los modos históricos

En el libro publicado en 1996 por Erik Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, se diferencian movimientos y conjuntos de películas que presentan características estilísticas similares y que llevan a cabo una misma función social, y que se desarrollan en un momento histórico específico. El nexo común que presenta su clasificación se basa en un oficio o profesión determinada.

La obra de Barnouw comienza con la descripción breve de los precedentes y antecedentes que hicieron posible la invención del cinematógrafo. Comienza centrando el interés en la figura de Louis Lumière, al que califica de profeta (el invento fruto de la creación de los hermanos Lumière anunció y profetizó inmensas posibilidades futuras). Uno de los primeros pioneros que sacó provecho del nuevo invento de los Lumière fue Robert Flaherty, a través de un tipo de documental antropológico y etnográfico, designado por Barnouw con el nombre de explorador (a partir de las expediciones financiadas de la época, que permitieron la primera película del género); luego examina la figura del reportero (el género informativo, siguiendo las pautas marcadas por la propaganda soviética de la época), con un nombre propio, Dziga Vertov, seguido por las vanguardias y su innovadora aportación al género, caracterizado según Barnouw a través de la figura del pintor (los documentalistas mostraban un perfil muy artístico y al mismo tiempo pictórico, y esto se manifestaba en sus creaciones) y poniendo el énfasis en autores como Walter Ruttmann, Jean Vigo y Joris Ivens. El documental adopta después la faceta de abogado (el documental enmarcado en un contexto social, para defender las causas del pueblo y la sociedad) en la que la figura central de Grierson y la escuela británica adquieren un protagonismo destacado. Y, preparándonos para la segunda guerra mundial, plantea el capítulo toque de clarinete (en el que el autor expone claros exponentes de las películas de propaganda de la segunda guerra mundial), donde los exponentes son Humphrey Jennings y Frank Capra.

Terminada la guerra, enlaza con el matrimonio Thorndike, que encabezan el capítulo del fiscal acusador (que juzga y condena los crímenes de guerra de la segunda Gran Guerra) y el de perfil poeta (caracterizado por buscar un lenguaje metafórico, cotidiano o neorrealista), capítulo en el que destacan Arne Sucksdorf y Bert Haanstra. Ya hacia el final del libro, Barnouw glosa el documental desde el punto de vista del cronista (basado en la crónica histórica de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta), con Jean Rouch, y llega a la figura del promotor (cuando los trabajos son patrocinados por instituciones y empresas privadas), con Edward Murrow, entre otros. Fred Wiseman y Richard Leacock ilustran el capítulo sobre el documental observador (centrado en el llamado cine directo norteamericano), seguido por Chris Marker y el documental como agente catalizador (que desglosa y describe el Cine Vérité francés), el guerrillero (exposición de documentales políticos y militantes de las décadas de los sesenta y setenta) y la producción videográfica focalizada en la figura de John Alpert. Como cierre, plantea un extenso capítulo final, el movimiento (que abarcaría el heterogéneo documental de los años ochenta y noventa). Las últimas tendencias no se incluyen ya que fue publicado en el año 2001.

Hay que remarcar que, en la propuesta de evolución histórica de los dos ámbitos que se presenta al final de este capítulo, hemos seguido para la parte documental el esquema y la división propuestos por Erik Barnouw en el libro mencionado. Por tanto, la obra de Barnouw *El documental. Historia y estilo* (1996) será la herramienta metodológica

escogida para elaborar la propuesta de marco cronológico de la historia del género documental articulada en el tiempo.

Para complementar la propuesta de Barnouw y ajustar más cada etapa, movimiento y/o tendencia y el predominio de las diferentes modalidades en el tiempo, el libro *Nonfiction Film: a Critical History* (1992), de Richard Meran Barsam, nos ha sido de gran utilidad.

1.2.3. Renov y los modos de deseo

Michael Renov y Brian Winston apuestan por una aproximación deconstructiva del documental. Winston (1993:21) reflexiona sobre el discurso científico y documental, y llega a la conclusión de que el primero se ha invocado para legitimar el segundo y ser el estándar. Para Renov (1993:2-3), los términos de la jerarquía establecida entre ficción y no ficción deben desplazarse y transformar. La "no ficción" es valiosa como categoría, pero en el supuesto de que necesariamente incluya elementos de ficción, y viceversa.

Renov afirma que una visión que asuma el documental como un discurso totalmente sobrio fallará en la comprensión de las fuentes profundas de la no ficción, porque es el estatus diferencial histórico del referente lo que distingue el documental de su contraparte ficcional, y no sus relaciones formales. Concluye con la afirmación de que el documental comparte el estatus de todas las formas discursivas, en referencia a su carácter trópico o figurativo y, siguiendo la línea de otros autores

contemporáneos, dice que todas las formas discursivas, el documental incluido, son, si no ficcionales, al menos ficticias (Renov, 1993:8).

1. Michael Renov (1993) parte de la teoría poética para llevar a cabo su clasificación, un ámbito muy alejado del de Barnouw, el historiográfico. Renov propone una división centrada en el proceso concreto de la composición, función y efecto, basado en cuatro tendencias o funciones retóricas y estéticas fundamentales, las cuales actúan según él como modalidades de deseo, que han sido el alimento durante décadas del discurso sobre el documental. Son las siguientes:
2. Grabar, revelar o preservar. Es la función mimética común a todo el cine, muy asociada al género documental. En esta categoría se podrían incluir tanto el documental antropológico o etnográfico (representado por Robert Flaherty principalmente) hasta los diarios personales.
3. Persuadir o promover. Función considerada como retórica para Renov, es decir, la búsqueda de técnicas argumentativas y estéticas de persuasión para conseguir objetivos sociales o personales. Podríamos citar como ejemplo la escuela británica y el documental tipo de Grierson, pero también se podría incluir *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais, debido a que para Renov la persuasión es una técnica transversal a todas las demás funciones.
4. Analizar o cuestionar. Función mimética y racional que sería un reflejo más "cerebral" del primer modo, en el cual la actitud estética buscaría

la implicación activa de la audiencia. En este modelo, podríamos situar los documentales surgidos de las corrientes del Direct Cinema y el Cinéma Vérité, aunque esta función también se podría localizar en documentales pioneros, como los del ruso Dziga Vertov, o contemporáneos, como los de Alain Resnais o Chris Marker.

5. Expresar. Es la función estética, estrechamente ligada a la forma documental, de la propia realidad, pero al mismo tiempo el menos valorada y a menudo rechazada debido a la actitud científica imperante en la sociedad. La función estética es la que predomina en numerosas corrientes, como el de los vanguardistas, cuando el documental se acerca a las artes pictóricas o la poesía, o el del documental antropológico de Robert Flaherty.

Renov reconoce que estas modalidades no son únicas del documental ni excluyentes de lo que no es documental, pero para él atestiguan la riqueza y variabilidad histórica de las formas de la no ficción en las artes visuales y sus posibilidades retóricas.

1.2.4. Nichols y los modos de representación

El modelo de Nichols ha sido el más estudiado y a la vez criticado en el ámbito de la teoría documental contemporánea. Sus categorías se basan en la combinación de variables de estilos de filmación y prácticas materiales. Las primeras clasificaciones las hizo a partir de distinciones

narratológicas entre los estilos directo e indirecto, que evolucionaron hasta que constituyeron cuatro modos documentales básicos: el expositivo, el observacional, el interactivo y el reflexivo.

Luego, en su obra posterior, cambió el modo interactivo por participativo e introdujo dos modalidades nuevas, la poética y la reflexiva. Finalmente, en su tercer libro, revisó y amplió sus trabajos anteriores e incorporó la modalidad performativa.

Como Nichols comenta (1991:65) las situaciones y los acontecimientos, las acciones y los asuntos se pueden representar de diferentes maneras. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos, en relación con ciertas características o convenciones recurrentes. El autor insiste en que su análisis y las categorías tienen una cronología histórica, ya que los nuevos modelos se gestan a partir de una insatisfacción con el modelo predominante, en una época determinada, aunque este factor no impide la coexistencia dentro de la misma época de movimientos o documentales específicos. Nichols lo afirma así:

Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad de representación (Nichols, 1991: 66).

En sus últimos libros, Bill Nichols habla del carácter retórico del documental, aunque lo hace tímidamente y con algunas inconsistencias. En *La Representación de la Realidad* (1991) separa la retórica del estilo: "la retórica nos aleja del estilo, llevándonos hasta el otro extremo del eje entre autor y espectador" (Nichols 1991: 181) y la asocia con la argumentación y la persuasión más ideológica o casi engañosa: "la retórica implica la elaboración de una causa persuasiva, no la descripción y evaluación de hechos perjudiciales o menos atractivos, aunque su revelación fuera necesaria" (Nichols 1991: 183). En el libro *Introduction to documentary* (2001), Nichols continúa argumentando de manera tímida pero directa que el documental es una forma retórica y cita varios clásicos, como Cicerón, Quintiliano y Aristóteles, para justificar esta afirmación.

Además, mantiene que la voz del documental es la voz de la oratoria: la voz del cineasta que asume una posición sobre aspectos del mundo histórico y que convence sobre sus méritos. Una posición que se enfrenta a los aspectos del mundo sujetos a debate (es decir, aquellos que no se basan en pruebas científicas, que dependen del entendimiento, la interpretación, los valores y el juicio). Nichols señala que este modo de representación exige una forma de hablar fundamentalmente diferente a la lógica y a la narrativa: es la retórica, aunque nuevamente vuelva a asociarla con la argumentación, y la separe claramente de los discursos científicos o literarios, en los cuales también se encuentra siempre

presente (Nichols, 2001:49). Las modalidades de representación en el documental descritas por Nichols son estas seis:

1. Modalidad expositiva. Se asocia con el documental clásico basado en la ilustración de un argumento a través de las imágenes. Se trata de una modalidad más bien retórica que no estética, dirigida directamente al espectador, a través de los usos de los títulos de texto o las locuciones que guían la imagen y enfatizan la idea de objetividad y de lógica argumentativa. Surgió del desencanto generado por la baja calidad del divertimento del cine de ficción. Destacan en esta modalidad la época de las expediciones socio-etnográficas (la finalidad antropológica en el cine documental, sobre todo a partir de la obra de Robert Flaherty) y el movimiento documental británico (la finalidad social en el cine documental, liderada por John Grierson y los documentalistas de la escuela británica). (Nichols, 1991:68-72 y Nichols, 2001:105-109)
2. Modalidad poética. Se vincula su origen con la aparición de las vanguardias artísticas en el cine, y por eso incluye muchos de los artefactos representativos de otras artes (fragmentación, impresiones subjetivas, surrealismo, etc.). Se trata de una modalidad que ha reaparecido en diferentes épocas y que en muchos documentales contemporáneos vuelve a coger fuerza y presencia. Tiene la voluntad de crear un tono y estado de ánimo determinado más que proporcionar información al espectador, como sería el caso de las modalidades expositiva y observacional. Destacan en esta modalidad

las vanguardias de los años veinte y treinta (la finalidad estética en el cine documental liderada por Walther Ruttmann, Jean Vigo y Joris Ivens) y las películas próximas al arte y al neorrealismo (la finalidad artística y poética del lenguaje documental plasmada en las aportaciones de Arne Sucksdorf y Bert Haanstra). (Nichols, 1991:72-78 y Nichols, 2001:102-105).

3. Modalidad reflexiva. Modo que tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación y de los dispositivos que le han dado autoridad.

El documental no se considera una ventana abierta al mundo, se considera una construcción o representación suya, procurando que el espectador adopte una posición crítica ante cualquier forma de representación. Nichols la considera la tipología más autocrítica y autoconsciente.

Surgió del deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y para poner a prueba la impresión de la realidad que las otras modalidades (en una primera formulación, en 1991 Nichols establece cuatro modalidades básicas a partir del libro *The Social documentary in Latin America* de Julianne Burton) transmitían normalmente sin ningún tipo de problema. Se trata de la modalidad más introspectiva: utiliza muchos de los recursos de otros tipos de documental, pero los lleva hasta el límite, para que la atención del espectador se centre tanto sobre el recurso como sobre el efecto. Destacan en esta

modalidad las noticias documentadas durante los primeros años del siglo XX en Rusia (la finalidad ideológica en el cine documental, encabezada por Dziga Vertov) y unos cuantos autores más contemporáneos como Jill Godmilow y Raúl Ruiz, entre otros. (Nichols, 1991:93-114 y Nichols, 2001:125-130)

4. Modalidad observacional. Se trata de la modalidad representada por los movimientos cinematográficos del Cine Vérité francés y el Direct Cinema estadounidense, los cuales, a pesar de mostrar diferencias importantes, comparten unos desarrollos tecnológicos comunes (equipos portátiles, ligeros y sincrónicos) de principios de los años sesenta. Combinados con una sociedad más abierta y un conjunto coherente de teorías fílmicas y narrativas, permitieron un acercamiento diferente a los sujetos en el que los directores daban prioridad a una observación espontánea y directa de la realidad. Surgió a raíz del desacuerdo con la voluntad moralizadora que el documental expositivo generaba. Esta modalidad permitió que el realizador registrara la realidad sin involucrarse con lo que hacía la gente, cuando no se dirigía explícitamente a la cámara. Destaca aquí el movimiento del Cine Vérité en Francia, el Direct Cinema estadounidense o el Candid-Eye canadiense (el fin sociológico en el cine documental, liderado por Jean Rouch, Edgar Morin y Mario Ruspolli, entre otros). (Nichols, 1991:66 y Nichols, 2001:109-115)

5. Modalidad participativa (en sus orígenes interactivos). Desarrollada principalmente en el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa, muestra la relación entre el realizador y el sujeto filmado. El director se convierte investigador y entra en un ámbito desconocido, participa en la vida de los demás, gana la experiencia directa y profunda y la refleja a partir del cine. Este modo de representación se encuentra presente en películas como *Celovek kinoapparatom* (Vertov, 1929) o *Chronique de un été* (Rouch y Morin, 1960). La modalidad observacional limitaba el realizador al momento presente y pedía un desapego disciplinado de los propios sucesos. El documental participativo hace más evidente la perspectiva del realizador, que se involucra en el propio discurso que realiza. Los directores querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo, sin volver a la exposición clásica, y de ahí surgieron estilos de entrevistas y diferentes tácticas intervencionistas, con lo cual se permitía que el realizador participara de una manera más activa en los acontecimientos. También podía convertirse en el propio narrador de la historia, o explicar los hechos sucedidos a través de los testigos y/o expertos. A estos comentarios, se les suele añadir metraje de archivo, para facilitar las reconstrucciones y evitar las afirmaciones interminables del comentario omnisciente. Destacan las figuras de Jean Rouch, Emile de Antonio y Connie Field, entre otros. (Nichols, 1991:78-93 y Nichols, 2001:115-125)

segunda guerra mundial, estudios teóricos acerca de las funciones y efectos sociales de los medios, acerca del papel que desempeñan los medios de comunicación y acerca de la relación que se establece entre comunicación de masas y la sociedad. Así la propuesta del politólogo norteamericano Harold Lasswell en el año 1948, resume su propuesta como una "teoría post hoc (a consecuencia de), nace después de la 1ra guerra mundial en 1930, al observarse los efectos y consecuencias que habían tenido los medios de comunicación (propaganda), como la manipulación de gente para que se uniera a este conflicto." (Universidad de Colima. Facultad de letras y comunicación en <http://comunicologosudc.wikispaces.com/Teor%C3%ADa+de+la+Aguja+hipod%C3%A9rmica+o+bala+m%C3%A1g+ica>).

Una segunda causa relacionada fue el auge de las ciencias sociales de la época por medio de las teorías conductistas, que hablaban de conceptos sobre estímulos y respuestas. Creyendo que un mensaje bien elaborado y transmitido por un medio masivo generaría una respuesta casi inmediata y uniforme.

Así se desarrolla la Teoría de la Aguja Hipodérmica, tratándose a la comunicación como estímulo y respuesta, como transmisión de información. Emisor omnipotente, mensaje infalible, receptor pasivo, individuo aislado.

Sin dudar del carácter de impacto/efecto que causan los medios de comunicación en general y sustentados a los largo de los siglos XIX y XX

son aplicables en cierta forma en materia de esta investigación, pero para efectos de nuestra este documento, también abordaremos la teoría de la agenda setting.

1.2.6. Teoría de la agenda – setting

Agenda-setting, una de las teorías actuales más representativas de los medios de comunicación. En ella se estudia cómo los medios ejercen influencia en las audiencias mediante los temas considerados de mayor relevancia. El medio no decide por el público qué es lo que éste tiene que pensar u opinar sobre un hecho aunque sí decida cuáles son las cuestiones que van a estar en el candelero o en la opinión pública. A este conjunto de contenidos se le denominará: la agenda.

Desde el punto de vista de la Teoría de la agenda-setting, el término agenda se acuña en un sentido metafórico para expresar cómo las agendas o temas considerados relevantes por los medios pasan a ser subrayados también en las agendas de la audiencia. Las personas no sólo reciben información a través de los medios sobre determinados temas o asuntos que ocurren en el mundo y son considerados prioritarios, sino que también aprenden de ellos la importancia y el énfasis que les deben dar.

A principios de siglo, Walter Lippmann señala en su obra *Public Opinion*, en el capítulo "El mundo exterior y las imágenes que tenemos en nuestra

cabeza ("The World Outside and the Pictures in Our Heads" 1922, p. 3-20), que los medios de comunicación son la fuente principal de creación de imágenes del mundo exterior en nuestras mentes. Con esto se destaca que el mundo que nos rodea es demasiado grande como para poder acceder a la información de primera mano por medios propios. Por ello, los medios nos cuentan cómo es ese mundo o información al que no tenemos acceso con el riesgo de que nuestras mentes reproduzcan un mundo distinto al real, ya que éste está "fuera del alcance, de la mirada y de la mente" (Lippmann 1922, p.29) (Rodríguez Días, Raquel. Teoría de la agenda setting. Aplicación a la enseñanza universitaria. Editorial A. F. Alaminos. Madrid. 2014:15). En este sentido, hablar de agenda-setting es hablar de las imágenes de los temas que destacan los medios además de su transferencia a las imágenes que se reproducen en nuestras cabezas o mundo interior. La idea principal, por tanto, se centra en observar que las imágenes destacadas en los medios también son destacadas por la audiencia.

El estudio de la agenda-setting es el estudio de los cambios sociales y de la estabilidad social" (Dearing y Rogers 1996, p. 2). Por otra parte, los individuos, cuando deciden cómo y por qué usan unos determinados medios, forman parte activa del proceso comunicativo, según sea su contexto y trasfondo individual, actitudes y acciones (Wanta, 1997).

Según afirma Wanta (1997), el concepto de la agenda-setting es mucho más complejo "No todas las personas demuestran idénticos efectos de la

agenda-setting. No todos los temas influyen de la misma manera en los individuos. No todos los tipos de cobertura influyen igual. Una infinidad de factores intervienen en este proceso" (Wanta, 1997, p. 1). A lo largo de más de 25 años de existencia de la teoría se han realizado más de 200 estudios con diferentes trabajos de campo (Dearing and Rogers, 1996). Las elecciones o la política destacan como los más prolíficos, aunque hoy se pueden encontrar estudios sobre más de treinta asuntos diversos.

Los estudios de distintos medios como la radio, prensa, televisión o publicidad; la diversidad geográfica en la que se ha investigado; el estudio y evolución de la influencia en diferentes periodos de tiempo hacen que la bibliografía sobre esta cuestión sea muy abundante y enriquecedora en muchos aspectos. Estados Unidos, Alemania, España, Corea y Taiwan son algunos de los países más representativos cuando se estudia la relación medio-audiencia desde la perspectiva de esta teoría. Otras investigaciones, incluidas algunas y realizadas en laboratorio, se han dirigido al estudio del tiempo como variable independiente a la hora de observar cambios entre emisor y receptor.

El término agenda-setting

Con la Teoría de la agenda-setting se consolidó un método empírico para mostrar cómo los medios de difusión consiguen transferir a sus audiencias las listas jerarquizadoras de los temas o problemas más destacados para la sociedad. Mediante el análisis de contenido de los medios y el sondeo a la audiencia se descubre que, en efecto, existe una elevada correlación entre los

temas a los que dan importancia los medios de difusión y los que interesan a sus audiencias (López-Escobar, et al., 1996e: 9).

El concepto de agenda setting, destacando algunas señalan como "función del establecimiento de una agenda temática" o variaciones como "jerarquización de noticias" o "canalización periodística de la realidad" entre otras. En este trabajo se ha preferido adoptar el anglicismo agenda-setting por considerarlo ampliamente extendido y asimilado por el glosario español que engloba las teorías de los efectos de los medios de comunicación (Rodríguez Días, Raquel. Teoría de la agenda setting. Aplicación a la enseñanza universitaria. Editorial A. F. Alaminos. Madrid. 2014:17)

Cuando se habla de agenda-setting la teoría contempla tres tipos de agendas que se relacionan en el proceso comunicativo, existiendo diferentes estudios que se centran de forma individual en cada una de ellas. Dentro de los estudios tradicionales, el primero es el llamado "agenda-setting de los medios", cuya principal variable reside en la medición de un tema en cualquiera de los medios de comunicación. El segundo estudio investiga la "agenda-setting del público" midiendo la importancia que tiene la selección de determinados temas entre la audiencia o público. En último lugar figura la " agenda-setting política" distinguiéndose de las anteriores por centrarse en las respuestas y propuestas que ofrecen los grupos políticos y las instituciones sociales sobre determinados temas. Temas que son objeto de debate público y que en parte aparecen en las agendas de los medios o en las del público.

La agenda de los medios

La agenda de los medios de comunicación (*the media agenda*) es una de las variables más resaltadas a la hora de generar el índice de contenidos que ocuparán las portadas de los medios durante un periodo de tiempo. El número de noticias que aparecen sobre un tema o asunto de estudio se mide en función de su importancia, páginas que ocupa, tiempo dedicado.

Supuestamente, la audiencia dará una relevancia al tema en función de la cobertura que haya tenido el mismo en los medios. Históricamente, la agenda-setting del público se ha medido para saber la respuesta a la pregunta clave relacionada con el problema más destacado sobre un asunto, a su vez, pregunta introducida en los años treinta por George Gallup. Es decir, las investigaciones comienzan preguntando al público cuál cree que es el Problema Más Importante que tiene el objeto de estudio. En muchos casos, el objeto es el país o política del país en general, aunque a este respecto son numerosos los temas que se han ido introduciendo a lo largo de muchos años de investigaciones.

La agenda política

La agenda política (*policy agenda*) o también denominada institucional es la tercera de las agendas, aunque los estudios realizados sobre ésta son mucho menores. Mide el tipo de acciones que adoptan los gobiernos, parlamentos y las diferentes instituciones sociales que más tarde

formarán parte desencadenante de debates, además de incluirse como temas destacados en la agenda de los medios y en la agenda pública.

Para Dearing y Rogers (1996, p.72) esta agenda representa la "llave maestra" de todas las agendas ya que es la encargada de generar temas nuevos que influenciarán la agenda de los medios y la del público. Distintos autores, reconocidos como clásicos en los enunciados básicos de la teoría de la agenda-setting (Lippmann, Park, Almond...), no se centraron tanto en esta agenda al considerarla como un elemento particular dentro de los medios de comunicación. Sin embargo, autores contemporáneos (McCombs, Shaw, Shanto...) han preferido matizar las consecuencias que tienen las políticas institucionales en el resto de agendas. Pese a ello, no son muchos los estudios de agenda-setting que se han centrado en esta agenda debido a su complejidad ya que son numerosas las variables que hay que tener en cuenta. Por el contrario, es más frecuente ver estudios sobre la influencia que ejercen los medios y el público en la agenda institucional. Sirva de modelo el estudio realizado por Erikson, Wright y McIver en 1993 en Estados Unidos con una encuesta telefónica realizada a 142.000 personas de todos los estados norteamericanos. Después del análisis de los datos, se concluye diciendo que "la opinión pública es la que influye predominantemente en los tipos de políticas que se hacen" (Erikson, Wright y McIver, 1993: 244).

Otro enfoque de la agenda política o institucional está vinculado con la propia perspectiva y proceso de cómo, quién y qué elementos o factores

contribuyen en la construcción de la agenda, también denominado agenda building. Ésta estudia el proceso mediante el cual una numerosa serie de factores sociales además de la influencia mediática influyen en la construcción de las agendas institucionales (Perloff 1998: 207). "Los mass media quedan en un segundo plano o, todo lo más, en factor causal coadyuvante de la cuestión central. La pregunta planteada aquí es: ¿Cómo un tema de preocupación pública (public issue) alcanza el rango de prioridad institucional (policyagenda)?" (Dader, 1990a: 299).

La teoría de la agenda-setting recoge en todo momento que existe un mundo real del que no llegamos a conocer, en la mayoría de los casos, de forma directa sino a través de las imágenes que reproducen los medios de comunicación. Este mundo real "y no manipulado" es objetivo en la medida en que se refleja en datos, cifras y hechos, y cuenta con una serie de indicadores (ya sean demográficos, económicos...) que orientan la conducta humana o acontecimientos del momento.

Los indicadores del mundo real son los índices, elementos, pautas sociales que contextualizan un hecho o conjunto de temas, es decir, son indicadores de orientación. En los estudios sobre agenda-setting, muchos de los indicadores se convierten en variable individual como pueda ser el caso de los estudios sobre el crimen, la salud o el tráfico. Cuando se habla de indicadores del mundo real se hace referencia a un concepto separado de las agendas comentadas hasta ahora. Es decir, se busca conocer los elementos y tasas de referencias del mundo que nos rodea

aunque éste se ciña principalmente a los problemas que más preocupan a los hombres. "Los indicadores del mundo real son una variable que mide más o menos objetivamente el grado de severidad o riesgo que tiene un problema social" (Dearing y Rogers 1996: 28).

Algunos de los indicadores son el detonante o punto de partida de muchos trabajos: un aumento de muertes por casos de SIDA en la ciudad de San Francisco (Dearing y Rogers, 1992b), un incremento de accidentes de tráfico (Walker, 1977), el estudio del crimen en Texas (Ghanem, 1997), el consumo de drogas (Shoemaker, 1989). O en nuestro tema de estudio, la muerte de miles de personas a consecuencia de la violencia política en el Perú, lo que se traduce en la producción del documental "Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película Peruana" que se define como agenda setting político social, asimismo, el documental produce hechos reales de interés nacional, en cuyo contenido se reproduce hechos suscitados entre los años 1980 al 2000 y que en el año 2010, se lleva al cine a través del género documental.

1.3. Sistematización de conceptos

1.3.1 Impacto social de los productos comunicacionales

Entendemos este término como un fenómeno que se da como consecuencia de la exposición de un grupo social ante un producto comunicacional. Los productos comunicacionales son diversos, desde los

asociados a los medios masivos de televisión tradicionales (TV, radio, cine, prensa) hasta cualquier producto cultural simbólico susceptible de ser consumido socialmente.

Una de las tres áreas de la investigación especializada en comunicación es el área de recepción y apropiación de productos simbólicos, donde la categoría de “impacto” es una de las más empleadas, al igual que “efectos”, “influencia”.

En el presente estudio el concepto de “impacto social de los productos comunicacionales” se asocia indudablemente al sentido de “impacto social del documental”.

1.3.2 El documental

Desde las definiciones de diversos teóricos estadounidenses y europeos, el documental es un género del cine que consiste en el acopio de situaciones reales llevadas a las pantallas, donde no se define ni al sujeto ni al estilo, sino la forma de aproximarnos a él. Sin embargo, al tener el carácter de hechos reales narrados por medio de cine, la televisión, no significa que el documental no lleve consigo intenciones de causar efectos en los espectadores que estén relacionados con la intención del que las produce. Ya está claramente definido que todo los materiales de comunicación, incluido el documental, desde la colocación de la cámara, el manejo del color, el contraste, la ubicación de las personas quienes

2.3. Población y muestra

a) Población:

La población es la del Centro Poblado de Oronccoy: 60 pobladores, según el Instituto Nacional de Estadística e Informática – Censo Nacional de población y Vivienda 2007 (Boletín de indicadores demográficos, sociales, económicos y de gestión municipal).

Muestra

Según Sierra Bravo (1994), muestra es una parte o un conjunto o población deliberadamente elegida, que se somete a observación científica en representación del conjunto, con el propósito de obtener resultados válidos, también para el universo total investigado” (p.174). Para esta investigación lo constituyen 07 personas de ambos sexos de 25 a 60 años, ubicados en el Centro Poblado de Oronccoy del distrito de Chungui, según el tipo de muestreo intencional.

2.4 Método de investigación

Se usó la hermenéutica, como una herramienta que permite explicar, esclarecer y traducir las entrevistas arrojadas materia de investigación.

2.5. Técnicas de recopilación y tratamiento de datos

Entrevista a profundidad a siete pobladores del Centro Poblado de Oronccoy del distrito de Chungui.

CAPÍTULO III

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El impacto del documental “Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana” en pobladores del Centro Poblado de Oronccoy en el distrito de Chungui.

El documental “Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana”, producida en el año 2010 por el director Felipe Degregori, muestra en pantallas los hechos vividos y narrados de la violencia política en Chungui, a partir de la obra y trabajo del antropólogo y retablista ayacuchano Edilberto Jiménez. En la materia de la investigación, el documental fue proyectada con la participación de siete pobladores del Centro Poblado de Oronccoy del distrito de Chungui, quienes vivieron la

violencia política y rememoran los acontecimientos a través de la proyección del documental mencionado.

Desde las teorías de agenda setting, teoría del documental, el cine a través del género documental, presenta hechos reales, que en este caso puede ser capaz de persuadir, conmover, apelar a las emociones, los sentimientos que emanan de la pantalla a partir de los testimonios. Estas características del documental son los que delimitan su capacidad para formar, para enriquecer y potenciar los efectos. El poder del documental de carácter socio político como es el presente estudio, tiende a causar efectos en los pobladores que la vieron. De esta misma forma, siguiendo las dimensiones del estudio, los pobladores de Chungui entrevistados, señalan identificarse completamente con los personajes que relatan hechos reales sucedidos y narrados en el documental. Para el cual, al considerarse uno de los hechos más violentos que le tocó vivir a este distrito, se ha considerado no exponer los nombres de los entrevistados a solicitud propia, como es el caso de uno de ellos quien manifestó:

...Me dolió... Todo lo que acabo de ver, me trae recuerdos muy muy triste de mi niñez, perdimos a muchos familiares, a nosotros nos obligaron a escaparnos a los montes, los varones escapamos, pero los niños y mujeres no podían.... es entonces donde mataron a mi mamá y hermano por Huallhua y mi tío desapareció en Suyuruyoq... Es muy triste ver cómo mi pueblo sigue olvidado a pesar de haber pasado una historia de terror como dice el video, hay muchas penas, sufrimientos... Los senderistas nos mataban, los militares, nos mataban, qué íbamos a hacer, sólo escapar y escapar, vivir en los montes, sin comida, ni abrigo (C.O.T. 2015).

Desde las teorías de la agenda setting desarrollada ampliamente por Maxwell McCombs y Donald Shaw “agenda-setting” publicada en 1972, el documental es una producción de tipo agenda setting socio-político, creado con la intención de llevar a las pantallas, las necesidades del pueblo, que en este caso es mostrar la historias vivida de pobladores de Chungui con terribles testimonios de víctimas y sobrevivientes producidos en el documental donde se pueden ver imágenes, relatos, canciones y también ilustraciones por los dibujos del artista y retablista ayacuchano Edilberto Jiménez.

.... es doloroso escuchar el dolor de mi pueblo, de cómo nos sentimos a pesar del tiempo que ha pasado, nadie nos recuerda, sólo nos llegan los candidatos a prometernos obras y de ahí se olvidan de nosotros, será porque vivimos lejos, no sé... pero siempre nos han dejado así, me da mucha pena, no tenemos carretera, luz, agua potable y cuando nos enfermamos tenemos que curarnos nosotros mismos porque no tenemos puesto y llevamos a nuestros familiares a chacana hasta Kutina y de ahí para Andahuaylas... en educación nuestros hijos se quedan en primaria nada más, otros que tienen platita lo llevan al frente (Andahuaylas) o a Ayacucho... tenemos muchas necesidades, no sabemos qué hacer, vivimos sólo de nuestros ganados y lo que sembramos... nadie nos recuerda. Tal vez porque vivimos lejos, como dicen en la televisión que nos mostraste. (A.O.S. 2015)

.... todo lo que cuentan en el video es real. Hay más cosas todavía que contar lo que hemos vivido, hemos sufrido mucho. De todo nos han pasado en esa época de violencia. Estábamos entre los de sendero y los militares, ellos eran nuestros dueños, no podíamos decir nada, teníamos que estar calladitos para que no nos maten, el que desobedecía era

pena de muerte... (D.C.H. 2015) "...El pueblo no tenía donde escapar, no sabíamos qué hacer. Temblando vivíamos, sin sueño, con hambre, temblando cuidando a nuestros hijos, sin ropa, nos agarraban muchas enfermedades, a los que los agarraban los senderistas obligaban a trabajar a preparar comida para los militares y los violaban de ahí lo mataban porque decían ya no sirves... a mi tío lo mataron con una soga y a su esposa lo violaron varios militares porque le dijeron que había apoyado a sendero y era un terruco (lágrimas caen de la entrevistada...)
(A.T.H.2015).

Según Edward S. Curtis, que señala del documental como representación de imágenes en movimiento de carácter no ficción, quiere decir, imágenes que representan la realidad de algún acontecimiento, como lo representa en El documental "Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana", también son materiales de comunicación con carácter de causar efecto en las audiencias.

En esta línea, el tratamiento visual de **Degregori** es lo menos intrusivo posible. El trabajo de cámara es tan sencillo como los dibujos de **Edilberto**, logrando que el peso emocional del documental repose en las manifestaciones de los entrevistados y el arte del retablista, cuya voz también está presente en la cinta. Por otra parte, en aras de la claridad, el director ha incluido voces en off para ordenar los contenidos testimoniales para el público foráneo. Contenidos que dan cuenta de una guerra iniciada por los senderistas y repelida con los mismos métodos brutales e inhumanos contra mujeres, niños y ancianos por las fuerzas armadas; y, luego, por las propias rondas campesinas del lugar. No obstante, Chungui es famosa (o debería serlo) por haber enfrentado y vencido a Sendero a fines de los años 80, pese a los cual hoy

permanece desatendida por el Estado. (BETETA, Juan José. 2009. En <http://www.cinencuentro.com/2010/05/18/chungui-horror-sin-lagrimas-una-historia-peruana-2009/>).

El documental es una “**construcción social**”, se centra en la relación entre documental y receptor, es decir, en la figura del espectador. Los espectadores desarrollan capacidades basadas en la comprensión y la interpretación del proceso que les permite entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico, derivado de un proceso activo de deducción, basado en el conocimiento previo y en el propio texto: “El documental no define ni al sujeto ni al estilo, sino la forma de aproximarnos a él. No rechaza ni a los actores profesionales, ni las ventajas de la puesta en escena. Justifica el uso de todos los artificios técnicos conocidos para tener **efectos** en el espectador...” (Cock, Alejandro, 2009: Retóricas del cine de ficción postvérité. Ampliación de las fronteras discursivas audiovisuales para un espíritu de época complejo. [Tesi doctoral] Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona).

Yo me identifico con los que hablan en el video... porque durante la violencia década de los años ochenta tenía 15 años más o menos. Esa época fue un terror lamentablemente ha pasado cosas por parte de Sendero y los militares en las comunidades del distrito de Chungui que se llama “Oreja de Perro”. Todos los que allí (documental) hablan de mi pueblo de Chungui, con todos me siento igual, hasta las lágrimas no pueden ya caer, porque seguimos olvidados... a mi papá los senderistas lo mataron y a sus dos autoridades porque eran del Comité de Autodefensa porque decían estaba organizando a la comunidad contra ellos, por eso mi mamá y yo y mis hermanos menores

nos teníamos que ir a Chungui de noche para escapar de los terrucos. (J.R.T. 2015).

... En estos lugares hay muchos muertos, en Huallhua, Chillihua, Oronccoy, Chapi, en muchos hay fosas de niños y mayores como se ve ahí lo que hemos visto en Esmeralda ya no hay nada, nadie vive porque los compañeros llegaron y lo mataron, los militares llegaron los mataron, por eso teníamos que irnos al monte a vivir... comíamos sin sal nuestra comida sin azúcar, no teníamos nada, ahí nos decían que los varones valían, las mujeres nada, éramos atraso nos decían... (A.T.H.2015).

Desde la propuesta de Nichols y los modos de representación, el documental "Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana", trae consigo el objetivo de persuadir en pobladores tanto de Chungui, como los que las vean, a través de la descripción de sucesos, hechos y testimonios. Los efectos que surjan dependerán de cada individuo, pero al ser este documental de presentar hechos de carácter de violencia socio política, la tendencia es de efectos psicológicos.

Tristeza señor....mucho sufrimiento...estamos solos.....no hay apoyo....estamos abandonados...es un video que muestra nuestro sufrimiento... (C.O.T. 2015).

Nichols también señala sobre el documental de Modalidad reflexiva. Modo que tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación y de los dispositivos que le han dado autoridad.

Todo es real, como se ve ahí.... Teníamos muchas fiestas, celebrábamos los carnavales, Ilaqtamaqta, herranza, pascua, fiesta a nuestra virgencita, pero hoy en día todas esas costumbres desde aquella fecha casi se ha perdido, no hay esas costumbres, las autoridades ya no recuerdan, yo cuando era autoridad (Agente Municipal) quería recuperar pero ya no se puede, vivimos solos, sólo los viejos estamos aquí, los jóvenes ya no les gusta (C.O.T. 2015)

Se trata de la modalidad más introspectiva: utiliza muchos de los recursos de otros tipos de documental, pero los lleva hasta el límite, para que la atención del espectador se centre tanto sobre el recurso como sobre el efecto.

Si, por ejemplo sendero en la comunidad de Alto San Francisco que pertenece a la "Oreja de Perro" comunidad fundo Ninabamba mataron a mi tío G. O., igualmente en la comunidad Santa Carmen asesinaron a mi primo E.O., donde es la primeras fosa encontrada con más de 30 personas asesinadas por Sendero, siendo el primer hecho que sucedió en mi comunidad Fundo Ninabamba con asesinatos, raptos sobre todo de Sendero igual los militares en patrulla agarraban a personas del monte y los mataban, en realidad ambos asesinaban a la población porque decían que apoyábamos a Sendero o Militares y nos encontrábamos en medio....Caso de nosotros hemos pasado esa vida, mi padre, mis hermano efectivamente tenían que cuidar su vida, criollamente su pellejo de una parte de Sendero y otro de los militares tenían que dormir en cuevas, en campos, en el monte, encima se los llevaba sus animales y así...(M.O.H. 2015)

Desde la agenda setting, el documental "Chungui horror sin lágrimas...una película peruana" muestra hechos reales que pueden estar

al alcance del mundo entero, con información al que no teníamos acceso, ya que éste estaba “fuera del alcance, de la mirada y de la mente” (Lippmann 1922: 29).

... estamos tratando de reorganizarnos justamente las costumbres que tenemos y estamos dificultando...en la oreja estamos solamente con 1200 habitantes y en mi comunidad solamente 49 personas activos, hablando de otras comunidades por ejemplo Ninabamba hay 30 personas, en Chillihua hay como 5 personas, Belén Chapi como 10 personas así sucesivamente. (M.O.H. 2015).

No todas las personas demuestran idénticos efectos de la agenda-setting. No todos los temas influyen de la misma manera en los individuos. No todos los tipos de cobertura influyen igual. Una infinidad de factores intervienen en este proceso (Wanta 1997: 1).

... estamos olvidados por todos, ya no nos recuerdan a pesar de lo que hemos vivido, es muy triste, al Estado no le importamos, pedimos carreteras, educación, salud, muchas cosas, tenemos necesidad, electrificación, comunicación... no queremos que se repita otra vez porque sabemos cómo es vivir así, por eso estamos en pobreza, talvez yo hubiera estudiado porque aquí nuestro colegio Nery García Zárate estudiaban de todas las comunidades, había mucha gente, ahora sólo vivimos pocos... (W.C.C. S. 2015).

CONCLUSIONES

1. El documental "Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película peruana" causó en los pobladores que visionaron el documental un alto impacto, por cuanto calificaron como reales las escenas mostradas y las vivencias de los personajes, reconocieron el lenguaje utilizado y los escenarios donde se produjeron los hechos de horror, sintiendo congoja, lamento, dolor y, finalmente, algo de resiliencia.
2. Los pobladores de Chungui aún muestran testimonios de dolor y de terror, respuestas que ratifican el efecto psicológico que causó el documental, ya que la realidad vivida contrastada con lo presentando en pantallas, rememora y revive episodios desgarradores de dolor y sufrimiento.
3. La investigación pone de relieve la necesidad de los pobladores afectados de ser beneficiarios de proyectos de resiliencia para superar las secuelas psicológicas que aún mantienen a pesar de los años transcurridos. Esta investigación contribuirá en la lectura de la violencia política desde el enfoque del impacto del documental y la necesidad de ampliar esta investigación a un plano más integral para conocer los efectos sociales, culturales y políticos que se originaron producto de la violencia política en Chungui y en nuestro país.
4. El documental continua siendo un instrumento comunicacional vigente, que nos permite conocer y aprender de los hechos trascendentales en un determinado tiempo y espacio cumpliendo así su objetivo

orientador, educativo, informativo y de entretenimiento, pero que a su vez no deja de causar impacto social.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- AGUILAR, CARLOS. *Guía del video-cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 5ª ed., 1995.
- BARNOUW, Erik. *El documental. Historia y estilo*, 1996
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR). *Informe Final. Volumen 5: Historias representativas de la violencia. Los casos de Chungui y Oreja de Perro*, 2003, 85-119 p.
- COCK, Alejandro. "Retóricas del cine de ficción postvérité. Ampliación de las fronteras discursivas audiovisuales para un espíritu de época complejo". Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. (2009).
- RODRÍGUEZ DÍAS, Raquel. *Teoría de la agenda setting. Aplicación a la enseñanza universitaria*. Editorial A. F. Alaminos, Madrid, 2014. 15 p.
- DEGREGORI, C. I. Edilberto Jiménez. "Una temporada en el infierno". In: *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (E. Jiménez, ed.): pág. 19-35; Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Comisedh, DED, ZFD., 2009.
- DEGREGORI, C. I. "El surgimiento de Sendero Luminoso" (3ra ed.). Lima: IEP., 2010
- FLAHERTY, Robert. *El cine como recurso didáctico*, 1926
- FLAHERTY Robert. "La función del documental". Artículo de 1939. En <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>).
- GANGA GANGA, Rosa María. *Cambios y permanencias en el documental de la era digital*, 2009.

JIMÉNEZ, E., *Chungui. Violencia y trazos de memoria*, 416 pp.; Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Comisedh, DED, ZFD., 2009.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*, 1991.

MEJÍA, M., "Horror: 19 fosas conservan los restos de 56 civiles en las alturas de Chungui". *La República* (3 de diciembre de 2013): 2-3., 2013.

PRADO, Carlos. *Opinión Pública*. Universidad Nacional Federico Villarreal Facultad de Ciencias Sociales Escuela Profesional de la Ciencias de la Comunicación. 2010:2

RODRÍGUEZ DÍAS, Raquel. *Teoría de la agenda setting. Aplicación a la enseñanza universitaria*. Editorial A. F. Alaminos. Madrid. 2014:15
<http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART44.htm>

ROTHA, Paul. *Teórica Documentary Film*, 1952

SIERRA BRAVO, R. *Técnicas de investigación social, teoría y ejercicios*. Novena edición. España. Editorial Paraninfo. (1994).

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

BETETA, Juan José. "2009". En
<http://www.cinencuentro.com/2010/05/18/chungui-horror-sin-lagrimas-una-historia-peruana-2009/>

COMISIÓN DE DERECHOS HUMANOS. Organización dedicada a la defensa y promoción de los derechos humanos en el Perú. 5 de octubre de 2011. <http://comisedh.blogspot.com/2011/10/exhumaciones-de-caso-patron-en-chungui.html>

BETETA, Juan José. En <http://www.cinencuentro.com/2010/05/18/chungui-horror-sin-lagrimas-una-historia-peruana-2009/>

DIARIO LA PRIMERA. En http://www.laprimerape.com.pe/online/columnistas-y-colaboradores/chungui-oreja-de-perro_156992.html. 2013

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI), *Censos de Población y Vivienda 2007*. Disponible en: <http://ineidw.inei.gob.pe/ineidw/# 2007>

KOC-MENARD, Nathalie. "Sufrimiento humano y representación de víctimas. El caso de Chungui en la posguerra peruana" En *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 43 (2) | 2014, Publicado el 08 agosto 2014, consultado el 02 marzo 2015. URL: <http://bifea.revues.org/5189> ; DOI : 10.4000/bifea.5189

LA LUZ DE UN DOCUMENTAL: *Chungui, horror sin lágrimas... una historia peruana*. Ed. N°2, <http://revistaargumentos.iep.org.pe/articulos/la-luz-de-un-documental-chungui-horror-sin-lagrimas-una-historia-peruana/> Mayo 2010. Universidad de Colima. Facultad de letras y comunicación <http://comunicologosudc.wikispaces.com/Teor%C3%ADa+de+la+Aguja+hipod%C3%A9rmica+o+bala+m%C3%A1g> A1g

ANEXOS

MATRIZ DE CONSISTENCIA

TEMA: "IMPACTO QUE PRODUJO EL DOCUMENTAL "CHUNGUI, HORROR SIN LÁGRIMAS... UNA PELÍCULA PERUANA" EN POBLADORES DEL CENTRO POBLADO DE ORONCCOY - DISTRITO DE CHUNGUI EL 2015.

PROBLEMAS	OBJETIVO	HIPOTESIS	VARIABLES E INDICADORES	METODOLOGIA
<p>PROBLEMA PRINCIPAL</p> <p>¿Cuál es el impacto que produjo el documental "Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película peruana" en pobladores del distrito de Chungui el 2015?</p> <p>PROBLEMA SECUNDARIO</p> <p>¿Cuáles fueron los niveles de apropiación del documental "Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película Peruana", en los pobladores del distrito de Chungui, luego de ser visto?</p>	<p>OBJETIVO GENERAL.</p> <p>Conocer y explicar de qué manera impactó el documental "Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película peruana" en los pobladores del Centro Poblado de Oronccoy del distrito de Chungui durante el 2015.</p> <p>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Describir las características del impacto que provocó el referido documental en los pobladores del Centro Poblado de Oronccoy del distrito de Chungui 2. Analizar las formas de identificación de los pobladores del Centro Poblado de Oronccoy con personajes, situaciones, lenguaje y escenarios mostrados en el documental "Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película Peruana". 	<p>El documental "Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película peruana" tuvo un impacto directo en pobladores del distrito de Chungui", obteniendo altos niveles de identificación con casos, escenarios, sucesos y personajes, debido a que los referidos pobladores asemejan sus vivencias con las imágenes mostradas en el documental y temen que los hechos narrados se repitan.</p>	<p>VARIABLE INDEPENDIENTE</p> <p>Documental "Chungui, Horror Sin Lágrimas... Una Película Peruana".</p> <ul style="list-style-type: none"> • Personajes tipo • Situaciones tipo • Lenguaje utilizado • Escenarios <p>VARIABLE DEPENDIENTE</p> <p>Pobladores de Chungui.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Personajes tipo • Situaciones tipo • Lenguaje utilizado • Escenarios <p>UNIDAD DE ANÁLISIS</p> <p>Siete pobladores del Centro Poblado de Oronccoy.</p>	<p>METODOLOGÍA</p> <p>Cualitativa</p> <p>TIPO DE INVESTIGACIÓN</p> <p>Descriptiva y explicativa</p> <p>NIVEL DE INVESTIGACIÓN</p> <p>No experimental.</p> <p>MÉTODO</p> <p>Hermenéutico.</p> <p>DISEÑO</p> <p>Básico descriptivo</p> <p>POBLACIÓN</p> <p>Pobladores del Centro Poblado de Oronccoy.</p> <p>MUESTRA</p> <p>Lo constituyen 07 personas de ambos sexos de 25 a 60 años, ubicados en el Centro Poblado de Oronccoy según el tipo de muestreo intencional.</p> <p>INSTRUMENTOS</p> <p>Entrevista de profundidad</p> <p>Guía de entrevista.</p>

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL DE HUAMANGA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE FORMACIÓN PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

ENTREVISTA A PROFUNDIDAD

OBJETIVO: Medición de impacto del documental "Chungui, horror sin lágrimas... una película peruana".

PARTICIPANTE: Braulio Orijuela Taype (Natural de Oronccoy, 56 años de edad)

ENTREVISTADOR: Rogger Obregón Quispe

LUGAR Y FECHA: Centro Poblado de Oronccoy, 13 de junio de 2015

1. ¿Qué le pareció ver el documental?

Realmente me conmovió mucho. Todo lo que acabo de ver me trae recuerdos muy dolorosos de mi niñez, de la pérdida de familiares de personas de mi pueblo. Es muy doloroso ver cómo mi pueblo sigue olvidado a pesar de haber pasado una historia de terror como dice el video, hay muchas penas, sufrimientos, muertes, desapariciones por parte de Sendero y militares, el Estado no nos recuerda, vivimos en el completo olvido con muchas necesidades.

2. ¿Cómo se sintió después de haber visto el documental?

Como le digo, es doloroso escuchar el dolor de mi pueblo, de cómo nos sentimos a pesar del tiempo que ha pasado, pero siempre nos ha dejado mucha pena, tal vez a consecuencia de estos hechos, ahora tenemos jóvenes

tristes con muchos problemas sociales y nadie sabe eso, nadie nos recuerda. Tal vez porque vivimos lejos, eso también se dice en la televisión que nos mostraste.

3. ¿Existen personajes con los cuales Ud. se identifica?

Sí, pero no quisiera recordar más, quisiera olvidar. Es muy triste recordar como mataron a mis padres, hermanos, mis paisanos, vivíamos en los montes escondidos, sin comida, abrigo, ropa, comiendo sin sal, tomando agua sin azúcar... por culpa de sendero y los militares donde desaparecieron pueblos, caminos y quemaron todo, los militares más nos castigaron. Nos mataban porque decía que apoyamos a sendero y no sabíamos que hacer...

4. Conoce de las situaciones que pasaron en el distrito de Chungui, ¿son narrados de acuerdo a lo vivido?

Sí, todo lo que cuentan en el video, es real. Hay más cosas todavía, muchos sufrimientos. De todo nos han pasado en esa época de violencia. Estábamos entre los terrucos y los militares. El pueblo no tenía donde escapar, no sabíamos qué hacer. Temblando vivíamos, sin sueño, con hambre, temblando (lagrimas caen de la entrevistada), los niños, los ancianos y las mujeres hemos sido maltratados, recuerdo que mataron a mi tío y a sus hijos, otros fueron violados, ahorcados con soga.... Los varones maltratados, asesinados. No sé

qué gente ya aparecieron en nuestros pueblos para maltratarnos así... no quiero que vuelva a pasar, yo dejaría todo y me iría a otro lugar....

5. ¿Reconoce pueblos, lugares narrados en el documental?

Si, como en Chapi, Huallhua, Vacahuasi quemaron la iglesia y casas. En Esmeralda de Pallicca quemaron todo y mataron a todos los hombres... sólo existen mujeres ahí que se fueron a otros lugares como Oronccoy, Hierbabuena, Mollebamba...y así, todo se ha perdido, por todas partes hay enterrados...

6. ¿Qué le pareció el idioma que utilizaron en el documental?

Todo he entendido, está en nuestro quechua y comprendo lo que dicen ahí, porque son mis familiares, algunos los conozco que son de más allá de Chupón y Chapi, ya viven ahí ahora, otros se casaron con otros y así otros se fueron a otros lugares, también a Andahuaylas, Capiro, Ayacucho, Lima y se cambiaron de nombre porque tenían miedo de matarlos...

7. ¿Qué más nos puede decir sobre el documental?

Es triste, nos hace recordar nuestro sufrimiento, nuestras pérdidas y el olvido de nuestras autoridades, será porque vivimos lejos, solo vienen a visitarnos cuando hay elecciones y nos dicen que harán nuestra carretera y luego se