

APORTES DE UN GUION DOCUMENTAL HISTÓRICO EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA

IDENTIDAD NACIONAL

AUTORES

FRANKLIN JESÚS BAUTISTA CASTILLO

OSCAR MANTECÓN LICEA

MANUEL RAMOS DE LA CRUZ

LOURDES JANET SILVA FLORES

RUTH ESTHER CARRASCO RUIZ

APORTES DE UN GUION DOCUMENTAL HISTÓRICO EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA

IDENTIDAD NACIONAL

AUTORES

FRANKLIN JESÚS BAUTISTA CASTILLO

OSCAR MANTECÓN LICEA

MANUEL RAMOS DE LA CRUZ

LOURDES JANET SILVA FLORES

RUTH ESTHER CARRASCO RUIZ

Editor Chefe

Ivanio Folmer

Bibliotecária

Aline Grazielle Benitez

Revisora Técnica

Gabriella Eldereti Machado

Diagramação e Projeto Gráfico

Gabriel Eldereti Machado

Imagem capa

www.canva.com

Conselho Editorial

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva - Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Profa. Dra. Alicia Eugenia Olmos - Universidad Católica de Córdoba

Prof. Dr. Astor João Schönell Júnior - Instituto Federal Farroupilha

Prof. Dr. Alan Ricardo Costa - Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Camilo Darsie de Souza - Universidade de Santa Cruz do Sul

Prof. Dr. Carlos Adriano Martins - Universidade Cidade de São Paulo

Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira - Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Dayse Marinho Martins - Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Deivid Alex dos Santos - Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Dioni Paulo Pastorio - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Douglas Manoel Antonio de Abreu Pestana dos Santos - Faculdade Sesi-Sp de Educação

Profa. Dra. Elane da Silva Barbosa - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Profa. Dra. Francielle Benini Agne Tybusch - Universidade Franciscana

Prof. Dr. Francisco Odécio Sales - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

Prof. Dr. Gilvan Charles Cerqueira de Araújo - Universidade Católica de Brasília

Prof. Dr. Leonardo Bigolin Jantsch - Universidade Federal de Santa Maria

Profa. Dra. Liziany Müller Medeiros - Universidade Federal de Santa Maria

Profa. Dra. Marcela Mary José da Silva - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

Prof. Dr. Mateus Henrique Köhler - Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Michel Canuto de Sena - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Mônica Aparecida Bortolotti - Universidade Estadual do Centro-Oeste

Prof. Dr. Rafael Nogueira Furtado - Universidade Federal do ABC

Prof. Dr. Roberto Araújo Silva - Centro Universitário Lusíada

Prof. Dr. Sidnei Renato Silveira - Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Thiago Ribeiro Rafagnin - Universidade Federal do Oeste da Bahia

Prof. Dr. Tomás Raúl Gómez Hernández - Universidade Central “Marta Abreu” de Las Villas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Aportes de un guion documental histórico en la
reconstrucción de la identidad nacional
[livro eletrônico] / Franklin Jesús Bautista
Catillo...[et al.]. -- Santa Maria, RS :
Arco Editores, 2023.
PDF

Outros autores: Oscar Mantecón Licea, Manuel
Ramos de La Cruz, Lourdes Janet Silva Flores,
Ruth Esther Carrasco Ruiz.
Bibliografia.
ISBN 978-65-5417-165-6

1. Diversidade cultural 2. Grupos étnicos
3. Identidade 4. Relações étnico-raciais I. Catillo,
Franklin Jesús Bautista. II. Licea, Oscar Mantecón.
III. Cruz, Manuel Ramos de La. IV. Flores, Lourdes
Janet Silva. V. Ruiz, Ruth Esther Carrasco.

23-177216

CDD-302.54

Índices para catálogo sistemático:

1. Identidade : Sociologia 302.54

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

 **10.48209/978-65-5417-165-6**

Este livro é o resultado de uma pesquisa científica em atividades de ciência e tecnologia, intitulada Propuesta de guion documental en el contexto del bicentenario peruano basado en el hundimiento de los buques Loa y Covadonga realizado na Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo.



CONTENIDO

ÍNDICE DE TABLAS.....	7
ÍNDICE DE FIGURAS.....	8
RESUMEN.....	9
ABSTRACT.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO I.....	12
LA GUERRA DEL PACÍFICO.....	12
1.1. Antecedentes históricos: la prosperidad falaz.....	13
1.1.1. El criollo durante el Perú republicano.....	14
1.1.2. El cuarto ejército durante la guerra del guano.....	17
1.2. La importancia del hundimiento de las naves enemigas: Loa y Covadonga.....	19
1.3. Consecuencias emocionales del conflicto.....	23
1.4. Expoliación cultural del Perú.....	28
CAPÍTULO II.....	33
ALCANCES TEÓRICOS SOBRE EL GUION DOCUMENTAL HISTÓRICO.....	33
2.1. Nociones sobre el género documental.....	34
2.2. La importancia del documental.....	37
2.3. Diferencias entre guion de ficción y no ficción.....	39
2.4. Cómo producir un guion documental.....	43
2.5. El acercamiento a la realidad: algunas teorías cinematográficas.....	46
2.6. El documental en el Perú.....	49
CAPÍTULO III.....	55
CONSECUENCIAS DE LA GUERRA DEL PACÍFICO.....	55
3.1. El impacto de la ocupación del Perú durante la Guerra del Pacífico.....	56
3.2. Héroes de la Guerra del Pacífico.....	59

3.3. Influencia de la guerra con Chile en la constitución de la identidad nacional.....	64
3.4. ¿Por qué Chile ganó la Guerra del Pacífico?.....	66
CAPÍTULO IV.....	70
PROPUESTA DE GUION DOCUMENTAL EN EL CONTEXTO DEL BICENTENARIO PERUANO BASADO EN EL HUNDIMIENTO DE LOS BUQUES LOA Y COVADONGA.....	70
4.1. Materiales y métodos.....	70
4.2. Resultados y discusión.....	79
4.2.1. Resultados de expertos en audiovisuales.....	79
4.2.1.1. ¿Es recomendable estudiar el público objetivo en el Perú?.....	80
4.2.1.2. Recomendaciones para redactar un guion documental impactante...81	
4.2.2. Resultados de expertos en el tema histórico seleccionado.....	82
4.3. Discusión.....	91
4.4. Recomendaciones.....	93
4.5. Conclusiones.....	93
CAPÍTULO V.....	95
EL DOCUMENTAL INTERACTIVO.....	95
5.1. Realización de un documental multimedia.....	96
5.2. El documental multimedia en el Perú.....	100
5.3. El documental interactivo como agente de transformación.....	103
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. El Partido Civil según posición social y cargos directivos dentro del partido.....	16
Tabla 2. Modos de representación de la realidad de Bill Nichols.....	48
Tabla 3. Técnica, instrumento y sujetos participantes.....	72
Tabla 4. Cuestionario de entrevistas para expertos en audiovisuales.....	76
Tabla 5. Cuestionario de entrevista para expertos en el tema histórico seleccionado.....	77
Tabla 6. Plataformas, opciones y tipo de participación.....	107

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Equilibrio entre información recogida de entrevistas y fuentes bibliográficas.....	79
Figura 2. Estudio del público objetivo en Perú.....	80
Figura 3. ¿Cómo lograr un guion de documental para impactar al público?.....	81
Figura 4. Importancia de la recreación de hecho, imagen y el sonido.....	82
Figura 5. Inicios de la operación “torpeditis”.....	83
Figura 6. Participantes en la planificación, construcción y ejecución de los torpedos.....	84
Figura 7. Inconvenientes para la fabricación de los torpedos.....	85
Figura 8. Estrategia peruana para la operación “torpeditis”.....	86
Figura 9. Activación del primer torpedo, el cual hundió al vapor chileno Loa	87
Figura 10. Esperanza ante tanta desgracia.....	88
Figura 11. Activación del segundo torpedo.....	88
Figura 12. Goleta Virgen de Covadonga, un buque con valor patriótico para Chile.....	89
Figura 13. Consecuencias del hundimiento de ambos buques chilenos.....	90
Figura 14. Importancia de este hecho histórico de cara al bicentenario.....	91

RESUMEN

El problema de la identidad nacional es un asunto contemporáneo que afecta e involucra a las distintas realidades que coexisten en un país, sobre todo cuando este no acepta su diversidad cultural, más allá del folclorismo comercial. En el Perú, durante gran parte de la colonia y la república, las élites a cargo nunca consideraron a la mayoría de la población como miembros igualitarios de una comunidad orgánica, con los mismos derechos políticos y un origen común. En ese sentido, lo “peruano” es todavía un concepto vacío de contenidos para muchos grupos étnicos, los cuales comenzaron a verse representados en el discurso nacional a inicios del siglo XX, en un relativo consenso que se refería al Perú como un país compuesto por peruanos de “todas las sangres”.

Sin embargo, a diferencia de otras latitudes donde hay naciones subyugadas que reclaman su autonomía, como el caso de los mapuches en Chile, los catalanes en España o los kurdos en Turquía, en el Perú la situación es distinta, pues la identidad dominante es la de “ser peruano”, la misma que reclama el cierre de brechas políticas y sociales para dar inicio a la construcción de una nación; esta ventaja diferencial podría forjar el camino hacia una identidad inequívoca y sólida. A pesar de las tensiones y la fragmentación fruto de la retórica nacionalista, el reto sigue siendo esgrimir nuevas respuestas a las cuestiones de cohesión nacional.

Las diversas formas de cultura que han ido apareciendo en el país han nacido bajo la hegemonía de una orientación extranjerizante, mientras que la sumatoria de identidades múltiples y regionales no ayuda a resolver el problema de la falta de identidad nacional. La herencia histórica excepcional presente en el inconsciente de todo peruano, unida a una extraordinaria riqueza pluriétnica y multilingüe, debe terminar por imponerse para afirmar un solo gran proyecto en el cual pueda reconocerse cada uno. Para ello, es importante formular políticas inclusivas que ayuden a manejar de la mejor manera esta pluriculturalidad.

Palabras clave: identidad nacional, diversidad cultural, retórica nacionalista, cohesión nacional, pluriculturalidad

ABSTRACT

The problem of national identity is a contemporary issue that affects and involves the different realities that coexist in a country, especially when it does not accept its cultural diversity, beyond commercial folklore. In Peru, during much of the colony and the republic, the elites in charge never considered the majority of the population as equal members of an organic community, with the same political rights and a common origin. In this sense, “Peruvian” is still an empty concept for many ethnic groups, which began to be represented in the national discourse at the beginning of the twentieth century, in a relative consensus that referred to Peru as a country composed of Peruvians of “all bloods”.

However, unlike other latitudes where there are subjugated nations claiming their autonomy, as in the case of the Mapuche in Chile, the Catalans in Spain or the Kurds in Turkey, in Peru the situation is different, since the dominant identity is that of “being Peruvian”, the same one that calls for the closing of political and social gaps to begin the construction of a nation; this differential advantage could forge the path towards an unequivocal and solid identity. Despite the tensions and fragmentation resulting from nationalist rhetoric, the challenge remains to wield new answers to questions of national cohesion.

The various forms of culture that have been appearing in the country have been born under the hegemony of a foreign orientation, while the sum of multiple and regional identities does not help to solve the problem of the lack of national identity. The exceptional historical heritage present in the unconscious of every Peruvian, together with an extraordinary multiethnic and multilingual richness, must finally prevail in order to affirm a single great project in which everyone can recognize themselves. To this end, it is important to formulate inclusive policies that help to manage this pluriculturalism in the best possible way.

Keywords: national identity, cultural diversity, nationalist rhetoric, national cohesion, pluriculturalism.

INTRODUCCIÓN

La identidad cultural es un constructo psicológico que involucra una serie de mecanismos cognitivos, afectivos y socioconductuales. Este constructo tiene como propósito dar respuesta a la manera como el integrante de una comunidad se siente y valora respecto de los componentes ancestrales de su pasado, frente a lo cual se considera heredero e integrado, tanto en tiempo como en espacio. Todo ello configura los rasgos distintivos espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social, los mismos que terminan internalizados y se van moldeando desde una edad muy temprana, lo cual involucra la importancia que tiene la experiencia previa.

Este proceso, que se va delineando a lo largo de todo el crecimiento del individuo, se encuentra muy poco atendido por parte de las autoridades, ya que no existe una adecuada política cultural que involucre a todos los grupos étnicos del país, y que a su vez parta de un atinado diagnóstico de la situación. La construcción de una identidad nacional, la cual ha sido tremendamente trastocada, no está siendo conducida de la manera más favorable, y falta mucho por trabajar respecto a la recuperación de la memoria histórica.

La Guerra del Pacífico se ha convertido en uno de los sucesos más seductores para las políticas educativas, un escenario en el cual se desarrolló un discurso nacionalista que estimula a toda una nación, pero que ha dejado heridas difíciles de sanar. Por ello, urge una reflexión profunda desde la perspectiva de las construcciones sociales y culturales en torno a la guerra, lejos de las interpretaciones tradicionales escritas en la historiografía peruana, que remarcen un carácter político del conflicto; asimismo, es importante situar el problema de la guerra con miras a desarrollar una serie de herramientas prácticas que materialicen una identidad nacional sin fundamentos en el rencor y la violencia.

CAPÍTULO I

LA GUERRA DEL PACÍFICO

La enseñanza de la historia abre un debate importante sobre su aporte en la educación y el papel que desempeña en la formación democrática de la ciudadanía. El conflicto bélico de 1879 es un suceso que marcó el destino de la región, y su didáctica ha sido utilizada en las reformas de los Estados involucrados que persiguen un modelo cívico acorde con sus intereses políticos. Por lo mismo, la historia se ha convertido en una ciencia social cuya transmisión debe ser evaluable, es decir, la explicación de los hechos es tan importante como la perspectiva ideológica en su interpretación; por tanto, se debe procurar la creación de un discurso que no promueva la rivalidad y el enfrentamiento.

La guerra contra los chilenos ha sido utilizada como un arma ideológica por parte de ambos bandos, exaltando nacionalismos basados en mitos poco consistentes y llenos de prejuicios, con la evidente intención de causar afrentas al rival tradicional. Pero, más allá de los hechos militares, se ha prestado poca atención a las heridas que dejó un evento de tamaño magnitud; el trauma del Chile vencedor y el peruano derrotado se ha convertido en un problema social que permanece en el imaginario colectivo y es reproducido en la escuela, impidiendo la reconstrucción de una identidad cultural que no se vea condicionada por el fracaso o la fortaleza ajena, y despojada de resentimientos y desconfianzas.

Para narrar la historia, se requiere de los datos más contrastados posibles, ya que se busca una verdad absoluta, con información totalmente veraz. Al res-

pecto, existe una gran variedad de fuentes históricas que facilitan la comprensión de los distintos eventos y las formas de vida del pasado; estas pueden ser documentos escritos, electrónicos, orales y físicos. En el marco de esta investigación, resulta conveniente reflexionar acerca del rol que viene desempeñando el cine en la construcción de la memoria, en especial el género documental, el cual aborda los hechos históricos con el propósito de recuperarlos para de esa manera poder cuestionar el presente.

1.1. Antecedentes históricos: la prosperidad falaz

El Perú, como república naciente, se encontraba afrontando una aguda crisis social antes de la Guerra del Pacífico, también llamada guerra del guano. Una marcada división social, con rasgos españoles de esclavitud y miseria, configuraba un panorama interno de pugnas entre una oligarquía limeña que se imponía ideológica, militar y políticamente, frente a una clase criolla emergente, que exigía sus derechos y luchaba por una ansiada libertad económica. En ese difícil contexto, caracterizado por montoneras al mando de caudillos militares, los ingresos provenientes de la venta del guano terminaron por desentrañar una serie de problemas que se arrastraban desde la emancipación.

Desde 1840, la explotación y exportación del fertilizante de isla se convertiría en la base de la economía peruana. Los beneficios que ofrecía a los agotados suelos de Inglaterra acrecentó su demanda, y las entonces potencias industriales desembolsaban un alto precio por adquirir el guano. Según los datos recogidos de la época, se reporta que hasta 1847 aportó el 5 % del ingreso fiscal, para luego entre 1869 y 1875 abarcar el 80 %. Esto representó una increíble oportunidad para lograr esa gran transición hacia un Estado moderno, haciendo uso de las ganancias para construir las bases de lo que pudo haber sido un desarrollo nacional sostenible.

No obstante, después de un largo camino hacia la emancipación, el Estado peruano se encontró desorientado e incapaz de hacerse cargo del negocio del guano. Se repitieron las mismas prácticas de una administración colonial, optando por vivir de estancos, con el arrendamiento de las islas y un sistema de consignaciones a empresarios foráneos y peruanos, para finalmente generar una situación de monopolio con la Casa Dreyfus, la cual no estuvo exenta de protestas por parte de los nacionales. La riqueza obtenida por los capitalistas extranjeros fue invertida en sus países, en tanto, los consignatarios locales eligieron especializarse en los rubros del algodón, el azúcar o la banca, impidiendo la industrialización del Perú.

A la par de una bonanza económica, se gestaron algunas reformas clave a favor de la abolición de la esclavitud y el tributo indígena, además del restablecimiento económico y político de los comerciantes y terratenientes nativos. El resultado de estas medidas populares fue una carencia de mano de obra y la posterior llegada entre 1849 y 1874 de cien mil trabajadores chinos, denominados culíes, distribuidos para las labores en zonas agrícolas de la costa y en las islas guaneras. La inmigración de este grupo étnico significó una contribución decisiva en la victoria chilena durante el transcurso de la Guerra del Pacífico.

1.1.1. El criollo durante el Perú republicano

Una de las consecuencias más significativas durante los años del guano fueron la nueva pirámide social y el cambio que experimentó la sociedad peruana, que se tradujo en el surgimiento de una élite plutocrática conformada principalmente por españoles americanos, los mismos que sentaron las bases de los movimientos sociales, políticos y reivindicatorios de los derechos más vulnerados. La vieja aristocracia tuvo que adaptarse a los emergentes ricos nacidos de la venta del fertilizante, que imponían el poder de su dinero por encima de los títulos nobiliarios o apellidos. Si bien la economía mejoró notablemente, se

acrecentó la distancia con el resto de la sociedad, complicando escalar socialmente.

Entre los años 1860 y 1870, esta reciente burguesía limeña se caracterizó por ser un grupo eminentemente limeño y reducido, que se dividía en la *bourgeoisie*, la burguesía académica y la pequeña burguesía. En esta clasificación, la primera estaba integrada por los comerciantes ricos, banqueros, dueños de fábricas y directores de empresas; la burguesía académica incluía a quienes contaban con estudios universitarios, como los ejecutivos, médicos, abogados, profesores y empleados públicos de alta categoría, pero sin propiedades ni capital importante. Finalmente, la pequeña burguesía se podía ubicar entre los sectores populares y la burguesía académica, compuesta por pequeños comerciantes, artesanos independientes, empleados públicos de baja categoría y los que realizaban servicios de todo tipo.

La nueva élite se vio fortalecida frente a un grupo minoritario de peninsulares, quienes, en el fragor de las disputas por sus intereses políticos, acuñaron el término de “criollo” para descalificar a los nacidos en el Perú; más allá de categorizarlos, remarcaban su rol subordinado a las corruptelas y modos de vida del nuevo mundo. Sin embargo, la burguesía limeña era distinta de aquellas gestadas en Europa, avocadas a la escritura, la lectura y la música para definir su identidad y justificar su posición social con el éxito individual. En Lima, tal distinción involucraba más contar con antepasados europeos que poseer un alto nivel educativo; esto contradecía el ideal burgués que definía la suerte de cada individuo a partir de su propio esfuerzo y los méritos obtenidos.

Durante esos años, la sociedad ya no se basaba en categorías étnicas y sociales, sino en la situación económica, aunque el fenotipo, el idioma y la descendencia resultaron ser un criterio importante para ser burgués. El surgimiento de los grupos sociales de criollos permitió la consolidación de una clase dirigente nativa, cuyo estatus fue cuestionado por especulaciones financieras en el

comercio del guano, pero que logró constituir el Partido Civil y el ascenso de nuevos líderes como Manuel Pardo a la jefatura del Estado peruano en 1872, y del coronel Mariano Prado, presidente del Perú cuando estalló el conflicto del Pacífico, acabando momentáneamente con la anarquía de sendos caudillos militares.

Tabla 1. *El Partido Civil según posición social y cargos directivos dentro del partido*

Posición social	Perú	Provincia	Distrito	Subtotal	Fundadores sin cargo directivo	Total
<i>Bourgeoisie</i>	30	2	5	37	17	54
Comerciantes	5	1	9	15	12	27
Burguesía académica	34	4	4	42	10	52
Pequeña Burguesía	7	2	3	12	19	31
Artesanos	1	/	4	5	2	7
Ejército	14	3	5	22	10	32
Marina	4	/	1	5	1	6
Subtotal	95	12	31	138	71	209
Sin clasificar	14	3	18	35	28	63
Total	109	15	49	173	99	272

Nota. Tomado de Mücke (2010)

El Partido Civil, eminentemente limeño, fue una organización política de la *bourgeoisie* y de la burguesía académica que consiguió atraer a una buena parte de la pequeña burguesía en sus intereses, pero sin permitirles ganar posiciones importantes dentro de la organización. Influenciada por el gran número de profesores universitarios y periodistas que integraban sus filas, profesaba un

discurso político de liberalismo moderado con reformas que no perjudicaban a ningún grupo social relevante. Pero las diferencias políticas no bastaron para explicar su aparición; el conflicto con España y el contrato Dreyfus fueron los detonantes que convencieron a la burguesía limeña de organizarse. Resulta utópico pensar que el surgimiento del Partido Civil se deba a una nueva mentalidad o cultura política.

Sin embargo, existieron muchos otros factores que impidieron que las familias limeñas llegaran a cumplir con ese ideal burgués; fuera de Lima no existía una *bourgeoisie* similar, todos se concentraban en Lima cuadrada, conviviendo con la plebe. Según los censos de 1860 y 1876, los blancos formaban el 40 % y 50 % de la población, mientras que el resto se componía de indios, negros, chinos y mestizos. Aunque la riqueza guanera generó una nueva clase social, no replicó en un cambio de la ciudad; el reto de esta élite era ejercer su control sobre un espacio compartido y sobrevivir en un país rural. En definitiva, la limitada idiosincrasia burguesa no pudo concebir a un Perú desarrollado.

1.1.2. El cuarto ejército durante la guerra del guano

La Guerra del Pacífico se llevó a cabo entre los años 1879 y 1884, e involucró a tres países vecinos: Chile, Perú y Bolivia; sin embargo, muy poco se conoce sobre un cuarto implicado, cuya participación silenciosa allanó el camino del ejército chileno, al mando del comandante Lynch, para someter a los aliados e imponer su victoria. Muchos de los culíes llevados al Perú fueron secuestrados o engañados para trabajar como mano de obra barata en las islas guaneras, las plantaciones de azúcar y algodón en la costa, la construcción de ferrocarriles y como sirvientes domésticos o artesanos, pero bajo pésimas condiciones y maltratos que no hicieron más que acrecentar el rencor y el odio hacia la sociedad peruana.

En setiembre de 1880 se llevaba a cabo la Campaña de Lima. La estrategia chilena, muy superior a la resistencia peruana, y con un mejor poder armamentista, se hacía de la ciudad de Lurín sin mayor oposición. Durante los días de ocupación, ocurrieron saqueos, incendios y confiscaciones de dinero y ganado. Asimismo, el invasor ordenó la liberación de los esclavos chinos; en agradecimiento, los culíes se adaptaron rápidamente a las tropas chilenas, poniendo a su servicio un enorme grado de ferocidad y venganza en contra de una aristocracia y burguesía peruana que se ensañó con ellos, propinándoles brutales golpizas, maltratos y unas condiciones laborales lamentables.

Los nuevos esclavos del siglo XIX siguieron las órdenes de Javier Lynch, un hábil militar sureño que laboró como soldado en la Guerra del Opio en China; su conocimiento del idioma lo ayudó a convencerlos de formar una unidad militar y colaborar como auxiliares, camilleros, guías, rancheros y en la desactivación de minas. Surge, además, la figura de un líder emancipado llamado Leo Shin, un orador vibrante y audaz que influyó en casi mil culíes para vincularse en los intereses chilenos; colaboró por su parte al equipo secreto de Chile durante la ocupación de Pisco, ofreciendo información sobre fundos agrícolas para incendiarlos a cambio de la liberación de sus coterráneos.

Pero la tensa relación del grupo chino con sus empleadores peruanos no solo se reflejó en su alianza con el ejército chileno durante el conflicto armado de 1879, sino que hubo otros episodios previos que hablaban de una indescribible esclavitud muy pocas veces contada, a tal punto que antes de cumplir los tres años morían por inanición, enfermedad o suicidio. Las sublevaciones locales, como la rebelión de los Rostros Pintados de Pativilca (1870) o las revueltas de Ica entre 1868 y 1872 contra patrones, mayordomos y caporales, fueron expresiones de una hostilidad contenida y una esperanza de liberación.

Sin embargo, resulta por demás singular ver cómo la población asiática en el Perú se convirtió en el blanco frecuente de la sátira chilena, la cual criti-

caba la política migratoria de su vecino al contratar la mano de obra de chinos culíes, en detrimento de otra en mejores condiciones, robusta y civilizada. Evidentemente, los chilenos fueron sorprendidos con la devoción que demostraban los miles de chinos, quienes vieron en ellos a sus benefactores que los liberarían de la servidumbre. Es así que salieron de sus haciendas para acompañar a los ejércitos invasores en su marcha hacia Lima, sin saber nada sobre la actitud déspota que tenía la prensa del sur hacia ellos.

Con la derrota del ejército peruano, la agudización de las contradicciones sociales se precipitó hacia un profundo odio de clases. Apareció una crisis que impulsó a la población popular, conformada por quechuas, aimaras, negros y mulatos, a tomar venganza por las humillaciones seculares de la aristocracia peruana; el furor de la muchedumbre, unido a la excitación general, provocó una serie de asaltos, saqueos y violaciones, que alcanzaron a los comercios chinos con el saldo de quinientos mercaderes chinos muertos, y que llevó al alcalde de Lima, don Rufino Torrico, a solicitar la intervención militar chilena.

1.2. La importancia del hundimiento de las naves enemigas: Loa y Covadonga

El 22 de junio de 1880, una balandra cargada con dinamita camuflada en una provisión de víveres daba fin al accionar de la goleta Loa, y meses después, se alcanzaba el logro más significativo de la ingeniería militar peruana: la destrucción del navío Covadonga en las costas de Chancay; un acto destacable, considerando que en aquellos tiempos no se contaba con los recursos necesarios para hundir a los buques invasores. El éxito de ambas estrategias no solo dio por terminada una campaña marítima perdida, sino que contribuyó a realzar un conjunto de representaciones populares sobre arquetipos de comportamiento patrióticos que se construyeron alrededor de la guerra.

Según Ibarra (2018), la élite burguesa limeña lideró una intensa campaña antichilena en torno al desarrollo de los acontecimientos bélicos, modelando un discurso que se expresó en una retórica nacionalista que alimentaba la esperanza de triunfo. Así se narró la victoria del grupo de torpedistas nacionales que acabó con la misión abusiva de una Covadonga dedicada a bombardear el indefenso puerto de Chancay. Un destacado esfuerzo, tomando en cuenta el significado histórico que tenía el buque para la armada sureña, el cual fue hábilmente arrebatado a España durante el combate naval de Papudo, además de propiciar el naufragio de la fragata peruana Independencia en Iquique, durante una persecución.

El recuerdo constante de tales acontecimientos y sus protagonistas dice mucho acerca de su relevancia en el canon interpretativo que se manejaba sobre la guerra, y que repercutió en la promoción de resentimientos hacia el pueblo chileno, los mismos que perduran hasta hoy. Así lo afirma Chaupis (2018), cuando menciona que la prensa local de esos años legitimó la respuesta del Estado peruano para reparar la honra vejada por los objetivos expansionistas del sur a expensas de sus vecinos. De esta manera, se catalizaron las pasiones públicas a través de un lenguaje altisonante que no solo mantenía informada sobre los avatares de las huestes, sino que además influía en la gente para tomar parte en el esfuerzo bélico.

Al respecto, los medios escritos realizaron una labor determinante en la articulación de un propósito político emparentado con el romanticismo latinoamericano, enfocado en la búsqueda de un ser nacional. Por su intermedio, los grupos ideológicos expresaron su perspectiva del conflicto, llevados por el ideal republicano, y apostaron por una pedagogía cívica moralizante de los futuros ciudadanos del nuevo régimen, en la cual prevaleció una escala de valores asociados a los sentimientos nacionales. En tal sentido, el conflicto con Chile terminó siendo funcional para los objetivos de un proyecto territorial que se valió de la coyuntura hostil y la presencia de un enemigo externo.

Sin embargo, las temáticas que mantenían informados a los peruanos sobre los avances y pormenores de la campaña marítima se elaboraron a partir de estereotipos nacionales que resultaron de bagajes culturales, prejuicios locales, memorias históricas y juicios de valor acerca de la identidad propia y la alteridad chilena. El resultado fueron representaciones colectivas que alimentaron la interpretación contemporánea y futura del conflicto, fijando los parámetros de conducta y las relaciones con un vecino irrespetuoso, y que sirvieron para reafirmar la identidad propia a partir de una comparación que alcanzó ribetes de desprecio racial y social.

Entre las incursiones más dañinas de la escuadra peruana durante el litigio, se recuerdan la derrota de la corbeta chilena Esmeralda y la captura del buque Rímac, con un escuadrón de caballería a bordo. Además, se hundieron el Loa y el cañonero Covadonga, inutilizados mediante el uso de armas nuevas y poco convencionales, cuando no se contaba con navíos de enfrentamiento. Resulta significativo resaltar estas victorias por cuanto se enmarcan en una estrategia que tuvo al mar del Pacífico como su principal escenario, debido a la falta de una infraestructura ferroviaria o de carreteras que hacían de las incursiones terrestres a través de inhóspitos desiertos, una alternativa ineficiente y peligrosa.

Tanto Perú como Chile comprendieron la enorme ventaja que significaba tener el control de las líneas de comunicaciones marítimas; por tal motivo, no dudaron en embarcarse en una campaña que significó el bloqueo de Iquique, el principal puerto salitrero del Perú, y que terminó con las derrotas decisivas en los combates de Iquique y Angamos. La posibilidad de flanquear y envolver a las fuerzas enemigas desde el mar se inclinó hacia la mejor capacidad que poseían los chilenos; esto lo certifica el tipo de armamento que se perdió con la explosión de la Covadonga, la cual venía equipada con lo siguiente:

- 2 cañones de avancarga de 70 libras
- 1 cañón de retrocarga de 70 libras
- 3 cañones de avancarga de 9 libras
- 1 ametralladora francesa
- 50 rifles Comblain
- 160 bombas de 70 para cañón de retrocarga
- 60 bombas de 70 para cañón de avancarga
- 40 balas rasas para cañón de avancarga
- 35 sables, 11 hachas, 12 puñales corvos para degüellos y 12 revólveres, entre otros pertrechos más

Además, los rivales contaban con una flota más joven que incluía ocho buques de guerra, desde acorazados tecnológicamente muy avanzados para la época, hasta cañoneros y un grupo de tripulantes con mejor capacitación.

Un hecho poco conocido fue la creación del primer submarino peruano, diseñado por el ingeniero Federico Blume. Se desestimó su diseño para enfrentar a España durante la guerra de las islas Chincha; luego el proyecto fue retomado en junio de 1879, dos meses después de la declaración de guerra de Chile. Estuvo operativo en julio de 1880, listo para atacar a los enemigos anclados en la isla San Lorenzo, pero la misión fue abortada cuando los espías advirtieron del peligro a los chilenos. El 16 de enero de 1881, tras la batalla de Miraflores, y al borde de la ocupación de la capital, el sumergible fue hundido junto con otros barcos de la flota peruana a fin de evitar su captura.

La importancia de la campaña marítima del Pacífico radica en la manera como definió el canon interpretativo del conflicto en la historia del Perú, y que sirvió en la construcción identitaria y nacional del país. Ello debe propiciar la reflexión sobre lo realizado por la educación en el tratamiento de este tema, reproduciendo los términos asentados durante las hostilidades y en la etapa de posguerra, para en décadas posteriores verse reforzado y sacralizado por el tra-

bajo de la historiografía. Ello viene obstaculizando la comprensión de la complejidad de las relaciones con Chile, pero, sobre todo, no permite el desarrollo de una conciencia histórica que ayude a superar rencores y frustraciones.

En la memoria colectiva nacional, la Guerra del Pacífico marcó un punto de quiebre que remeció los cimientos del devenir nacional y que se expresó en la exaltación del vencedor y la denigración del perdedor. Así también lo señala Estremadoiro (2018), quien destaca la similitud del relato heroico de los países partícipes en torno a su desempeño en la guerra, enalteciendo la valentía de las proezas como un modelo del sentir patriótico por esencia. Sin embargo, en el caso peruano, existen otras narraciones que desprenden un furibundo desprecio, cuya frustración se justifica en la poca capacidad militar y la disociación de los grupos dirigentes durante el desarrollo del conflicto, las cuales sentenciaron el fracaso.

1.3. Consecuencias emocionales del conflicto

La Guerra del Pacífico culminó el 20 de octubre de 1883 con victoria chilena; ello implicó para el peruano la pérdida a perpetuidad de Tarapacá y Antofagasta, la inclusión de Tacna hasta 1929 y una ocupación militar que duró tres años; pero, sobre todo, marcó el colapso de un moderno Estado peruano y el riesgo de su desintegración. Desde aquellos sucesos, el desconocimiento mutuo y la desconfianza han condicionado la percepción entre ambas naciones, estableciéndose una rivalidad incuestionable que parece destinada a no desaparecer. En tal sentido, la relación bilateral va más allá del rol de los Estados, pues se ponen en juego otros elementos como la identidad cultural y el choque de imaginarios.

El legado de la guerra favoreció un proceso de autoafirmación desigual, que se construye en correspondencia con el otro, pues el éxito de uno es el fracaso del rival, y la debilidad propia se transforma en la fortaleza del otro. Ibarra

(2019) señala que el contacto cotidiano de la tropa chilena con sus enemigos le permitió caracterizarlos mediante un esquema racista con base en un paradigma cultural hegemónico hispano-criollo-burgués de matriz eurocéntrica, predominante durante el siglo XIX en Latinoamérica, en el cual lo étnico y cultural asociado a lo indígena se relacionaba con lo débil, indolente y poco agradable, lo cual popularizó el mito de la superioridad racial chilena.

El análisis de Arellano (2020) indica la presencia de una semántica racista en las arengas utilizadas por Chile y Perú desde inicios del problema, una narrativa nacionalista definida como una lucha entre la civilización y la barbarie. En este lenguaje político, las palabras “roto”, “araucano” y “cholo” adquirirían un sentido peyorativo que tenían como objetivo crear una imagen negativa de la nación enemiga. Se comenzó así a justificar la victoria en función a una superioridad racial que rescataba cuestiones mitológicas, en las cuales se menospreciaba la herencia araucana y salvaje del chileno, y se despotricaba contra la envilecida raza peruana, mezcla de los gitanos españoles, indígenas y negros.

A pesar del prejuicio racial ya existente en las realidades nacionales, estas terminaron de forjarse en la guerra del 79, cuando el ejército chileno lamentaba batirse con tropas aliadas integradas por indígenas mal preparados. Así lo señala Cavalcante (2023), al apuntar que el ejército de Perú era numéricamente superior, pero con un improvisado entrenamiento militar, que hizo del indígena, reclutado obligatoriamente, carne de cañón. Esto alentó en el Perú un clima pesimista sobre la capacidad del nativo, cuestionando su valor en la literatura y la historiografía; y es que fueron muy pocos quienes intentaron analizar con espíritu crítico y científico las causas que condujeron a la derrota.

Tal situación pudo verse en ciertos autores peruanos que hicieron del fracaso la base de sus esquemas raciales acerca del indio o el negro, señalando que los trescientos años de mestizaje entre el español y el indio decretaron la

victoria chilena. Javier Prado y Ugarteche, por ejemplo, en su discurso inaugural en San Marcos en 1894 lamentó la influencia nociva de las razas inferiores en el Perú; en el extremo del pesimismo estuvo el diplomático Francisco García Calderón, que resaltaba la envidiable realidad de Chile, Uruguay y Argentina, libres de estas razas, y ya en los años 20, el catedrático Alejandro Deustua descartó la posibilidad de educar al campesino, por su condición instrumental.

De igual forma, la élite criolla y ciertos sectores populares se abocaron a la difícil tarea de reconstruir el Perú a partir de la derrota, pensando el país a través de la diferenciación frente a un otro al que mira constantemente, como es Chile. Así lo confirma Valle (2020), cuando señala que en el seno de conferencias panamericanas de inicios del siglo XX aparecieron libros que señalaban a Chile como opositor de la paz regional y cuya autoría pertenecía a congresistas peruanos; un mensaje antichileno fortalecido años después con Augusto B. Leguía y Juan Velasco, reimprimiendo textos que no pretendían analizar o reinterpretar la guerra, sino infundir en la gente el sentimiento nacional y el desprecio al adversario.

Finalizada la contienda bélica, una precaria conciencia nacional se vio subordinada a los intereses de clase; a la dificultad de mantener la estabilidad política se sumaron pugnas internas que demostraron la ineficacia del Estado para resumir en una imagen nacional las costumbres, creencias y simbología del costeño, pero también del resto de grupos étnicos. La caída de Lima provocó levantamientos que derivarían en el indigenismo y el mestizaje, y es que resultó difícil que la gran población indígena, marginada desde la independencia, se comprometiera con la defensa de una nación que casi no reconocían. Esta situación fue clave para que el país no pudiera construir una identidad inequívoca y única.

Es así que el relato nacional sobre la Guerra del Pacífico sigue marcando la conciencia colectiva cultural y política del país, y que, a pesar del tiempo

transcurrido, no pierde vigencia. La base explicativa del comportamiento patriótico ya institucionalizado en la historiografía tradicional, se vio impulsada a partir de 1975 por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, encabezado por Francisco Morales Bermúdez. Los militares, haciendo gala de su poderío, alinearon sus intereses castrenses con la nostalgia fruto de la guerra en un discurso sublimado con el factor agregado de la heroicidad simbólica, la cual contagió y tergiversó la información de dominio público.

La estrategia de la versión oficialista era clara en sus objetivos de legitimar en el poder a la milicia ante la sociedad civil, vinculando e igualando al pueblo y a los uniformados en la exaltación de una historia mitológica que buscaba mantener vivo el orgullo nacional. Apostar por una historia científica que impulse la consulta de nuevas fuentes y el análisis temático de la campaña marítima y terrestre ha sido una tarea complicada, limitándose a la difusión de un texto remembrista de corte nacionalista. Así lo demuestran la seguidilla de publicaciones monocordes de la historiografía tradicional peruana:

- *Estampas de la guerra entre Perú y Chile y Tres glorias: Angamos, Arica y Zarumilla*, de Luis Humberto Delgado, reconocido tradicionalista de narrativa ágil, que propuso una visión general de la guerra destacando el accionar valiente del peruano, acompañado de patrióticos elogios.

- *La Breña*, de Luis Alayza y Paz Soldán, donde detalla la resistencia en la sierra central y el heroico esfuerzo de los soldados peruanos, con un estilo coloquial y lisonjero.

- *Guerra con Chile. La campaña de Tacna y Lima*, de Rubén Vargas Ugarte; abocado a la búsqueda y recopilación archivística entrega documentos inéditos de la campaña del sur, aunque no logra superar el canon estilístico nacionalista.

- *Guano y burguesía*, de Heraclio Bonilla, donde criticó eufóricamente al poder político por no asumir un papel dirigencial, y convertirse en una clase dominante limitada y sin proyección, subordinada al capitalismo.

- *La guerra del salitre*, trilogía conformada por las novelas “El viaje de Prado”, “Vienen los chilenos” y “La Batalla de Lima”, de Guillermo Thorndike; novelas históricas de inmediato éxito comercial, que terminaron repitiendo la retórica tradicional que resaltaba los iconos patrios y el valor heroico.

- *Una guerra de ocasiones perdidas*, de Luis Guerrero; aborda la desunión y el infortunio de una débil nación que no supo aprovechar las posibilidades de triunfo durante la guerra del 79.

- *Ucronía y frustración en la conciencia histórica* peruana, de Magdalena Chocano; estudia al Perú como una posibilidad de nación la cual nunca se llegó a realizar, lamentando lo que se perdió en la guerra a causa de una clase dirigente que nunca estuvo presente.

- *Marinos de Arica*, de Julio Elías; interesante aporte sobre la historia marítima y la comunicación entre las embarcaciones post combate de Angamos, aunque no propone una metodología nueva en el campo de la investigación histórico-naval.

Si bien actualmente es posible observar un conjunto de estudios que buscan desapasionar el diagnóstico de la guerra, el peso de la derrota punza la bibliografía e involucra al lector con su retórica heroicista a defender una identidad nacional, guardando un sentimiento de unidad que se hace violento. La postura reivindicacionista peruana impide distanciarse de las hazañas magnánimas de personajes épicos que ganaron una victoria moral en medio de un aplastante fracaso en mar y tierra; por tanto, la memoria colectiva continúa sometida a un nacionalismo con acento indigenista, el cual es aprovechado por la clase política para producir réditos electorales.

La etapa decimonónica aún no se supera, y la deformación de una conciencia histórica centrada en el aspecto ético-militar se ve impedida de realizar una crítica autorreflexiva en torno al pasado, mediante construcciones de sentido identitarias. Según Cartes (2020), frente al reto que significan las nuevas problemáticas, complejizar la historia impulsa el desarrollo de destrezas que permiten deshacerse de estructuras lineales y positivistas del tiempo histórico, rompiendo con visiones etnocéntricas y reconociendo otras tradiciones y versiones de la realidad; con ello es posible proyectarse a un futuro auspicioso en pro de relaciones regionales saludables, y del fomento de una cultura de paz e integración.

1.4. Expoliación cultural del Perú

Los conflictos ocurridos en diferentes partes del mundo durante los últimos años, traen a colación el espinoso debate sobre la justicia de la guerra, en el cual distintos organismos internacionales denunciaron el uso de la fuerza injustificada y la adquisición de territorios como una violación al derecho internacional humanitario. Bajo ese panorama, a pesar del tiempo transcurrido, el alcance de la ocupación militar chilena sigue latente, y se mantiene como objeto del debate en las áreas académicas y políticas. Señala Orford (2021) que los fallos de la Corte Internacional de Justicia en los casos de Perú y Bolivia vs. Chile, dejan en claro la necesidad de integrar metodologías historiográficas en beneficio de la relación historia, derecho y política internacional de estas naciones.

La dolorosa intervención de Lima no solo demostró el poderío del vencedor de la Guerra del Pacífico, sino que denuncia además el saqueo del invaluable patrimonio cultural, que incluía bienes materiales, entre libros de diversos géneros de la literatura clásica y la ingeniería, colecciones de biología, anato-

mía, variado instrumental de laboratorio físico, geológico y químico, además de manuscritos y documentos del famoso Archivo del Santo Oficio de la Inquisición de Lima. Actos inexcusables que configuraron una tragedia para la cultura y la educación peruana, las cuales se vieron despojadas de parte de la memoria colectiva contenida en miles de escritos producidos por siglos, convertidos en botín de guerra.

Desde Perú, se acusó de acciones coordinadas del Gobierno chileno que mancillaron, con el robo premeditado, todo principio del manejo civilizado de los bienes culturales, y que el estado de guerra no puede disculpar. La sustracción incesante y sistemática no se gestó en el arrebató de una tropa descontrolada, sino que estuvo a cargo del coronel Pedro Lagos, y que tuvo como objetivos a la Biblioteca Nacional del Perú, la Escuela de Artes y Oficios, la Escuela de Ingenieros, los archivos de la Casa de la Moneda, Hacienda, y Aduanas; además de obras de arte privado y público como mármoles y estatuas, entre otros que por falta de documentación es imposible recopilar en una lista.

La Guerra del Pacífico provocó una serie de estereotipos heroicos y, particularmente en Chile, donde la victoria se sustentó en el gran temple y orden nacional producto del grado de civilización alcanzado, elemento clave que explicaría el proceso expansionista del país sureño; un argumento que fue ampliamente sostenido por nacionalismos historiográficos decimonónicos que desconocieron análisis más amplios. Al respecto, dice Kalmanovitz (2020), en la jurisprudencia de fines del siglo XIX, respecto al derecho de gentes, que existía una dimensión cultural expresada en un estándar de civilización compartida en Europa, por el cual sus Estados tenían el derecho de intervenir espacios periféricos a razón de una civilización mejor lograda.

Así también lo afirma Rubilar (2018), cuando señala la existencia de publicaciones enfocadas en este aspecto racial como parte crucial de la retórica

bélica, por cuanto el afán de conquista chileno lo habría conducido a ejecutar una hazaña civilizatoria, imponiéndose sobre estas naciones a las cuales entendía como inferiores, corruptas y atrasadas. Pero la discusión académica y la dogmática jurídica contemporáneas han permitido cuestionar la aplicación de este conjunto de convenciones, reglas, principios, doctrinas y acuerdos desarrollados en Europa occidental, principalmente, y que fueron localizados para la comprensión de lo acontecido durante el conflicto del 79.

En el fragor del saqueo que venía suscitándose en Lima y otras partes del país a manos del ejército enemigo, los peruanos hicieron uso de estrategias para defender el patrimonio cultural. Por ejemplo, el Cristo yacente del Cementerio General de la ciudad fue sepultado en un nicho para evitar su desaparición. Es así como el 14 de octubre del 2004, se informaba sobre esta reliquia hallada a ocho metros de profundidad, junto a dos campanas de oro, clavos de plata y una faja incaica, en un descampado del distrito de Colpas, Huánuco. Este hecho pone en cuestión sobre cómo la guerra deja de ser solo una cuestión ligada a la política, la justicia o el derecho, para involucrarse en el plano de la cultura.

Simon (2018) menciona que la guerra no es un asunto relacionado con la moral o el derecho, sino un duelo de Estados y política que escapa de cualquier normativa, por lo tanto, no es posible legitimarla. En el contexto de la época, los expertos decían que la guerra de conquista para adquirir propiedades se condenaba según el derecho de gentes, y solo se adjudicaba a los pueblos salvajes, de modo que validarlo en la región significaba someter al continente a la ley del más fuerte y a pérdidas territoriales, tal como ocurrió entre noviembre y diciembre de 1879, con el triunfo del ejército chileno en la llamada campaña terrestre de Tarapacá, y que le permitió hacerse de las ricas zonas mineras del sur peruano, entregándole el monopolio mundial de la producción del salitre.

Parte importante de la historiografía nacional de la guerra está referida a la toma del local de la Biblioteca Nacional, en uno de sus episodios más trágicos, cuando sirvió al batallón Curicó de cuartel, y tras dos meses sin percatarse de lo importante del recinto, exigieron las llaves a su director, don Manuel de Odriozola. Ante semejante asalto, Odriozola buscó ayuda en el embajador de los Estados Unidos, sin mayor éxito, viéndose obligado a refugiarse en casa del diplomático al verse hostigado por los invasores. Del mismo modo, todo el inventario de la Escuela de Ingenieros, convertida en cuartel del regimiento Santiago, fue saqueado y robado; posteriormente, muchos de estos libros fueron vendidos en las calles y plazas de Santiago.

La presencia en este acontecimiento del ingeniero Ignacio Domeyko es más que significativa. A este reconocido intelectual y rector de la Universidad de Chile, se le asignó, en marzo de 1881, la labor de catalogar lo enviado desde el Perú, publicando una lista institucional de lo sustraído por el ejército chileno. Desde el año 2001, el Gobierno peruano gestionó frente al de Chile la devolución del patrimonio nacional, pero sin obtener una respuesta positiva, hasta que se consiguió, a insistencia del ministro de Educación de Chile, Sergio Bitar, la conformación de una comisión de estudio sobre el tema; de esta manera, en noviembre del 2007, se pudo asegurar la devolución de 3788 ejemplares.

El expolio de los bienes culturales en conflictos bélicos es un mecanismo de agresión que afecta emocionalmente al enemigo. Según Fernández (2022), el patrimonio cultural es un soporte de la identidad y memoria de comunidades concretas, las cuales se ven reflejadas por su alto valor simbólico, por tanto, son un objetivo estratégico de las amenazas durante eventos armados. El saqueo de las ciudades sometidas por los invasores, siempre tiene en la mira a las piezas de arte del pueblo vencido debido a su valor económico, pero muy en especial, porque guardan un sentido de pertenencia colectivo e individual, los cuales al ser arrebatados se convierten en un signo de supremacía del vencedor.

Es importante seguir avanzando en materia de protección patrimonial hasta configurarla en el marco de las contiendas militares, considerando su impacto a nivel penal y que esté amparada por la legislación internacional. En todo conflicto, la restitución de la herencia material e inmaterial de un país, suele resolverse a favor de la nación vencedora, mediante acuerdos de paz, pero obviando la ilicitud internacional de la expoliación del patrimonio. Hoy en día, a raíz de los diversos ataques que se han producido desde la segunda mitad del siglo XX, la comunidad internacional debe enfrentar un nuevo reto en relación con la protección y conservación del patrimonio cultural.

CAPÍTULO II

ALCANCES TEÓRICOS SOBRE EL GUION DOCUMENTAL HISTÓRICO

El lenguaje audiovisual es una herramienta de preservación de la cultura y la memoria social, en la cual se cobijan diferentes historias y las prácticas sociales de una comunidad determinada. En estos últimos tiempos de conflictos, es de vital importancia la narración que realiza acerca de diversas luchas y denuncias sociales ligadas a injusticias invisibilizadas que incomodan el orden moral y político dominante. De esta manera, el registro documental termina formando parte del patrimonio cultural de una sociedad, un tema discutido en el ámbito académico en cuanto a su relevancia en la identificación cultural y su influencia para reconectar a la persona con su entorno y costumbres.

Otro eje transversal en la relevancia del género documental es su utilización como método de registro etnográfico y la democratización del mismo en las esferas del gobierno, la sociedad civil y las instituciones educativas, ya que invita a los individuos a capturar los pasajes de su propia existencia con la intención de conocer las características o aspectos antropológicos que definen a toda una sociedad. En ese sentido, y en aras de gestionar la salvaguarda del patrimonio audiovisual, se hace necesario no solo un fondo económico y apoyo administrativo, sino también una serie de políticas y lineamientos que faciliten la producción y conservación de este tipo de material.

Por lo expuesto anteriormente, es importante el desarrollo de propuestas que brinden las herramientas necesarias a poblaciones no necesariamente pri-

vilegiadas para el rescate y promoción de su memoria audiovisual, tomando en cuenta de qué manera el patrimonio cultural en cualquier latitud adquiere sentido gracias a su entorno social, ya que en muchas ocasiones, cuando los Estados impulsan estrategias de preservación, suelen enfocarse más en los grandes monumentos o la restauración de piezas, ignorando a la comunidad que los sostiene y otorga valor.

2.1. Nociones sobre el género documental

En términos generales, el documental es una manifestación cinematográfica, un texto y una producción cultural enfocada en la exploración y el descubrimiento de la realidad sin artificios, es decir, se somete a la historia de los hechos y las ideas. Dicho de otra manera, es una representación visual y oral de un contexto vivencial, sin ánimo de sustituirla, pues su intención es esencialmente traer la experiencia de otros en el proceso de filmar. Aunque sus límites no estén perfectamente delimitados ni universalmente aceptados, se le puede definir como un género específico, distinto y con características propias, una obra artística autónoma que propicia la identificación y empatía con el público.

Hablar sobre el origen de los documentales no es tarea fácil. Para algunos entendidos, este nace en la reproducción pura y simple de la materia bruta que capturaron las cámaras de Louis Lumière, donde figuran *L'arrivée d'un train*, *L'a sortie des usines*, *Demolition d'un mur* o *L'arroseur arrosé*, por mencionar algunos; sin embargo, en consonancia con la rigurosidad histórica, considerar el registro audiovisual de hombres saliendo de alguna fábrica, la llegada de un tren o la comida de un bebé como un documental es cuestionable. Según indica Chatman (2021), la estructura narrativa de la ficción la componen la historia, que involucra los hechos, el entorno y los personajes, además del discurso o la forma de presentar una historia; ambas consolidan un mensaje bien organizado.

Desde la perspectiva purista del concepto, el solo hecho de grabar en vídeo un grupo de imágenes inconexas no la convierte en un documento audiovisual, pues carece de sentido y organización; sin esa identidad que configure la postura analítica de la realidad humana es imposible revelar algún propósito interpretativo. En tal sentido, puede considerarse al documental como el reflejo de aquello que está más allá de lo que se percibe directamente en una pantalla, y que pasa de ser un simple depósito de informaciones a convertirse en una plataforma para resignificar la realidad. En ello recae la relevancia social del género documental, en su poder para colmar de respuestas a los enigmas que plantea el mundo.

El cine documental como expresión artística es un testimonio audiovisual desgarrador e inquietante acerca de la vida, la sociedad y la crueldad o misericordia del ser humano. Se ha encargado de reflejar los momentos más atroces de la historia en relatos indispensables para reconstruir una memoria colectiva, como fue la Guerra del Pacífico, la cual marcó un antes y un después en los imaginarios de las naciones que lucharon en ella, pero que en ningún caso se trata de una reconstrucción objetiva, de veracidad incuestionable o impuesta por el realizador. Así lo señalan Del Valle & Villaça (2019), ya que, desde la creación de la cámara hasta la actualidad, el cine ha sido testigo de cambios trascendentales que motivaron una de las mayores transformaciones en el campo audiovisual.

El cine siempre ha tenido un alto involucramiento en la comprensión de los fenómenos sociales, motivo por el cual se ha convertido en uno de los espacios de mayor reflexión sobre los drásticos cambios ocurridos en la historia. Al ser la proliferación audiovisual un elemento característico de la sociedad actual, la codificación y decodificación que se hace de la realidad está estrechamente vinculada con las imágenes y los sonidos que provienen de ese mundo representado. Su destreza para moldear sentimientos e incubar imaginarios que capturan la atención del espectador puede apreciarse en la segunda guerra mun-

dial, cuando el cine fue no solo una forma de entretenimiento, sino también una herramienta instructiva, de propaganda e información.

Puede entenderse que la finalidad del cine documental es la de representar la vida en su experiencia más fiel, una labor por demás estricta en cuanto a la selección de aquello que será reproducido, pues se procura delimitar un discurso veraz que se explique del modo más apropiado. Para entender mejor las connotaciones del término es necesario analizar todo lo que este implica, reparando en sus características más saltantes, a saber:

- Trata sobre hechos y actos verídicos, sin recurrir a la fantasía y haciendo uso de escenas auténticas, *in situ*. Propone mostrar los hechos tal y como se presentan en la realidad, aunque esto no condiciona la interpretación y el criterio del realizador. En este sentido, el documental cumple un rol informativo.
- Aunque se vale de elementos dramáticos para exponer la realidad, como género del cine contemporáneo no puede renunciar a su misión de entretener, es por ello que presenta el conflicto de forma creativa, conjugando el carácter de espectáculo dirigido a las masas en simultáneo con criterios educativos y culturales.
- El documental se refiere a la época actual o pone de relieve acontecimientos que mantienen un gran impacto en la actualidad.

Considerando estas tres características principales es posible esbozar un significado más amplio del documental, entendido como un relato audiovisual que no pretende construir ficciones, sino que intenta ser un observador perspicaz de las historias que conforman la realidad. Amparado en ese instinto por descubrir la verdad, y la necesidad de recordar y transmitir, se aferra a un rol informativo que aborda diversas problemáticas sobre la vida, pero con un sentido creador y recreativo. De esta manera, el auge del documental como género fílmico se apoya en renovadas formas de producción para registrar testimonios y relatos que hablan de las circunstancias que rodean al ser humano y el mundo.

2.2. La importancia del documental

Aunque en esencia es un arte, el cine nació con los hermanos Lumière, como un medio de entretenimiento, para luego ser acogido en el teatro por Méliès. En su derrotero por la búsqueda de una definición propia, se valió de diferentes expresiones como la imagen y el sonido, además de nutrirse de técnicas psicológicas, visuales, sociales y tecnológicas, a los cuales les imprimió un sentido diferente y resumió en una unidad más compleja, singular y atractiva. El cine es una interpretación seccionada de la realidad que, frente a la ausencia de referentes o la imposibilidad de acceso directo a una vivencia, encontró la forma de evadir el presente inmediato y descubrir el pasado, para así reinterpretar, releer y retomar las distintas historias.

Villamar (2019) señala que el cine se ha convertido en una representación simbólica del mundo, visibilizando distintas formas de vida en contextos particulares y, por tanto, se convierte además en un medio de comunicación capaz de configurar ciertos patrones de conducta y mentalidades tanto individuales como colectivas. De hecho, el cine ha sido, entre los medios de comunicación modernos, el primero en madurar como una forma de arte y encabezar una auténtica cultura de masas que resulta atractiva para todos los estratos sociales, y que utiliza su factor emotivo-sensorial para crear dramas que permiten justificar y reafirmar creencias, actitudes y valores.

El documental es un cine eminentemente didáctico, que pone al público en contacto intelectual con otras realidades, en virtud de una experiencia filmica, y que, a lo largo de su desarrollo, ha debido resolver una serie de vicisitudes con eficacia, enfrentando retos técnicos, de financiamiento y las complicaciones que suelen suscitarse durante los rodajes debido a las condiciones adversas de las zonas. Frente a ello, han debido acrecentar la imaginación con el fin de completar el contenido de sus mensajes, el cual involucra los supuestos episté-

micos y el punto de vista de quien documenta, junto con las condiciones socio-políticas en las que se involucra y la dimensión estética del lenguaje.

Señala Ziri3n (2022) que el g3nero documental se ha desbordado m3s all3 del campo del cine, y debido a las ventajas tecnol3gicas y las facilidades para la difusi3n de las que hoy se dispone en espacios alternativos, este ya no es un terreno exclusivo del profesional en audiovisuales. Actualmente, casi cualquier persona puede ser documentalista y hacerse de un p3blico interesado en este tipo de proyectos; basta una c3mara en mano para realizar su propia versi3n de la historia, sin limitarse a ciertas formas expresivas o te3ricas. Si bien el cambio ha sido positivo en la evoluci3n, producci3n y divulgaci3n del documental, las propuestas para llevar a cabo su diagn3stico no han corrido con la misma suerte.

El avance de los estudios sobre este g3nero puede centrarse en dos consideraciones: la archivística y la de índole curricular. La primera est3 ligada a la gesti3n del patrimonio audiovisual, que por su efecto socializador y al ubicarse en un contexto vivencial y cotidiano, se convierte en un veh3culo de la memoria colectiva, y por lo mismo debe ser compartida y redistribuida sin miramientos. En relaci3n con la cuesti3n curricular, frente a la acometida de la inmediatez digital, ser3a importante considerar una alfabetizaci3n audiovisual desde los primeros grados de la educaci3n, con el fin de conseguir una ciudadan3a responsable e informada, capacitada para desarrollar una cultura medi3tica m3s sensata y cr3tica.

Finalmente, es inevitable destacar la falta de documentaci3n sobre la perspectiva de los p3blicos en torno al consumo de cine documental. M3s all3 de un an3lisis mercadot3cnico, no se cuenta con una mirada sociol3gica sobre la recepci3n, circulaci3n y distribuci3n en los festivales, c3rculos independientes o plataformas digitales, tampoco con estrategias contra la pirater3a; pero sobre todo, se ha reflexionado muy poco acerca de la experiencia subjetiva de

los espectadores, quienes con sus nuevos códigos de vestimenta, sexualidad y cultura, han irrumpido en la sociedad generando cambios en el consumo y tipo de información, y por ende, ha impactado en la mirada que tiene el cine documental.

2.3. Diferencias entre guion de ficción y no ficción

En la actualidad, la frontera que divide a los géneros audiovisuales se viene diluyendo. Se asiste ahora a un proceso de hibridación constante, que tiene en la predominancia de la imagen y la evolución del ecosistema mediático a sus mejores aliados. En esa dirección, el género documental se ha visto afectado en la construcción de su contenido argumental, incluso en aquellos que son definidos por la rigurosidad de lo antropológico, sociológico o histórico. A su vez, el estilo y los discursos narrativos se ven involucrados de manera intencional con la ficción, con el fin de conectar con el gusto de la audiencia, supliendo la distancia propia del hecho objetivo en el que se desarrolla una realidad lejana.

De acuerdo con Corcuera (2023), es todo el proceso de construcción de un documental lo que define su principal diferencia de una ficción; y es que una película está previamente estructurada por un guion que aparece en la primera fase y define el paso a paso de lo que será cada escena, por lo tanto, es posible advertir el tipo de producto que resultará. En un documental, por el contrario, no existe una guía; aquí el guion es una herramienta que atraviesa todas las etapas de producción, desde la investigación, el rodaje y por último el montaje cuando se obtiene la escritura final y definitiva de un material documental. Podría decirse entonces que el documental es la aventura de hacer una película sin saber cómo será.

Del párrafo anterior, se destaca la idea de guion, inexistente en los inicios del cine hasta 1912, a iniciativa de Thomas Harper, y que hoy tiene una relevancia significativa en un proyecto audiovisual. Básicamente, es un escrito

pensado para registrar una historia y luego exhibirla en distintas plataformas. Su redacción inicia cuando el autor experimenta alguna situación que considera atractiva y tiene la intención de compartirla, partiendo de una presuposición. Con este documento se formaliza el comienzo del filme, y conforme se extiende el texto va siendo modificado con el aporte de diversos especialistas, además del director y el productor, los actores, el sonidista, el fotógrafo, entre otros, pero sin alterar el tema y conflicto involucrados.

Indudablemente, cuando el espectador se enfrenta al relato audiovisual, fija su atención en una historia capaz de atraparlo y transportarlo; rara vez se interesa por el análisis de la forma del discurso, sino por el carácter ficticio o histórico de los acontecimientos que se propone en la trama. Muchos creadores sienten incomodidad por esta insistencia de saber si los hechos ocurrieron o no en la vida real, y procuran mantener la ambigüedad propia del arte, convertida en mito por las fantasías del artista. Al respecto, García (2019), en relación con el documental de animación, indica que más allá de la interpretación subjetiva del director, el relato es un acto de persuasión social, configurado por investigaciones y testimonios que lo enmarcan en un contexto particular y real.

La ficción y la no ficción son conceptos problemáticos, ya que ambos se aplican a discursos que funcionan bien en la cotidianidad, en la cual es posible simplificarlos, pero no así en el uso científico, donde se requiere una mayor precisión para entender la dicotomía entre lo que es real y no. Según Martínez *et al.* (2020), aunque comparten estrategias y recursos, la función del realismo en el documental opera de manera diferente al de una ficción; el primero ofrece una serie de evidencias y trata de situar al espectador en un contexto vívido para conectarlo con su referente; mientras que lo ficcional pretende camuflar la veracidad, crea un mundo verosímil y hace que parezca real.

Sin embargo, el trabajo cinematográfico no es una representación fiel de la realidad, pues este produce imágenes captadas por la cámara, y por ello son

un signo de los acontecimientos registrados. En el terreno de la comunicación, las dos definiciones son parte de una sola categoría, es decir, se refieren a formas de lenguaje que permiten representar la realidad o inventar un mundo imaginario. En la ficción se describen acciones y se crean conflictos, parlamentos, lugares y dramas; en el documental, se plantean argumentos sustentados en una investigación. Existen seis elementos que definen a la ficción:

- Los personajes: son figuras representadas por seres humanos, animales u objetos inanimados, que tienen la misión de hacer avanzar la historia y están supeditados a la voluntad e imaginación del escritor.

- La trama: es el flujo de eventos, una secuencia de circunstancias que intrigan al espectador y lo convencen de acompañar la historia desde el comienzo hasta el fin.

- El escenario: se refiere al momento actual de los hechos, es el lugar, la época o el momento particular de la historia que elige el escritor.

- El punto de vista: es el enfoque del escritor representado en un personaje a través del cual cuenta su historia y que podría referirse a un yo tácito u omnipresente.

- El estilo: está ligado al vocabulario del autor, el uso de las imágenes, el tono o el sentimiento impregnado en la historia.

- El tema: se refiere a la idea principal, la lección o el mensaje de la historia, por lo general, es una abstracción sobre la condición humana, la sociedad o la vida.

Cabe decir que los escritos de ficción se componen de referentes imaginarios, un mundo inventado donde conviven personajes que nunca existieron.

En los documentales se reconstruyen aspectos concretos del mundo; son testimonios de personas que registran su accionar sin mediadores. Sin embargo, reproducir lo fáctico no es la finalidad de la no ficción, ya que busca establecer un argumento sobre lo real. Entre los elementos que componen el contenido documental están los siguientes:

- **Diseño:** se refiere a la estructura de la historia, disponiendo cada elemento de forma atractiva, pero sin perder la intención del mensaje.
- **Información:** ligado al suceso que atañe la preocupación o el interés del director y que este desea compartir. Tales referencias deben ser verificadas y presentadas de manera secuencial en una línea de tiempo, en pasado o presente.
- **Caracterización:** es la elección de los protagonistas, escogidos cuidadosamente por el realizador debido a que en ellos recae el peso de la historia.
- **Estilo y tono:** la esencia de la no ficción es difundir información clara y concisa, pero debe ser emocionante para llegar a conectar con el público.

Desde una perspectiva retórica, ficción y no ficción responden a una lógica de géneros y subgéneros determinada esencialmente por el medio y la demanda. Hoy en día, la tendencia del documental gira en torno a su intencionalidad y estilo, siendo uno de los más destacados el subgénero histórico, puesto que aborda el pasado y la representación que hace de la memoria comunitaria; mientras que son el *thriller*, el musical o la comedia los géneros que más destacan en la ficción cinematográfica. Pero la continua evolución del documental como expresión artística, experimentando en sus modalidades estéticas y narrativas, le ha permitido superar problemas de veracidad para una mejor relación con los sucesos.

Carvajal (2018) apunta que el arte transmite la memoria de los conflictos y se convierte en un espacio catártico y empático, que transforma las historias íntimas en una voz colectiva. En relación con lo anterior, se asume que la ficción admite lo emocional y afectivo, reproducidos ampliamente en géneros populares como el drama y el romance; aquí el escritor no tiene limitaciones para manipular la prosa en términos efectistas. Por último, se presupone la objetividad y neutralidad discursiva de la no ficción, circunscritas a la verosimilitud de los eventos particulares que toca.

2.4. Cómo producir un guion documental

La aparición del cine hacia 1894, en Francia, con los hermanos Lumière, marcó un quiebre en la hegemonía de la letra impresa, imponiendo cambios sociales respecto a la relación entre públicos heterogéneos de distintos estratos y generaciones alrededor de un mismo objeto. Con las ventajas que brindaba el kinestoscopio para registrar el movimiento de las cosas, es posible hablar del nacimiento de un cine testimonial, es decir, que el documental es tan antiguo como el cine mismo y su desarrollo está ligado a los avances de la tecnología y la renovación del género cinematográfico. Actualmente, este ha tomado nuevos caminos y un claro impulso en el mundo audiovisual.

Respecto a los orígenes del género no ficcional, la historia ve en el estreno de *Nanook: el esquimal*, de Flaherty, en 1922, el primer material fílmico sobre la cotidianidad de una comunidad, la cual fue retratada, interpretada y socializada al mundo. Con el tiempo, los grandes corporativos vieron en el documental una oportunidad de negocio, lo que llevó a eclipsar ciertas iniciativas al involucrarlas en la lógica del mercado; sin embargo, muchos directores vieron la posibilidad de filmar sin grandes inversiones. Así lo cuenta Passarelli (2021), acerca de los primeros trabajos de cineastas del Chaco en Argentina, durante los 70, quienes, sin contar con infraestructura idónea o grandes presupuestos, lograron producciones a partir de la colaboración, articulando un modesto circuito audiovisual en Resistencia.

Según Guzmán, citado en Cruz (2020), algo que caracteriza al documental es su mejor uso del lenguaje cinematográfico, explotando el aspecto creativo y enfatizando en el discurrir del relato, otorgándole voz y presencia a los personajes; el cineasta no efectúa un registro mimético de la realidad, sino que la interpreta creativamente. El primer momento en la creación de un documental es la investigación, una etapa sensible, larga, minuciosa y sin equivocaciones; aquí se escoge a los personajes y se crean lazos afectivos con ellos. Este pro-

ceso ocurre una vez que se ha seleccionado el tema de interés y su consecuente documentación redactada. Se debe considerar:

- Definir si lo que se pretende rodar es accesible y sin mayores complicaciones.
- Comprobar que los personajes implicados resultan interesantes y están dispuestos a colaborar, consultando sobre los permisos y las cesiones de derechos.
- Contar con un presupuesto que aborde los gastos completos o buscar otros medios de financiación del proyecto.
- Revisar la bibliografía producida sobre el tema, como periódicos, revistas, incluso obras de ficción; rescatando elementos repetidos para formular nuevos aportes.
- Desarrollar un enfoque particular sobre el tema, elaborando una lista de los puntos básicos a tratar, y que pueda apreciarse claramente en la película.
- Definir los objetivos y el estilo de la producción, así como el tipo de contenidos que no se desea colocar.

Es importante destacar el fomento de la confianza con los protagonistas, conseguir que las personas involucradas conozcan el propósito del registro, sin llegar a especificaciones; además de procurar el compromiso y la buena voluntad de participar. Durante el trabajo de campo, compartiendo con la gente del lugar, se deberán esbozar una serie hipótesis alrededor del tema y sobre lo que se espera encontrar, revisándolas regularmente a medida que se destapen nuevos hechos. Con esto se va perfilando el estilo de rodaje y los recursos narrativos para desarrollar una historia interesante, que exponga una mirada crítica y recoja un conjunto de impresiones, reflexiones y comentarios sobre algún aspecto de la condición humana.

Al ser el documental un testimonio de personas, la única manera de transmitir el mensaje de la historia es por medio de la espontaneidad de sus senti-

mientos; ellos dirigen la trama, exponiendo las ideas del tema con sus vivencias. Si los personajes no se hacen vulnerables a sus emociones delante de la cámara, se obliga a utilizar distintos recursos narrativos que pondrían en tela de juicio la veracidad del relato. Medina & Jiménez (2022) señalan que el discurso no ficcional se estructura en un patrón reflexivo predominante, articulado por las experiencias subjetivas y la mirada emotiva del personaje, que es el agente narrativo principal de la construcción audiovisual.

Según Gimeno (2021), la fase de producción se centra en los días de filmación y el plan de rodaje, una herramienta indispensable en la organización de los bloques de grabación y que depende de las localizaciones, la disponibilidad de los entrevistados, la agrupación de las secuencias de producción y las condiciones del clima. Avalados por una cuidadosa investigación, se lleva a cabo una versión de la historia, conformada por observaciones y anotaciones rápidas; así da comienzo un rodaje más o menos controlado, siempre atento a la improvisación y guardando cierta distancia del guion original, para no dejar escapar la energía de lo inesperado.

La aventura del documental está llena de imprevistos, que son tan importantes como las ideas formuladas. El cineasta debe tener la capacidad de mantener el equilibrio entre lo nuevo y lo pronosticado, pero sin traicionar su enfoque original ni la buena factura del material, justificando errores. En esta fase se va reformulando y abriendo otros caminos a medida que la realidad va revelando más conflictos. Así lo señala Zavala (2019), quien destaca una serie de trabajos contruidos con material de archivo, productos que marcan una nueva tendencia en el documental mexicano y que califica como el arte del montaje. A diferencia de la ficción, aquí se permiten muchos cambios y reajustes.

La versión definitiva del guion documental se consigue en la sala de edición; ahí la obra llega con imágenes que escaparon ligeramente a las previsiones consideradas, por tanto, requieren de una nueva estructura, reescribiendo la

película y cuidando de no alterar la sustancia original del material. Dificilmente, las premisas se registran intactas en las capturas de la cámara. La manipulación se admite cuando el montaje avanza más allá del manuscrito, proponiendo un ritmo y una continuidad más redonda, proyectando mejor la fuerza de las emociones y añadiendo elocuencia y extensión de algunos planos. Ello no significa que el montaje fabrica milagrosamente la película con imágenes sueltas o improvisadas; de hecho, la mayoría de los aciertos se mantienen.

2.5. El acercamiento a la realidad: algunas teorías cinematográficas

El cine es un lenguaje capaz de narrar acontecimientos basados en algún elemento real o ficticio, para ello utiliza una serie de técnicas y herramientas que le permiten expresar un mensaje con un enfoque personal e íntimo. Como todo lenguaje, tiene sus propios códigos para recrear la realidad, la cual selecciona y fragmenta, dotándola de un nuevo significado que se configura en una exposición lógica sostenida sobre una estructura preconcebida. Furió (2019) sostiene que el cine es también un método de expresión que requiere de un receptor para darle sentido a su condición de lenguaje; por ello, tras la exposición de una película, el espectador se inmiscuye en un proceso de comunicación y de pensamiento que le permite completar el relato dentro de su propio espacio psicológico.

Para comprender esta relación entre cine y pintura, antes habría que mencionar la relación precedente entre pintura y fotografía, cuyo surgimiento interfirió de manera notoria en la evolución de las artes pictóricas, cuestionando las formas y maneras de la representación, más allá del elemento estético, centrándose sobre todo en la concepción y la esencia de la imagen. Según López (2018), la discusión entre pintura y fotografía la determina la consolidación de la técnica y la relevancia artística, en la cual, el acto de fotografiar se realiza

sobre un material ontológicamente transformado, mientras que en la pintura la reproducción de lo real existe a partir de una determinada idea.

El advenimiento del dispositivo fotográfico supuso un quiebre en la tradición de la representación del hacer pictórico, la cual discernía sobre la forma de testificar el mundo, ya que la fotografía supuso una reproducción mecánica de las apariencias. La dicotomía centrada en la imagen radica en el medio de expresión: la fotografía es un medio de reproducción basado en la técnica, en donde las imágenes se reproducen a causa del dispositivo (cámara) y no por la intervención humana, restándole valor al trabajo artístico. La discusión se vio acentuada por la aparición del cine y su forma de representar los elementos visuales con un novedoso dispositivo capaz de registrar, producir y significar de forma simultánea.

El cine, desde sus inicios, se vio influenciado por su relación con otras artes, y hoy en día es considerado como un arte total, que resume las posibilidades de las otras seis artes como son la literatura, escultura, arquitectura, danza, música y pintura. De esta manera, lo cinematográfico se estableció como una forma de representación en busca de su propia especificidad artística, de aquello que le sea exclusivo y propio de su forma, técnica y estética. Es así que, desde la primera mitad del siglo XX en adelante, surge el debate sobre la especificidad del cine, siendo la línea de pensamiento cinematográfico consolidado en Francia una de las más influyentes, gracias al aporte sobre el universo cinematográfico del crítico de cine André Bazin y el historiador-teórico Jean Mitry.

Tabla 2. *Modos de representación de la realidad de Bill Nichols*

Representación	Características	Ejemplo
Modalidad expositiva	El director plantea una idea mediante una secuencia de imágenes combinadas con títulos o una voz omnisciente.	<i>Nanuk, el esquimal</i> (1922) y <i>Moana</i> (1926) de Robert Flaherty
Modo poético	Los filmes representan la realidad con fragmentos, asociaciones incoherentes e impresiones subjetivas.	<i>Melodía del mundo</i> (1929) de Walter Ruttmann
Modo reflexivo	El realizador y el espectador son parte del filme, como una reflexión sobre su papel en la observación del tema.	<i>El hombre con la cámara</i> (1929) de Dziga Vértov
Modo de observación	No hay intervención del realizador, no se contempla un guion o comentario sobre lo que se filma.	<i>Hospital</i> (1970) de Frederick Wiseman
Modo participativo	El realizador es parte del documental al integrarse con intervenciones voz <i>over</i> o una toma durante la grabación de las escenas, deja la observación intrusiva e interactúa con los sujetos filmados, por medio de entrevistas.	<i>La historia de Dios</i> (2016) de M. Freeman
Modalidad performativo	Se combinan técnicas de filmación y montaje para presentar un punto de vista personal sobre temas específicos.	<i>Don't f**k with cats: hunting and internet killer</i> (2019) de Mark Lewis

Nota. Tomado de Rivero (2020)

En primera instancia, el concepto de representación va más allá de una definición que implique la sustitución, reproducción o presencia de algo. El término se vincula al hecho y la creación de forma simultánea, sin atender a la operación requerida para llevar a cabo la sustitución del referente que resulta de esa operación. Se produce una relación recíproca entre el referente, presen-

te en la realidad externa a la representación, y lo representado, como recorte de aquella realidad en donde el referente se encontraría. El conflicto surge en relación con la presencia de la “cosa representada”, frente a la huella de un referente que es y existe en una realidad concreta, y su igual ausencia.

Al respecto, la composición se vuelve un elemento de análisis central de la representación que hace el realizador, colocando en el marco del encuadre el objeto representado a través de una diagramación del espacio en cuanto a los aspectos de medida, profundidad, textura, color y posición, pero cuyo orden se define en la etapa de montaje, articulando la relación entre imágenes. En resumen, la representación que se lleva a cabo en el cine se suscita a nivel de la composición de la imagen, involucrando la puesta en escena y el encuadre; y a nivel de montaje, en la relación de una imagen con otra dentro de la estructura fílmica.

En primera instancia, el análisis que lleva a cabo Jean Mitry dentro del estudio teórico cinematográfico contemporáneo es uno de los más significativos. Así lo confirma Benítez (2021), al señalar que el trabajo del intelectual francés abre un nuevo camino en el estudio sociológico de las gramáticas del cine, al considerar la imagen fílmica como un signo con distintos grados de significación. Más que un medio de expresión, susceptible de traducir sentimientos y emociones, pero no ideas, el cine es un lenguaje que organiza, construye y comunica pensamientos sin ambigüedades; además, es capaz de generar ideas que se pueden modificar, transformar y formarse.

2.6. El documental en el Perú

El documental es uno de los géneros audiovisuales más antiguos y necesarios dentro del universo de las comunicaciones. Concebido junto con el cine, fueron los cineastas Robert Flaherty y Dziga Vértov quienes sentaron las bases para su definición, como la captura de imágenes en los lugares donde ocurren

los acontecimientos de las personas y el mundo. Se debe entender que el documental no es un reflejo fiel de la realidad, sino que en él se combinan imágenes obtenidas de la vida y que son sometidas a una reflexión de la realidad. Se puede decir que el documentalismo tiene tres principios: la obligatoriedad de un registro en el lugar de los hechos, presentar las temáticas desde un determinado punto de vista, y tratar con creatividad el material recogido, pudiendo combinarlo con otros diferentes.

El desarrollo tecnológico en las décadas posteriores revolucionó las bases del documental, y ha significado una redefinición del género, además de una serie de posibilidades para el tratamiento creativo de lo real. En el Perú, se ha experimentado un incremento positivo de la actividad documentalista cualitativa y cuantitativamente. Frente a la actual coyuntura, los realizadores han encontrado un medio catalizador que reivindica y rectifica el ejercicio de la democracia, tocando temáticas políticas y sociales, y colocando al ciudadano frente a la realidad de un sistema caótico y abusivo, que no representa ni apuntala medidas que busquen resolver las necesidades más imperiosas de la sociedad.

Según Quinteros (2019), la genealogía del documental peruano comienza con la Escuela del Cusco en 1955, y el largometraje indigenista *Kukuli* (1961) de Luis Figueroa, cuya mirada exploratoria del contexto andino mostraba las condiciones indígenas por primera vez. Esta tendencia intelectual resaltaba la fuerza y el paisaje andino en la conformación de la idiosincrasia del poblador, y se repite en obras similares realizadas bajo colaboración, como *Los perros hambrientos* (1976), *Yawar Fiesta* (1982), los cortos documentales *El cargador* (1974), *Chiaraq'e, batalla ritual* (1977), y los trabajos realizados junto al Instituto de Etnomusicología. Por otro lado, el docudrama del cineasta Federico García, *El caso Huayanay* (1981), es otro referente muy interesante a revisar.

El aporte de estas obras radica en el reconocimiento de un tema propiamente nacional. A pesar de su carácter exploratorio, configuraron un estilo narrativo que marcó un desfase respecto del sentir combativo que el cine latinoamericano experimentaba. En la década del sesenta, ya lejos de la exaltación patriótica, el documental repetía un discurso social, a raíz de la desconfianza en la industrialización. Así lo recalca Calvo (2018), cuando comenta que la oleada de dictaduras en la región, la crisis y la irrupción de modelos neoliberales, crearon un clima de inestabilidad social; no sería hasta los 90 cuando nuevos movimientos pusieron sobre el tapete un problema que se venía complicando desde décadas atrás.

Sería *Runan Caycu* (1973), de Nora de Izcue, el proyecto más coherente con esa corriente de reivindicación, el cual mostraba el testimonio del activo dirigente indígena Saturnino Huillca, muy presente en la lucha campesina en el Cusco y la toma de tierras previos a la reforma agraria impulsada por el gobierno de Velasco. Llegada la década del 80, el retorno a la democracia se vio opacado por la peor crisis socioeconómica que ha sufrido el país, y por la aparición de grupos terroristas, lo cual terminó por ahogar las expectativas de cambios sociales. En medio de la convulsión y el miedo, se formó el Grupo Chaski, un colectivo comunicacional influenciado por los movimientos culturales y artísticos de la década de 1960.

El punto de partida fue el medimetro *Miss Universo en el Perú* (1982), una crítica que contrastaba la realización del concurso en Lima con los estereotipos que debía enfrentar la mujer. Reconocido por sus largometrajes *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1988), ambos de gran acogida, el Grupo Chaski produjo una serie de cortos documentales para la televisión alemana, entre los que figuraban títulos como *Encuentro de hombrecitos* (1987), *Margot la del circo* (1987), *Crisanto el Haitiano* (1989) y *El taller más grande del mundo* (1990). Según

Rivas (2020), la propuesta del colectivo buscaba visibilizar la miseria de la ciudad a través de marginales sin oportunidades que recurren a la transgresión para sobrevivir, en ese sentido, el Grupo Chaski es un poderoso referente en la historia del documental peruano.

Los años 90 no fueron muy auspiciosos. La imposición de la dictadura fujimontesinista, la desaparición de los incentivos de la Ley N.º 19327 y una nueva ley de cine alineada a políticas neoliberales, casi acabaron con la producción documental. Durante este difícil periodo, algunos realizadores se mudaron al video, haciendo trabajos con ONG o encargos para productoras extranjeras y organismos internacionales; pero también se caracterizó por las experiencias de documentalistas peruanos muy destacados en el exterior, puntualmente son los casos de Heddy Honningman, Mary Jiménez, Javier Corcuera y Juan A. Ramírez, quienes encabezarían luego tendencias que comienzan a surgir en los años 2000.

En los últimos años, los centros académicos han venido jugando un rol importante dentro de la producción actual, recogiendo una voluntad estudiantil de querer revisar la historia; pero, además, surgen nuevos relatos en los que los males sociales se internalizan, atravesando el espacio personal y cotidiano con la práctica política y el pensamiento. Son materiales reflexivos que abordan las nuevas manifestaciones encontradas en el Perú de hoy, temas como la sexualidad, las tradiciones, la geografía urbana, la cultura pop y *underground*, el cuerpo, la intolerancia, los problemas de género, ente otros. Este nuevo panorama del documental peruano presenta puntos importantes que lo caracterizan:

- La creación de nuevos espacios de proyección en los últimos años y un sinnúmero de casas educativas que incluyen cursos y talleres documentales en sus currículos.
- Las diferentes organizaciones y entidades no gubernamentales hacen uso de este género como herramienta de comunicación de sus lineamientos.

- Los gremios, cooperativas o gente cada vez más interesados en el documental.
- El reconocimiento nacional e internacional ganado por diferentes documentalistas peruanos recogiendo premios alrededor del mundo.
- El *boom* internacional que está viviendo el documental en los últimos años.

Estos nuevos aires para el documental peruano se definen por una renovada necesidad de hablar y compartir dramas íntimos o de carácter político, recurriendo a un lenguaje ágil e innovador, y que pueda llegar a diferentes públicos, invitando a la discusión, la memoria y la tolerancia. Lo confirma Godoy (2018), ya que con el pasar de los años, el documental dejó su conservadurismo y se aventuró a cuestionar el imaginario que estaba a su alrededor; ahora pasó de ser informativo, testimonial y de denuncia, a ser trasgresor de sus propios límites, explorando nuevas formas narrativas y metodologías que le permitan analizar la historia oficial del Perú desde una óptica personal e intimista.

El aporte de Mitry radica en señalar que el lenguaje no es exclusivamente verbal; su característica primordial es la de intercambiar información, y el cine es un sistema de imágenes que son también signos y símbolos acerca de algo, y que tiene la intención de describir, desarrollar y narrar algún acontecimiento singular. De esta forma, el autor demuestra el potencial analítico del cine como lenguaje, y abre camino a interpretaciones futuras dentro de la semiótica cinematográfica que revalidan el carácter analítico del cine dentro de la sociología.

De otro lado, André Bazin, uno de los teóricos más influyentes del panorama cinematográfico, promovió una férrea postura acerca del realismo. Su teoría habla de lo cinematográfico como el arte de lo real, dada su cualidad intrínseca de captar la realidad sin la intención de solo representarla, pues intenta ir más allá y elaborar un contenido fílmico verdadero. El intelectual se enmarca

en el aspecto ontológico de la teoría y el análisis de películas, entra en el debate de la concepción de la pantalla como marco al mundo real, la cual critica y entiende como una ventana en movimiento que se desplaza a través de una realidad continua.

Según anota Trujillo (2018), su teoría sostiene que la realidad y el arte alcanzan su mayor conexión en el cine, al destacarlo como el único soporte capaz de representarla fielmente, sin ninguna manipulación de por medio. En el análisis de Bazin se trata a la pantalla como un soporte que pone límites, pero también es el elemento diferenciador entre otras artes; este teórico considera que el cine tiene las herramientas necesarias para desarrollar un mundo imaginario y artificial capaz de capturar la atención del espectador y de aceptar que dicha ilusión es real. De esta manera, el cine confecciona un lenguaje que pretende crear su propio espacio.

CAPÍTULO III

CONSECUENCIAS DE LA GUERRA DEL PACÍFICO

La Guerra del Pacífico ha significado uno de los episodios más traumáticos de la etapa republicana del Perú. Desde un punto de vista político, humano, económico y hasta de idiosincrasia nacional no hay nada que se le acerque. Se trata de una complicada situación que se vio reflejada en la devastación del aparato productivo, el cual se redujo a la mitad, como ocurrió con los sectores de la construcción y la minería durante todo ese período, que casi desaparecieron. En este escenario sin precedentes en la historia peruana, le tomó al país dos décadas y media para recuperar los niveles de producción anteriores a la guerra; sin embargo, quedaron heridas que con el paso del tiempo no han cicatrizado del todo.

Los enfrentamientos desarrollados en una etapa marcada por las doctrinas geopolíticas de fuerte tinte militar y chovinista, configuraron las consecuencias de esta sangrienta guerra, permitiendo el reforzamiento de identidades nacionales sujetas a desencuentros, rencores y rivalidades. En efecto, estos discursos patrióticos llenos de violencia han marcado el imaginario colectivo de los países involucrados; mientras que los chilenos acusan a los peruanos de resentidos y revanchistas, estos últimos han mantenido una postura agresiva que reclama por la merma del territorio y la ambición expansionista de los sureños que los llevó al saqueo del patrimonio cultural.

Las tradiciones y relatos históricos hegemónicos sobre el conflicto demuestran el grado de enfrentamiento que aún persiste, manipulando un pasado

compartido con una serie de versiones antojadizas del contrincante, enalteciendo identidades en base a las alteridades. Esa mirada apasionada y sesgada se sigue reproduciendo y alentando en distintas esferas de la sociedad, educando a generaciones enteras con relatos que llaman a la división y que alimentan un civismo que impide la construcción de una conciencia colectiva libre de escepticismos.

3.1. El impacto de la ocupación del Perú durante la Guerra del Pacífico

El 17 de enero de 1881, las tropas chilenas tomaron la ciudad de Lima en el marco del fin del conflicto militar que opuso a Chile, Bolivia y Perú entre 1879 y 1884. Tras la derrota del ejército peruano en la Batalla de Chorrillos y la Batalla de Miraflores en 1881, fueron sometidas las localidades de Chorrillos y Barranco durante cuatro días. La invasión de la capital obligó a que el presidente Nicolás de Piérola escapara a los Andes, y el ministro de Relaciones Exteriores, Pedro José Calderón, renunciara a su cargo, quedando a cargo de la ciudad el alcalde de Lima Rufino Torrico.

La ocupación político-militar de la ciudad limeña por parte de los invasores chilenos entre 1881 y 1883 significó también el establecimiento de un orden jurídico social que tuvo en la convivencia, el dilema más complejo de resolver. Durante esos años, se estableció una sociedad alterna, la cual se caracterizó por la serie de conflictos internos ocurridos, y que tuvo que enfrentar el régimen chileno en los tribunales de justicia. El control ejercido por la administración chilena para apaciguar los disturbios, una vez que el despacho judicial peruano se autoclausuró, se hizo mediante los juzgados de letras y del crimen, una medida que fue aceptada por los diferentes grupos sociales de ese entonces, incluidas las colonias extranjeras también involucradas.

Al respecto, Vadillo (2022) asegura que los letrados peruanos no sojuzgaron la justicia a la regencia aplicada por los chilenos, y en respuesta se decidió

cerrar los tribunales. Ante la necesidad de un sistema de solución de los conflictos, el militar sureño Patricio Lynch, que ocupaba el cargo de gobernador interino de Lima, buscaría garantizar el respeto a la propiedad de los extranjeros. En ese contexto, y dadas las difíciles circunstancias, muchos ciudadanos locales se la jugarían, simulando la transferencia de sus bienes y propiedades a personas extranjeras.

Tras la toma de la ciudad, el ímpetu chileno por tomar posesión de recursos ajenos, una actitud propia de los ejércitos invasores, los llevó a saquear la Escuela de Bellas Artes y Oficios, así como la universidad San Marcos, generando ira y frustración en la población. Sobre el tema, repasa Céspedes (2022) que las costumbres de guerra durante el conflicto llamaban al respeto de la propiedad privada; pero un Estado ocupante podía beneficiarse de manera legítima con las contribuciones de los ciudadanos del Estado vencido. En ese sentido, las tropas militares podían incautar bienes e inmuebles privados de las naciones sometidas para apoyar los esfuerzos de la causa, según el derecho de guerra.

El caos y la inseguridad que reinaban en la ciudad se vieron acompañados por la carencia de alimentos y el alza de precios. El agregado militar inglés William Acland describiría una variedad de atropellos contra los civiles locales, culpando los actos de destrozo, matanzas injustificadas y violaciones a la milicia chilena. En esa línea, Rosario (2021) apunta que la reacción de los soldados invasores respondía al difícil trato recibido por parte de sus superiores, pero que no hubo intención de frenar sus excesos. Los intentos por recuperar Lima fueron rápidamente sofocados debido a la falta de liderazgo en esos contingentes y que finalizaría con la destrucción de la flota Unión, Talismán, Tumbes, Limeña, Chalaco, Rímac, y un torpedo acabaría con el Atahualpa para evitar su posesión.

Los chilenos eran conscientes de la premura por obtener la rendición de los peruanos para no dilatar su permanencia en Lima, debido a los altos costos

que le ocasionaría a su tesoro público. En su intento por superar los conflictos sociales, se organizó un sistema dual de justicia, que implicaba el uso pragmático de la legislación chilena y peruana, el cual no tuvo los resultados esperados. Para los peruanos era sumamente complicado constituir un nuevo orden político tras la huida de Piérولا y en medio de severas condiciones. Es así como parte de las élites peruanas y las fuerzas sureñas de ocupación acordaron consolidar un gobierno representativo y legitimado por la población, mientras esperaban obtener la tan anhelada paz y la consecuente cesión territorial de las riquezas salitreras.

Durante este periodo, por intermedio del nuevo ministro de Justicia, Culto, Instrucción Pública y Beneficencia, José Miguel Vélez, se dispuso por decreto en marzo de 1881 el restablecimiento de la Constitución de 1860, declarando la nulidad de todos los actos de gobierno establecidos por la autoridad chilena, un gesto muy poco conciliador, pues pudo acrecentar los resentimientos. Sin embargo, frente a esta compleja situación, el superior a cargo de la ocupación, Patricio Lynch, decidió no derogar el derecho peruano y mantuvo su vigencia temporal en paralelo a otro sistema de gobierno, asumiendo los casos civiles y criminales en la medida en que no satisfacían las necesidades de los grupos sociales.

Para implantar definitivamente su autoridad, los chilenos debieron controlar la estructura del Estado, tomando por asalto las instituciones importantes, como sucedió con el Poder Judicial. De esta manera impusieron el orden e instauraron mecanismos de composición para superar los conflictos de convivencia entre los invasores, locales y gente extranjera. El problema del faccionalismo fue determinante para cederle la representación nacional provisoria al mando chileno y junto con el fracaso de una paz inmediata se dio paso a la ocupación indefinida de la ciudad de Lima.

Uno de los problemas más comunes era el acoso hacia las mujeres, quienes, para evitar ser violentadas, llegaron a vestirse de hombres o a encerrarse en casa; salvo pocas excepciones, casi ninguna estableció una relación personal con los militares chilenos. A pesar de la reacción hostil contra el invasor, saltan las interrogantes respecto al tipo de interacción que mantuvieron con la sociedad limeña, debido al tiempo considerable durante el que dominaron esta parte de la región. Finalmente, en 1883, tras dos años de ocupación, y con las derrotas en la Campaña de la Breña, se firmó el tratado de Ancón, poniendo fin a la Guerra del Pacífico y la pérdida de Tarapacá y Arica, y de Tacna por diez años.

3.2. Héroes de la Guerra del Pacífico

La guerra es un espacio complejo de acciones y sentimientos al límite, que permite la construcción nacional del concepto de heroísmo y la figura del mártir, ambos legitimados por la sociedad, que lo llevan a formar parte de los simbolismos de la patria. Se genera así un discurso que permite la unificación de una comunidad en torno a la exaltación de la voluntad del sacrificio en el campo de batalla, así como la disposición de matar en virtud del bien común. La victoria chilena de la Guerra del Pacífico no solo es una oportunidad de análisis, desde una perspectiva bélica, sobre las estrategias y los combates ocurridos componen la historiografía de una nación; resulta además relevante conocer a fondo las historias de los protagonistas y rescatar sus testimonios para conocer su sentir.

Este crítico acontecimiento del siglo XIX ha marcado un derrotero imborrable en la vida de los peruanos que reconocen la valentía de quienes defendieron a la naciente república, y que, a pesar de las desventajas, sentían el compromiso con el territorio. Ahora los sitios históricos donde se produjeron las cruentas batallas son bienes declarados como zonas o monumentos históri-

cos del patrimonio cultural de la nación. Escenarios como el Morro Solar, los Reductos de Miraflores y Surquillo, el Alto de la Alianza, Huamachuco, San Pablo y Ayacucho, ya cuentan con un reconocimiento por parte del Estado. En todos ellos perecieron miles de peruanos militares, civiles, montoneros, inclusive niños combatientes, cuyo alto grado de patriotismo y amor por el Perú es materia de culto a lo largo del tiempo.

La significación del héroe no se reduce únicamente a la valoración del sacrificio o de las hazañas; son personajes contruidos mediante complejos procesos discursivos, estéticos y políticos, una triada perfecta que sirve de marco para la identificación entre la nación y el mártir. La presencia cualitativa de los héroes, en especial los militares, es significativa, pues estos abrieron paso a un culto que sobrepasó la efervescencia del discurso castrense, y es que son utilizados para inspirar virtudes cívicas dentro de la población. Entre los mártires más reconocidos están:

- Miguel María Grau Seminario: Marino, militar y político piurano, es una figura consagrada en el imaginario nacional. Definido como el paradigma del peruano ejemplar, destacó por sus dones de estrategia que la historia narra con prolijidad, deja ver a un hombre cuya coherencia le permitió serle fiel a sus ideales y con un profundo sentido del deber con la patria. Escribe Valdivia (2023) que la historia del Perú se comprende a través de su personificación; cumple un rol destacado en la Marina de Guerra del Perú que lo convierten en un soporte institucional y ha dejado un legado en los ámbitos cultural, histórico, operacional, junto con su contribución al desarrollo de la política exterior del Estado, al Sistema Nacional de Gestión de Riesgo de Desastres y en la lucha contra el terrorismo. Su deceso en el Combate de Angamos dejó una huella imborrable en el país, aprecio que se ve reflejado en la cantidad de sitios con su nombre, entre calles, plazas, avenidas, colegios, monumentos y museos, que detentan su

memorable accionar, y que lleva en su apelativo de Caballero de los Mares el recuerdo de sus valores al ordenar el rescate de los náufragos enemigos.

- Francisco Bolognesi Cervantes: En medio de la dolorosa derrota que significó la Batalla de Arica, se erigía la figura de Bolognesi como sinónimo de coraje y valentía. Su negativa a rendirse y esa indeleble disposición a cumplir con sus deberes sagrados lo llevaron a inmortalizar una frase igual de memorable, y que aún resuena en los oídos de generaciones presentes y futuras. la historia de un peruano que lideró valerosamente un batallón de soldados en Arica, frente a un enemigo abrumadoramente superior en número y con armamento más avanzado.

La real dimensión de la trascendencia de su mensaje ha vulnerado el tiempo y se instala en la dinámica de la vida nacional, histórica y cotidiana; donde el peruano común frente al desafío de la adversidad se repite desde lo más íntimo de su ser la inquebrantable decisión de no claudicar y seguir insistiendo, sin desmayo hasta quemar el último cartucho. Un acto heroico de sacrificio cobijado en la memoria popular para terminar convirtiéndose en un símbolo referencial de su vida, pero, sobre todo, es la evidencia de la moral nacional que identifica a los peruanos.

La guerra del Pacífico fue uno de los episodios más dolorosos de la historia nacional, ya que se perdieron territorios arrancados de por vida e importantes personalidades entregaron su vida para defender a una naciente república por la que demostraron pasión nacionalista, algunos de ellos ahora enaltecidos por la historia oficial, aunque existen muchos otros por redescubrir, perdidos en el anonimato. La presencia femenina en la infantería de América Latina data de épocas remotas. En el siglo XIX, mujeres anónimas, llamadas “rabonas”, dejaron sus casas para acompañar a sus parejas en largas campañas militares; sin ánimo de reconocimiento, comenzaron a escribir una historia de lucha y coraje,

atendiendo heridos, cocinando, reparando uniformes o asistiendo como apoyo logístico en una lucha que no respetó niños, jóvenes ni mujeres.

El origen del término “rabona” se remonta a las Guerras de Independencia, donde los oficiales permitían que las mujeres de los reclutas acompañaran a la tropa, pero en la cola o parte final. También llamadas “vivanderas de América del Sur”, término de la Francia napoleónica para identificar a las cantineras que iban con los ejércitos, sus características eran muy diferentes. Según Villacaqui (2019), las rabonas del Perú eran valientes mujeres armadas que cargaban en la espalda a sus hijos y todo el bagaje necesario, trepaban en mula las montañas cubiertas de nieve, atravesaban los ríos a nado, escogían el mejor sitio para acampar, descargaban y armaban las tiendas, cocinaban, buscaban y arranchaban víveres en los pueblos para el ejército; en resumen, proveían las necesidades del soldado.

Villalobos (2019) narra que las rabonas curaban y salvaban vidas, en algunos casos, cubrían a los caídos con la ropa del invasor para evitar ser lanzados al mar o fosas comunes, y ser reconocidos por algún militar aliado. Estas mujeres demostraban una gran resistencia. En su mayoría indígenas pobres e iletradas, sin nombres ni apellidos propios más que su honor, no dudaron en tomar un rifle para seguir en combate. Aunque fueron criticadas por una sociedad que las descalificaba con los peores adjetivos, ello no fue impedimento para entregarse a la causa, defendiendo y apoyando a los hombres en lucha; sin embargo, tarde llegó su reconocimiento y nunca fueron indemnizadas.

La guerra no distinguió entre la vida de mujeres o pequeños; cientos de niños soldados entre 14 y 18 años, conocidos como “cabitos”, marcharon a la campaña del sur, a órdenes del teniente coronel Bazo, para defender al país, que llevaba solo 58 años de independencia. Los jóvenes formaban parte de la

Escuela de Clases de Chorrillos, creada en 1873 durante el gobierno de Manuel Pardo a efectos de su política de modernización del Estado y que buscó la profesionalización del ejército; pero también provenían del Colegio Guadalupe en Lima y del colegio San Ramón de Cajamarca.

Según Valenzuela (2018), cercana la guerra, ya habían egresado de Cabitos los cuadros que formaron los batallones en las campañas del sur, ubicándose entre Pisagua y Arica; en los batallones Cazadores del Cusco n.º 5, Lima n.º 8 y n.º 9; y en la columna de artillería del Cuerpo de Arica. Entre abril y mayo de 1879, los jóvenes reclutas integraron batallones que lucharon en San Francisco, Tarapacá, Chorrillos, Miraflores, Marcavalle, Concepción y Pucará. Actualmente, se han identificado a más de 20 héroes, entre niños y adolescentes, que se inmolaron en la lucha contra el ejército chileno, algunos de ellos fueron Braulio Badani Suarez, Isaías Clivio y Belisario Moreno, mártires cuyos restos se encuentran hoy en la Cripta de los Héroes, en el cementerio Presbítero Matías Maestro.

Aunque son pocos los textos sobre la participación de afroperuanos en el conflicto con Chile, se pueden destacar a dos figuras que viven en el recuerdo popular, pero ignoradas por la historiografía: Catalina Buendía de Pecho, joven de quien se cuenta que lideró la insurrección y arengó de valor a las huestes iqueñas, improvisando armas y con recursos propios se atrincheraron en el cerro de Los Molinos, ofreciendo una valerosa resistencia. Así como ella, está el grumete Medina, último sobreviviente del monitor Huáscar, olvidado en los libros de historia, de quien guardan su recuerdo en el Callao como un héroe naval. Miembro del batallón Constitución, formado solo por afroperuanos y considerados la tripulación olvidada del Huáscar, pelearon sin temor junto a Miguel Grau. Terminó sus días en la pobreza.

3.3. Influencia de la guerra con Chile en la constitución de la identidad nacional

Históricamente, las relaciones entre Perú y Chile han estado impregnadas de hostiles intercambios. Algunos episodios relevantes que hablan sobre esa disputa, además de la Guerra del Pacífico, son el diferendo marítimo limítrofe que se resolvió con el dictamen de la Corte Internacional de La Haya, o, más recientemente, la presencia de los migrantes venezolanos en la frontera, que han originado una tensión diplomática en las relaciones entre ambos países y el intercambio de declaraciones entre sus representantes, lo cual despertó viejos fantasmas en el imaginario colectivo peruano, así como discursos contenciosos.

En efecto, la Guerra del Pacífico (1879-1884) es considerada como el primer conflicto que involucró pasiones nacionalistas, una herida que, para muchos especialistas peruanos, resurge cada vez que se menciona a su par chileno, envuelto siempre de circunstancias en que las ideologías nacionalistas se ven afectadas por la exacerbación que produce la figura poco amistosa y amenazante que se guarda del vecino sureño. Esta situación ha merecido una variedad de estudios sobre la representación de la identidad nacional y la construcción cultural; una suerte de círculo vicioso de constantes críticas y repudios al expansionismo chileno, por un lado, y al revanchismo peruano, por el otro.

De acuerdo con Pahuacho (2021), es posible considerar que la relación entre Perú y Chile mantiene una característica especial, distinta al acercamiento que existe con los otros Estados que conforman la comunidad internacional. El conflicto bélico del Pacífico afectó la relación entre ambos países; su legado ha contribuido al distanciamiento de las naciones y ha permitido un camino de animosidades que se sostienen en una vorágine de imágenes negativas y estereotipos. Esta desconfianza histórica sintomática, nace de las diferencias culturales y étnico-sociales que se ven acentuadas por comparaciones entre la

estabilidad institucional de ambos pueblos y el desarrollo del sistema económico y productivo que vienen logrando.

En relación con la identidad nacional, existe un reconocimiento de pertenencia a la categoría social de lo “peruano” y sus referentes asociados; de estos últimos, el nivel de intensidad por el cual el ciudadano se identifica con su país es alto; en tanto, la autoestima nacional que mide la valoración de pertenencia a una comunidad también tiene un saldo positivo. Sin embargo, el autoconcepto que se guarda sobre el grupo de origen o al que se pertenece, si bien posee valores como el de sociedad progresista, también se resaltan aspectos como la delincuencia, conformismo, fracaso y marginalidad.

La dificultad de forjar una identidad nacional unificada no es un reto que sobrepasa solo al Perú; la realidad pluricultural de países como España, Venezuela, Brasil o Indonesia, por ejemplo, en donde conviven distintos grupos étnicos, también ha teñido de sangre su historia con una serie de conflictos internos. Otra dificultad presente es la existencia de modelos de referencia impuestos por naciones con mayor poder económico, tecnológico y cultural, cuyos prototipos sociopolíticos resultan en objetivos complejos de alcanzar, y en otros casos, se contraponen al propio, categorizando a la comunidad con posibilidades limitadas, de un sentido desfavorable y peyorativo.

En el contexto nacional, la presencia de un grupo significativo en diversos aspectos es muy apreciado por los peruanos, en especial aquellos países del espacio Schengen y los asiáticos como China o Japón; mientras, en la región, serían Brasil y Chile los modelos comparativos predominantes. Según Valencia (2018), las personas necesitan justificar los valores del grupo en forma de superioridad moral y desempeño, en menoscabo de otro que les resulta relevante, en un proceso de comparación social. En esa lógica, la presencia de tal antecedente histórico del siglo XIX, que costó territorios, dinero y vidas humanas, haría

suponer que la identidad nacional peruana se levantó sobre la desvalorización que se tiene de sus vecinos chilenos.

De ese modo, la derrota peruana posee una valoración negativa, constituyéndose en un trauma emocional en el imaginario colectivo de los peruanos que la consideran como la mayor derrota nacional de la época republicana, y que se refuerza a través de la educación, principalmente, con la promoción de un discurso a todas luces antichileno. Es así como en la memoria, se tiene presente a Chile como un país ambicioso y depredador. Al respecto, sobre tal supuesto identitario, es necesario recalcar el papel que han cumplido los medios de comunicación en el tratamiento informativo, por cuanto favorecieron la promoción y reproducción de ideologías chovinistas, plagadas de discursos que buscaban el enfrentamiento con el otro, tanto en Perú como en Chile.

Estas manifestaciones de nacionalismo se expresan no solo con medidas extremas, sino que pretenden ser parte de la rutina cotidiana, sin llamar la atención, y que reciben el nombre de “nacionalismo banal”. Bajo su óptica, las personas se integran en torno a una conciencia social que consideran inevitable y necesaria, pero con una interpretación antojadiza del mundo. En el país, este tipo de nacionalismo se ha transmitido y perpetuado a través de diversos ambientes u objetos de la cotidianeidad, tales como los parques, calles y plazas que llevan el nombre de aquellos mártires combatientes de la Guerra con Chile, recordando que este país es el enemigo de toda la vida, y frente al cual los peruanos deben defender su identidad nacional.

3.4. ¿Por qué Chile ganó la Guerra del Pacífico?

Han pasado ya 144 años desde que el Perú enfrentó una de las contiendas más largas, sangrientas y agobiantes de su historia. Desde entonces, han sido diversas las hipótesis que se han esbozado en torno al porqué de tan dolorosa derrota en la guerra del Pacífico. Las más recurrentes son las que culpan al ene-

migo, acusando al rival de tener alianzas con potencias extranjeras, de contar con una mejor logística militar y modernas armas, victimizando a los vencidos, quienes nada pudieron hacer pese a su voluntad para defender el territorio.

Sin embargo, la guerra estaba perdida mucho antes de que comenzara, no solo debido a una poco ventajosa situación militar, sino también como consecuencia del desorden político imperante, caracterizado por intereses irreconciliables entre los diferentes actores sociales, además del abismo social que enfrentaba a la sociedad, y el despilfarro económico del siglo XIX, que trajo la bonanza del negocio del salitre. Todo ello influyó de manera determinante en la vulnerabilidad del Perú. Asimismo, es importante recalcar las malas decisiones de los políticos y el desafortunado manejo diplomático de la época, que provocaron el triunfo de Chile en la disputa armada.

Como indica Llano (2019), durante los años centrales del siglo XIX la situación en el país era de una constante anarquía, terminada la guerra contra Ecuador se generaron una serie de luchas civiles; estos levantamientos terminaron con la elección del aquel entonces alcalde de Lima, Manuel Pardo, quien logró articular un movimiento civil que lo llevaría al poder. Las reformas liberales no demoraron en aparecer para reducir la enorme deuda nacional; a través de la venta del salitre se intentó paliar la crisis sin el éxito esperado. Al final de su gobierno, el país se encontraba en bancarrota, completamente desunido y con una guerra a punto de desatarse.

Un punto sustancial en los argumentos sobre la derrota, fue el descuido de la defensa nacional cuando el gobierno de Manuel Pardo, obligado por medidas de austeridad debido a la crisis económica, autorizó la reducción de la partida presupuestal destinada a cubrir las necesidades del Ejército y la Marina, en cuanto al equipamiento y la modernización de las flotas. Según McEvoy & Rabinovich (2018), el Ejército era visto como un componente fundamental de la política, situación que contrasta con la decisión del entonces presidente, a pesar que contaba con expertos consejeros en temas castrenses, y que dejó en franca desventaja al país para resistir a la escuadra chilena.

En tanto, Chile continuaba con una carrera armamentista con miras a llevar adelante su política exterior con el control comercial del Pacífico sur, adquiriendo las fragatas blindadas Almirante Cochrane y Blanco Encalada, con las cuales promovían su condición de país marítimo y forjaban la supremacía en el litoral. De esta manera, las autoridades no previeron las intenciones chilenas y dejaron pasar la oportunidad de contar con una gran marina mercante y una poderosa marina de guerra. Sin embargo, los efectos producidos por la Guerra del Pacífico se explican mejor al conocer la estructura interna de la sociedad peruana y de las manifestaciones que se sucedían al mando de caudillos.

Desde 1840, el crecimiento de la economía peruana, tras varias décadas de estancamiento, reposaba casi íntegramente en la explotación y exportación del guano de sus islas. A pesar de ser una nación dividida, con políticos que buscaban su beneficio personal, fue posible el restablecimiento financiero y político de comerciantes y terratenientes en constantes fricciones, pero que finalmente lograron constituir la columna de una clase dirigente nativa. Lamentablemente, la mala gestión frente al salitre hizo que el dinero fuera a parar a manos de especuladores y personas no interesadas en la inversión productiva y la industrialización del país.

Durante las campañas de guerra, los objetivos del enemigo se concentraron en apropiarse de los yacimientos de salitre, y acabar con los recursos económicos más significativos del Perú para evitar que se pudiera continuar y resistir la ocupación. Lo primero se logró casi al comienzo de los enfrentamientos, mientras que otra expedición tomaba el norte peruano y controlaba importantes plantaciones de algodón y azúcar, con ello se consiguió debilitar económicamente a la nación, asaltando sus centros productivos y la imposición de cupos elevados para sustentar la guerra. La clase terrateniente norteña no tuvo más opción que buscar la protección del ejército chileno, temiendo los ataques de sus esclavos culíes; una situación que se repetía en la serranía, caracterizada por una permanente fragmentación de los grandes latifundios.

Con la ocupación de la ciudad de Lima y la destrucción del Estado oligárquico, se produjo un inmediato resquebrajamiento del poder, produciéndose confrontaciones internas que no eran más que el síntoma de problemas que se venían arrastrando desde la colonia. En paralelo, se sucedían distintos gobiernos que competían por imponer su autoridad; ninguno de ellos con representatividad ni con sólidas propuestas para resolver la profunda inestabilidad. El mantenimiento o la ampliación de su esfera en tal contexto dependía, por tanto, de la intervención del ejército chileno de ocupación.

CAPÍTULO IV

PROPUESTA DE GUION DOCUMENTAL EN EL CONTEXTO DEL BICENTENARIO PERUANO BASADO EN EL HUNDIMIENTO DE LOS BUQUES LOA Y COVADONGA

La presente investigación busca diseñar un guion documental con base en el análisis de las representaciones sociales que surgieron a partir del conflicto con Chile, un evento desgarrador latente que aún permanece en el imaginario peruano, y que tiene como objetivo rescatar un acto de heroísmo y resiliencia, como fue el hundimiento de los buques Covadonga y Loa. Este hecho ha sido ignorado por la historiografía o ha carecido de resonancia debido a un discurso oficial empeñado en construir la identidad nacional sobre la dignidad de mártires derrotados y la desdicha de su destino.

4.1. Materiales y métodos

La presente investigación se basó en el paradigma naturalista. Siguiendo la propuesta de Miranda & Ortiz (2020), se llevó a cabo una recopilación de las experiencias procurando obtener distintas perspectivas con el objetivo de comprender la realidad, reparando en los detalles de las incidencias socioculturales. El análisis estuvo guiado por una metodología cualitativa, que reparó en las percepciones, opiniones y comentarios de los especialistas e historiadores interesados en el hundimiento de los buques Loa y Covadonga durante la guerra con Chile; con ello, se mejoró y amplió la visión histórica, y se facilitó la adaptación del material informativo seleccionado en un guion documental. Partiendo de Hernández & Mendoza (2018), el análisis se fundamenta en una

realidad que descubre, construye e interpreta, según las vivencias de los individuos, grupos y culturas.

El enfoque utilizado para la investigación fue de carácter narrativo, para contextualizar la época y el lugar del hundimiento de los navíos chilenos Loa y Covadonga. Asimismo, se reconstruyeron los sucesos a través de recreaciones detalladas en el documento, con el fin de obtener una historia comprensible e interesante para el público. Aseguran Hernández & Mendoza (2018), que este enfoque prioriza la información relevante y el entendimiento de las circunstancias, hechos, pensamientos, emociones e interacciones de los personajes involucrados en el problema. De igual modo, la historia puede ser narrada por los expertos en el tema a través de cuestionarios para entrevistas.

Para el análisis, se escogió a siete participantes, cuatro de los cuales eran especialistas en el tema histórico: Martín Cabrejos Fernández, historiador y docente de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo; además de tres miembros pertenecientes a la Marina de Guerra del Perú, los capitanes Miguel Mejía Morín y Juan Zúñiga Escudero, y la asistencia de Francisco Yábar Acuña, contralmirante de la Marina de Guerra del Perú, director del Museo Naval y docente de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

También participó un grupo de expertos en el área audiovisual: Hans Matos, Beycker Bance y Manuel Eyzaguirre Bravo, especialistas en la elaboración de guiones documentales, y que poseen sus propios talleres de cinematográfica. Para la selección se usó una muestra no probabilística por conveniencia del investigador. Los criterios de inclusión y exclusión tomados en cuenta para escogerlos fueron:

- Inclusión: expertos en el área audiovisual con más de cinco años de experiencia; fundamentalmente especialistas en la redacción de guiones para documentales, así como docentes en el área audiovisual de universidades que sean especialistas en la adaptación de material histórico en un guion documental. Se sumaron, además, historiadores expertos en las fuerzas sutiles de la

Guerra del Pacífico, y miembros de la Marina de Guerra del Perú con amplio conocimiento sobre el hundimiento de los buques chilenos Loa y Covadonga.

- Exclusión: docentes del área audiovisual, especialistas únicamente en cuestiones del rodaje, producción y posproducción o edición de un material audiovisual. Tampoco formaron parte los historiadores especializados en el Perú preincaico, incaico y colonial, ni entendidos en el campo audiovisual e historiadores que carecen de compromiso con proyectos ajenos.

Tabla 3. *Técnica, instrumento y sujetos participantes*

Técnica	Instrumento	Sujeto participante	N.º de instrumento aplicado
Entrevista	Cuestionario de entrevista	Lic. Manuel Eyzaguirre	1
		Lic. Hans Matos	
		Lic. Beycker Bances	
		Contraalmirante de la Marina de Guerra del Perú Francisco Yábar	
		Cap. de navío Miguel Mejía	
		Mag. Martín Cabrejos	
		Cap. de navío Miguel Mejía	
		Cap. de navío Juan Zúñiga	

Nota: Lic = Licenciado; Cap = Capitán

El escenario escogido para ubicar la investigación fue el Perú actual y el de 1880. El nombre oficial del país andino es República del Perú, cuya capital es Lima, mientras que su capital histórica es Cusco. Tiene una extensión de 1 285 215 km², se encuentra situado en el oeste de Sudamérica, limita al

norte con Ecuador y Colombia, al este con Brasil, al sureste con Bolivia y al sur con Chile. Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática [INEI] (2019) la población es de 32 495 500; el idioma oficial es el español, mientras que en las zonas rurales las lenguas que predominan son el quechua, aimara y otras lenguas indígenas.

Durante los últimos años, han sido varios los expresidentes investigados por corrupción; al respecto, Proética, citado en Pontificia Universidad Católica del Perú (2021), señala que este hecho ha provocado que más de la mitad de la ciudadanía peruana desconfíe de las instituciones públicas y privadas; ello sumado a la crisis social y política del 2016 al 2020. Para Almonacid, citado en RPP (2021), la desconfianza evidente hacia la política y el miedo a la pandemia de la COVID-19 se vieron reflejados en la primera vuelta electoral de las elecciones generales del 2021, que dio como ganador del balotaje al sindicalista José Pedro Castillo Terrones, acusado de diversos delitos, lo cual, según Morales, citado en El Comercio (2021), agudizó aún más la crisis económica.

Sobre la cultura audiovisual, Guevara (2016), tras el análisis de varios documentales que se produjeron entre 1910 y 1990, clasificó a la historia del cine documental peruano en cinco periodos:

- República aristocrática: se emitían noticieros de corte religioso y geográfico.
- El oncenio de Leguía: caracterizado por la producción de noticieros y reportajes propagandísticos.
- La década de los 30 y 40: durante esta etapa se emitían noticieros y reportajes militares.
- El cineclub Cusco: periodo en el cual se desarrollaban cortometrajes alusivos a temática andina.
- Desde 1960 hasta 1991: aparecieron proyectos audiovisuales como documentales sociales, informativos y políticos.

Asimismo, Gonzáles *et al.* (2020) manifestaron que el cine documental peruano de hoy en día tiene una visión crítica de los siguientes problemas sociales: el medioambiente, la explotación laboral y la discriminación. Al respecto, Orrego (2018) sostiene que, transcurridas dos centurias, el proceso de construir la república aún continúa, porque se persiste en una lucha para que las instituciones atiendan las necesidades de todos los peruanos; con ese fin, se debe gobernar basándose en una serie de valores republicanos como la ciudadanía, las instituciones, la calidad educativa, etc.

Respecto al Perú de 1880, se trataba de un país totalmente distinto al de ahora. En primer lugar, limitaba al sur con Bolivia, y su extensión era de 1 285 216,20 km². El INEI (2021) menciona que tenía alrededor de 2 699 105 habitantes. El Estado se encontraba en una situación de bancarrota. Basadre (2014) sostiene que hubo un pésimo manejo de los ingresos generados por el monopolio del guano. Finalmente, el salitre se convirtió en un excelente reemplazante del oro blanco.

Durante esos años, Perú era aliado de Bolivia, y afrontaba una guerra contra Chile desde 1879. El presidente del Perú era Manuel Ignacio Prado, quien, de acuerdo con Basadre (2014), tras el asedio de Tarapacá, decidió viajar a Europa en diciembre de 1879 con el dudoso objetivo de adquirir armas para contrarrestar el ataque chileno. Aquel acontecimiento fue aprovechado por Nicolás de Piérola para sublevarse contra el gobierno de turno, y luego fue investido como jefe supremo de la República con mandato dictatorial hasta el 28 de diciembre de 1881, cuando decidió renunciar al producirse tensos pronunciamientos en diferentes localidades. Este hecho agudizó la crisis social y económica que ya existía.

Como técnica de recolección de datos se optó por la entrevista a los sujetos participantes, la cual se realizó por plataforma Zoom, debido a la distancia

que separaba al investigador de los entrevistados, y a consecuencia de la pandemia COVID-19. Hernández & Mendoza (2018) definen a la entrevista como una charla basada en cuestionarios en la cual participan el investigador y los sujetos participantes, quienes son los receptores de las preguntas con el fin de revelar detalles del problema en cuestión, que el investigador desconoce.

El instrumento de recolección de datos que se empleó fue el cuestionario de entrevista con 16 preguntas destinado a los historiadores, y otro de 11 destinado a los expertos del área audiovisual. El cuestionario para los expertos en el tema histórico seleccionado tuvo como fin aclarar dudas, recopilar sus puntos de vista, saberes y teorías sobre el tema en mención. Esta información se tomó como base para la elaboración del guion. Por otro lado, el cuestionario destinado a los expertos del área audiovisual tuvo como objetivo recibir un asesoramiento acerca de cómo adaptar el material histórico recopilado al guion de documental, de una manera que pueda llamar la atención del público. Sobre este punto, Hernández & Mendoza (2018) afirman que el cuestionario es el instrumento más usado en una investigación, y que consiste en una amalgama de preguntas dirigidas a un sujeto de estudio sobre un tema en específico.

Tabla 4. *Cuestionario de entrevistas para expertos en audiovisuales*

Preguntas	Respuestas
¿Es necesario medir los gustos, costumbres, modo de vivir, etc., de un pequeño sector de la población peruana con el fin de saber cómo puede impactar el documental en la ciudadanía?	
¿En qué aspectos se puede hacer énfasis en el guion para impactar emocionalmente a la población al momento de presentar al público el producto audiovisual?	
Según Guzmán (1997) y Andreu (2016), todo documental tiene protagonistas y antagonistas, ¿cómo evitar catalogar, durante la redacción del guion, a los chilenos como malvados y ladrones, y a los peruanos como víctimas, sin caer en el nacionalismo?	
¿Qué otro elemento puede sustituir a la recreación de los personajes y hechos para captar más la atención del público, además de describirlos en el guion de documental?	
En caso de realizar una recreación de los personajes y acontecimientos, ¿es posible introducir algunos hechos o diálogos ficticios que puedan complementar a los ya registrados en los libros de historia, pero sin distorsionar la historicidad?	
Según Andreu (2016), hay dos elementos que no se pueden ignorar en la elaboración de un guion documental: el diseño visual y el sonido, ¿ambas ideas deben nacer antes o durante la redacción del guion?	
¿Se debe tener en cuenta la existencia de un equilibrio entre la información recogida en las entrevistas a historiadores y de fuentes bibliográficas, para la elaboración del guion sobre el hundimiento de los buques chilenos Loa y Covadonga?	

Tabla 5. Cuestionario de entrevista para expertos en el tema histórico seleccionado

Preguntas	Respuestas
¿Cuánto tiempo demoró la planificación de los torpedos peruanos para destruir los buques chilenos, se podría decir que las fuerzas sutiles de la Marina de Guerra del Perú reaccionaron como rebeldía ante Chile tras perder en el Combate de Angamos?	
Si la Marina Chilena tenía conocimiento, gracias a sus espías, sobre el plan torpedo de los peruanos, ¿por qué los capitanes de Loa y Covadonga hicieron caso omiso a las órdenes de sus superiores?	
¿Existió diferentes estrategias en la planificación de la activación de ambos torpedos?	
¿Hubo imprevistos antes de ejecutar el primer torpedo?	
¿En qué se diferencia la planificación de la activación del primer y el segundo torpedo?	
¿Se podría decir que la llegada del cuerpo inerte de Francisco Bolognesi y los demás soldados tras la batalla de Arica, eclipsó al hundimiento del Loa, teniendo en cuenta que los restos de los héroes caídos llegaron al día siguiente del mencionado éxito?	
¿Quiénes participaron en la elaboración de ambos torpedos y en su planificación para hundir los buques chilenos?	
¿Por qué la Covadonga era un buque de valor sentimental para Chile y Perú?	
¿Qué consecuencias tuvo el hundimiento de ambas naves en el gobierno chileno?	
¿Por qué los periódicos peruanos como <i>La Patria</i> y <i>El Peruano</i> no informaban al 100 % sobre la veracidad de los hechos acerca de ambos hundimientos?	
¿Cuál de ambos hundimientos tiene más valor y por qué?	
¿Qué legado nos deja a los peruanos del siglo XXI el éxito del hundimiento del Loa y Covadonga, a pesar de que la guerra estaba perdida?	

Se incluyó algunas consideraciones para la etapa de la recolección de datos, como primer acápite, el recojo de todo el material bibliográfico a partir del cual se elaboraron los guiones documentales, incluida la documentación sobre el hundimiento de los navíos Covadonga y Loa durante la guerra con Chile, de esta manera se contará con los datos previos a las entrevistas con los especialistas. Acto seguido, se elaboró el cuestionario de entrevistas y se procedió a validar por juicio de los expertos.

Con la información recopilada de las entrevistas, se procedió a ordenarla, codificarla y seleccionarla, según la más relevante y mediante tablas de análisis y comparativas. Finalmente, se elaboró el guion documental adaptando el material histórico, pero con base en la opinión, las teorías y los conocimientos de los historiadores; procurando incluir las recomendaciones de los expertos en escritura de guiones de documentales. Asimismo, se valoró el aporte del informe Belmont (1979) para el cumplimiento de los criterios éticos durante las entrevistas, entre ellos están:

- El respeto a las personas: el presente proyecto de investigación consideró todas las declaraciones y opiniones de los sujetos de investigación. No se toleró repudio alguno a las afirmaciones, ni se les negó a los participantes la libertad de actuar.
- La beneficencia: en esta investigación se le comunicó a cada participante los objetivos de la entrevista, el valor de sus conocimientos, además del uso de la data recogida preservando el derecho de seguridad de la información.
- La justicia: para el proyecto se trató por igual a todos los participantes, sin distinción de etnia, religión, ideología, nivel socioeconómico, profesión, u otros. Asimismo, se respetó la equidad en cuanto al esfuerzo y los beneficios del mismo, empleándose procedimientos razonables, correctamente administrados.

Adicionalmente, se respetó el derecho de autor empleando las normas APA para citar o parafrasear la información.

4.2. Resultados y discusión

4.2.1. Resultados de expertos en audiovisuales

Es importante seleccionar la información posible de distintas fuentes, incluidos libros físicos y electrónicos, junto con aquella que se consigue a través de las entrevistas a los expertos en el tema histórico que motiva la investigación, con el fin de lograr el equilibrio entre las fuentes orales y escritas.

Figura 1. *Equilibrio entre información recogida de entrevistas y fuentes bibliográficas*



Se destacó la impredecibilidad como un rasgo característico del público peruano, por lo tanto, se descartó realizar algún estudio sobre la sociedad peruana, cuyos resultados no significarían mayor aporte a los objetivos del proyecto; no obstante, apuntaron que un posible análisis del público meta, a pesar de ser un país con poli sociedades, podría aportar ciertas aristas para mejorar el producto final, alertando sobre algunos errores durante la redacción del guion.

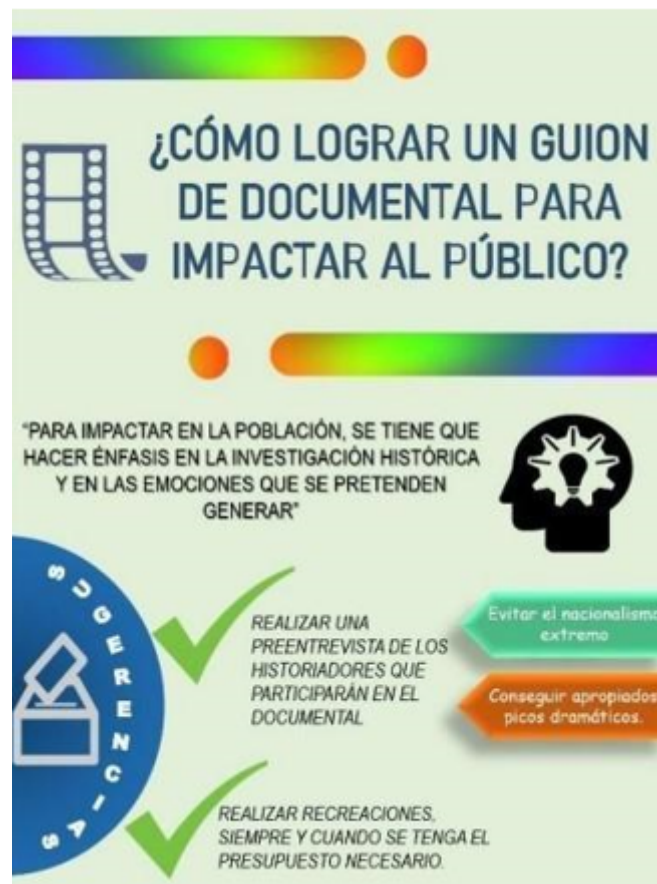
Figura 2. *Estudio del público objetivo en Perú*



4.2.1.1. ¿Es recomendable estudiar el público objetivo en el Perú?

Consideraron que la investigación histórica sería un punto clave para conseguir el impacto requerido en la historia y generar las emociones esperadas. Además, hicieron hincapié en la aplicación de una pre entrevista a los historiadores involucrados en la realización del documental, con ello se logra un equilibrio en los contenidos, sin discursos nacionalistas extremos, para lograr picos dramáticos efectistas o distorsionados. Finalmente, se sugirió apelar a ciertas recreaciones, siempre y cuando el presupuesto lo permita.

Figura 3. *¿Cómo lograr un guion documental para impactar al público?*



4.2.1.2. Recomendaciones para redactar un guion documental impactante

Mostraron su aprobación a la utilización de diálogos y hechos ficticios en la historia, este tipo de recreaciones enfatiza y completa la información que transmite el documental; funcionando como un recurso de memoria para el espectador, sin distraerlo de la realidad. Consideraron, además, que el diseño visual y sonido son dos elementos importantes a ser considerados en la elaboración del guion documental, antes de su redacción.

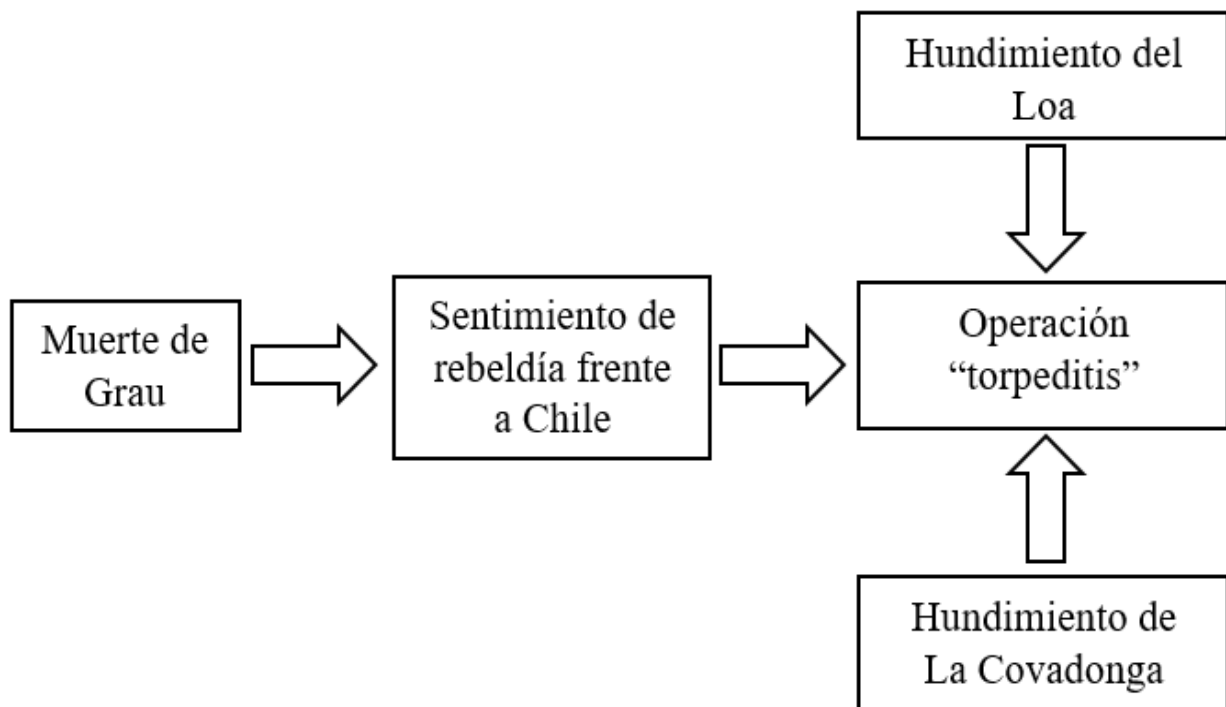
Figura 4. *Importancia de la recreación de hecho, imagen y el sonido*



4.2.2. Resultados de expertos en el tema histórico seleccionado

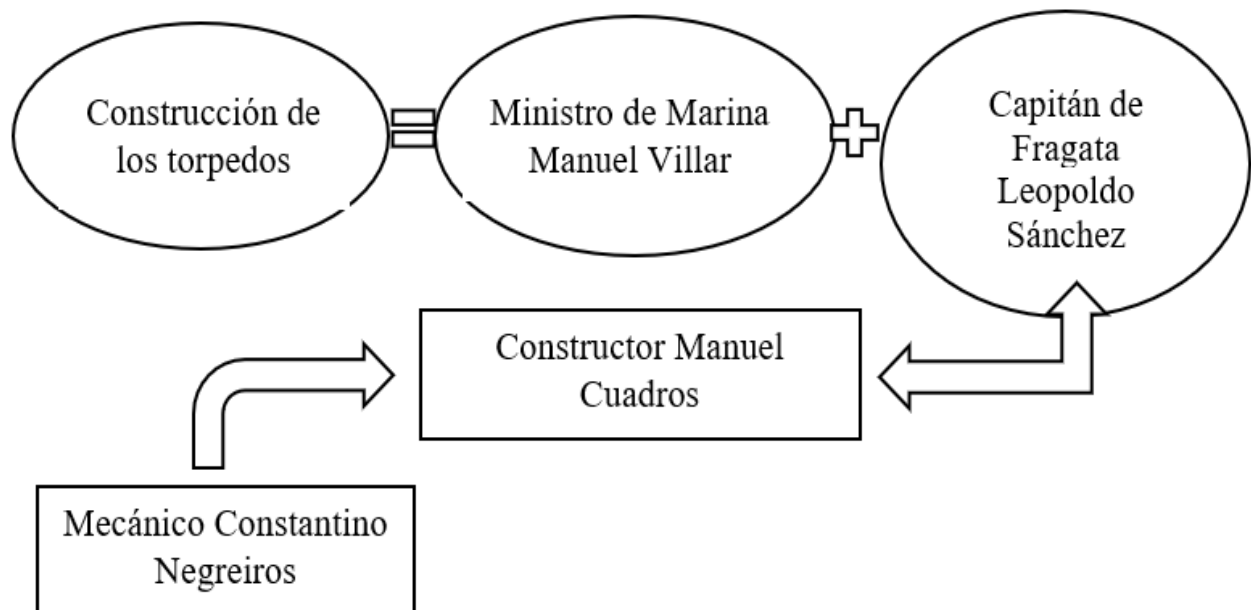
Los expertos indicaron que el deceso de Miguel Grau, en la punta de Angamos, despertó un sentimiento de rebeldía y malestar; ello repercutió en la organización de las llamadas fuerzas sutiles para contener el avance chileno. Entre sus dos operaciones victoriosas más conocidas figuran el hundimiento de los buques Loa y Covadonga; y con el transcurrir de la batalla nació la idea de hundir la flota chilena mediante los torpedos.

Figura 5. *Inicios de la operación “torpeditis”*



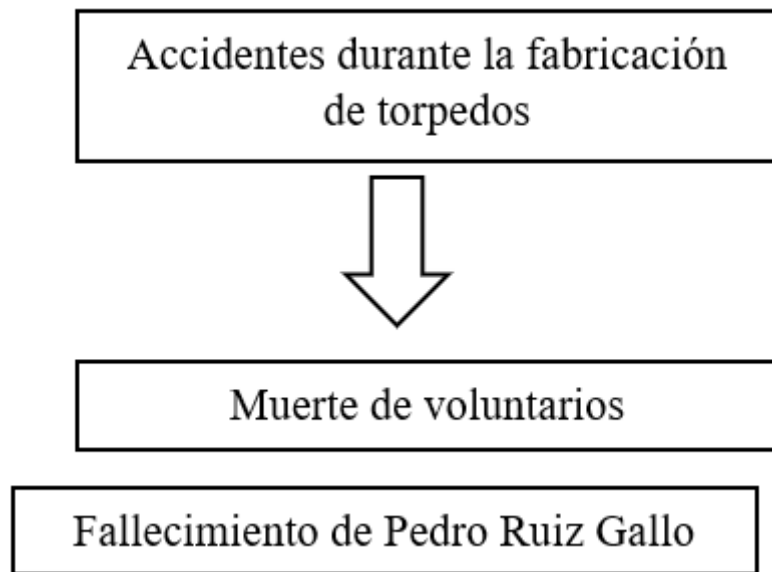
Los expertos señalaron a los implicados en la planificación, construcción y ejecución de los torpedos, ellos fueron el ministro de la Marina del Perú y el capitán de navío, Manuel Villar; también participó el capitán de fragata, Leopoldo Sánchez Calderón, quien actuó como nexo entre la resistencia peruana y el constructor de los torpedos, Manuel Cuadros. cerebro de la operación sin lugar a dudas y, por tanto, contaba con el apoyo de asistentes como el mecánico Constantino Negreiros.

Figura 6. *Participantes en la planificación, construcción y ejecución de los torpedos*



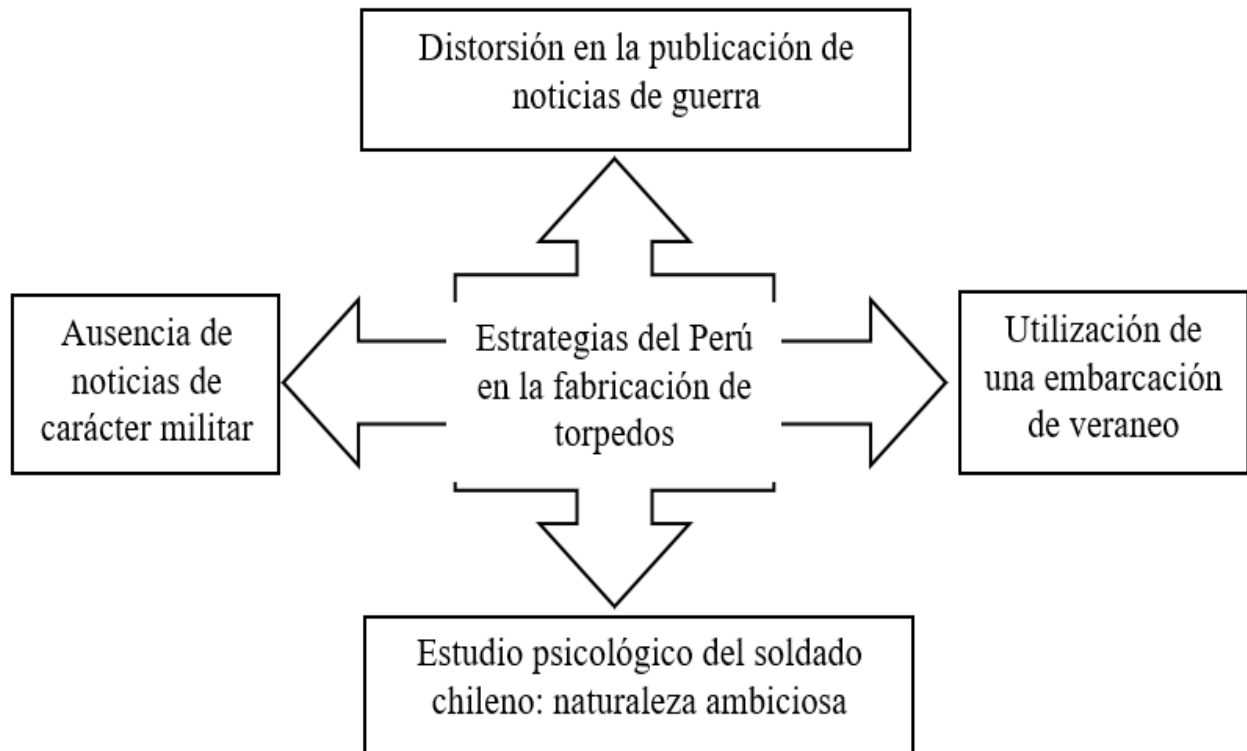
Los entendidos narraron que durante las tareas de fabricación de los primeros torpedos, algunos voluntarios fallecieron realizando pruebas, las víctimas fueron dos alféreces y el militar chiclayano Pedro Ruiz Gallo, cuyos conocimientos en explosivos y relojería puso a disposición para concretar el diseño de los explosivos; la mala fortuna jugó en contra y perecieron a causa de una detonación accidental el 24 de abril de 1880 en Ancón, tres meses antes del estallido del primer torpedo contra el vapor chileno Loa.

Figura 7. *Inconvenientes para la fabricación de los torpedos*



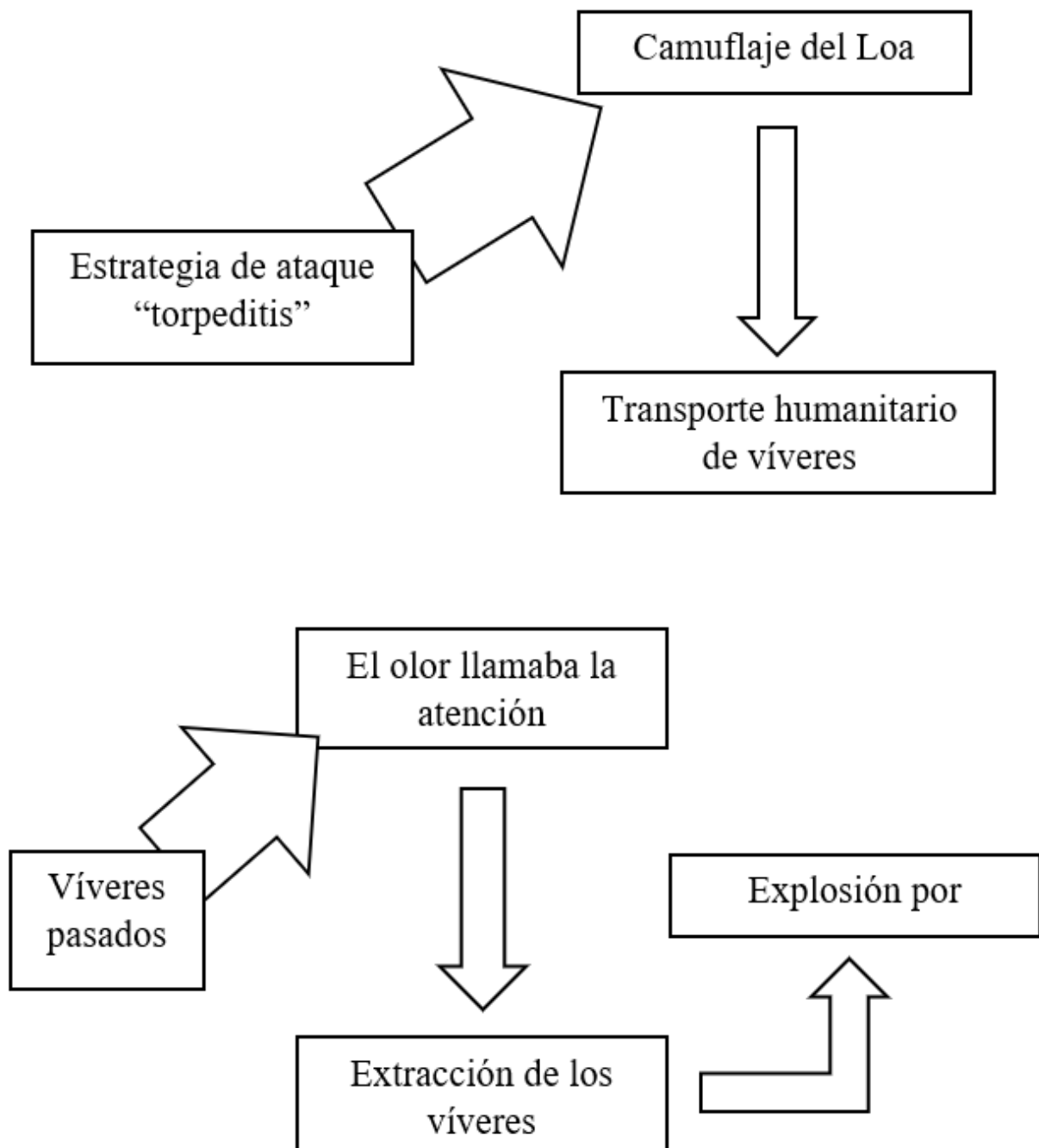
Los colaboradores señalaron que parte de la estrategia peruana, consideraba el uso de los medios de difusión para encubrir las acciones; los periódicos de la época se dedicaron a distorsionar la verdad sobre las acciones militares e inclusive, mostraban indiferencia a las actividades bélicas, de esta manera los chilenos ignoraban los planes y las operaciones especiales en su contra. Además, un estudio del perfil psicológico del enemigo permitió descubrir que su debilidad por la ambición era su talón de Aquiles; a partir de ese dato, se pudo concretar el uso de una lujosa embarcación de veraneo para encubrir un torpedo.

Figura 8. *Estrategia peruana para la operación “torpeditis”*



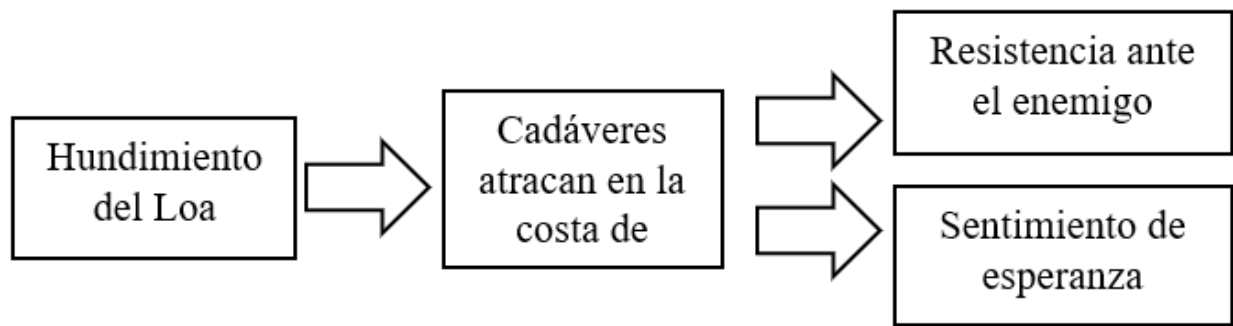
Los historiadores indicaron que el plan inicial consistía en camuflar el primer torpedo en la pequeña embarcación, la misma que fungía de transporte de víveres con dirección a la Ciudad de los Reyes con fines humanitarios. De esa manera, se despertó la ansiedad del enemigo cuando el suministro de alimentos en el Loa comenzó a descomponerse, ante la falta de aparatos o medios de refrigeración en la época. Una vez interceptada la nave, la escuadra chilena tomó los víveres activando el mecanismo de explosión a presión.

Figura 9. *Activación del primer torpedo, el cual hundió al vapor chileno Loa*



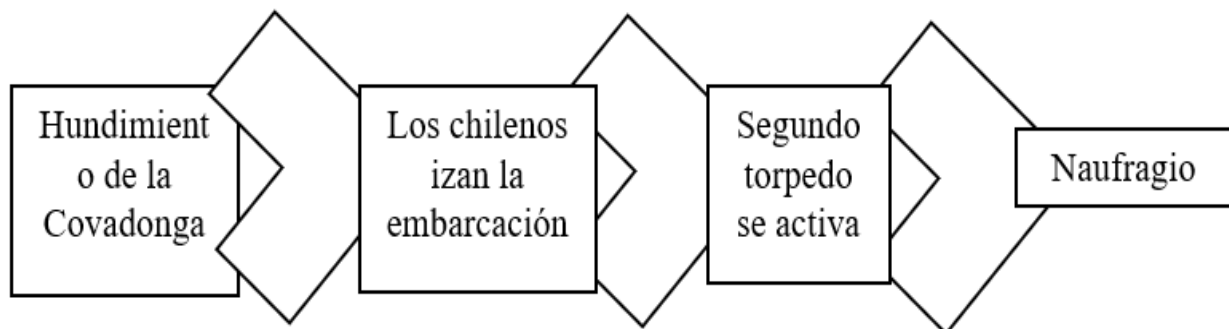
Siguiendo con su relato, manifestaron que tras el hundimiento del vapor Loa, los cuerpos inertes atracaron en tierras limeñas; y si bien fue chocante para los ciudadanos de esas costas ver cientos de cadáveres dispersos en el mar, no se amilanó la persistencia peruana. Lo hecho con el Loa, mostró la resistencia frente al enemigo y provocó un sentimiento de esperanza en los habitantes del Perú.

Figura 10. *Esperanza ante tanta desgracia*



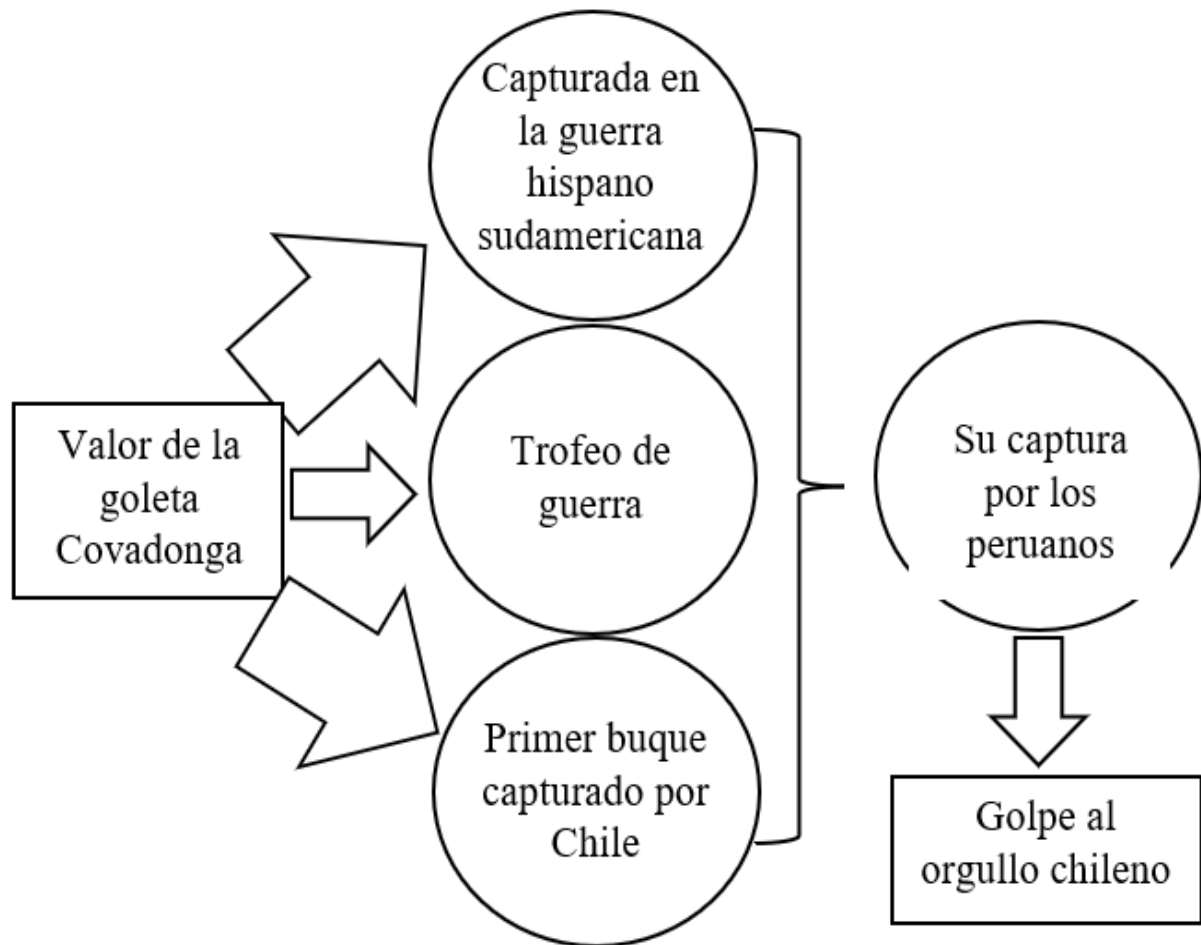
Respecto al segundo torpedo, se repitió la misma estrategia de tentar a los chilenos con la presencia de una embarcación que llamaba la atención por su acabado fino; una vez izado el bote, se activó el dispositivo de la bomba que hundió la goleta Covadonga y acabó con muchos marinos chilenos.

Figura 11. *Activación del segundo torpedo*



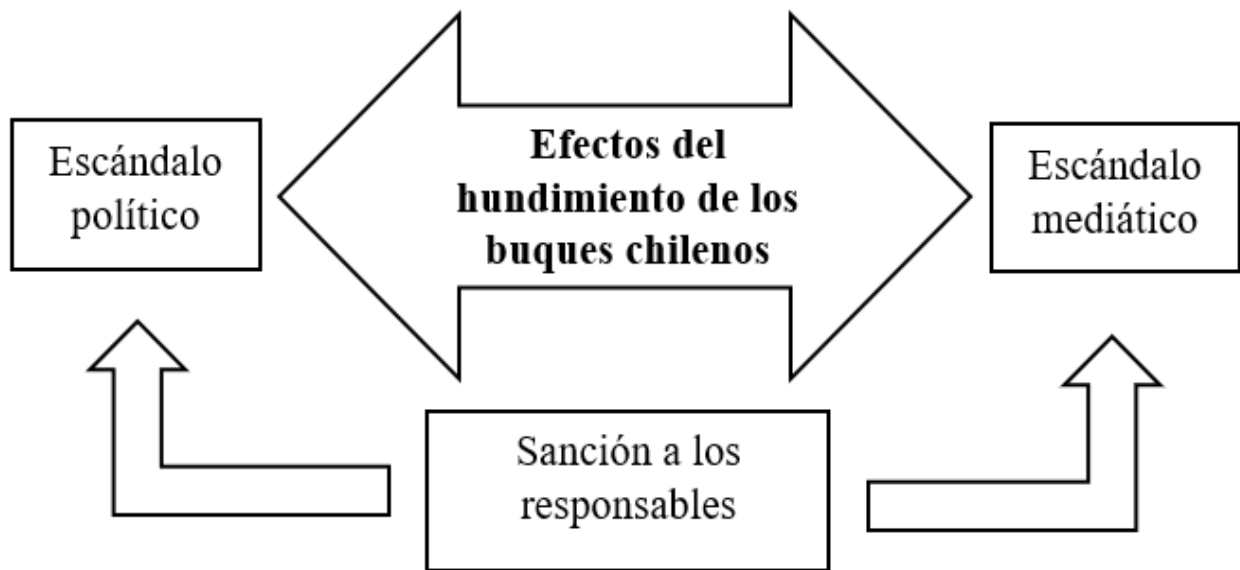
Los expertos señalaron que la Covadonga tenía un significado muy especial para Chile, ya que se trataba de una embarcación capturada durante la guerra hispano-sudamericana, y que sirvió bajo las órdenes de la marina de ese país. Además, era considerada como primer símbolo y trofeo de guerra, por tal motivo, significó un difícil golpe al orgullo chileno, en momentos cuando consideraban que la derrota peruana era inminente. Para el peruano se trató de un justo desagravio, por cuanto la Covadonga propició el siniestro del buque nacional Independencia, hundido mientras perseguía al enemigo cuando chocó contra un arrecife en el combate de Iquique en 1879.

Figura 12. *Goleta Virgen de Covadonga, un buque con valor patriótico para Chile*



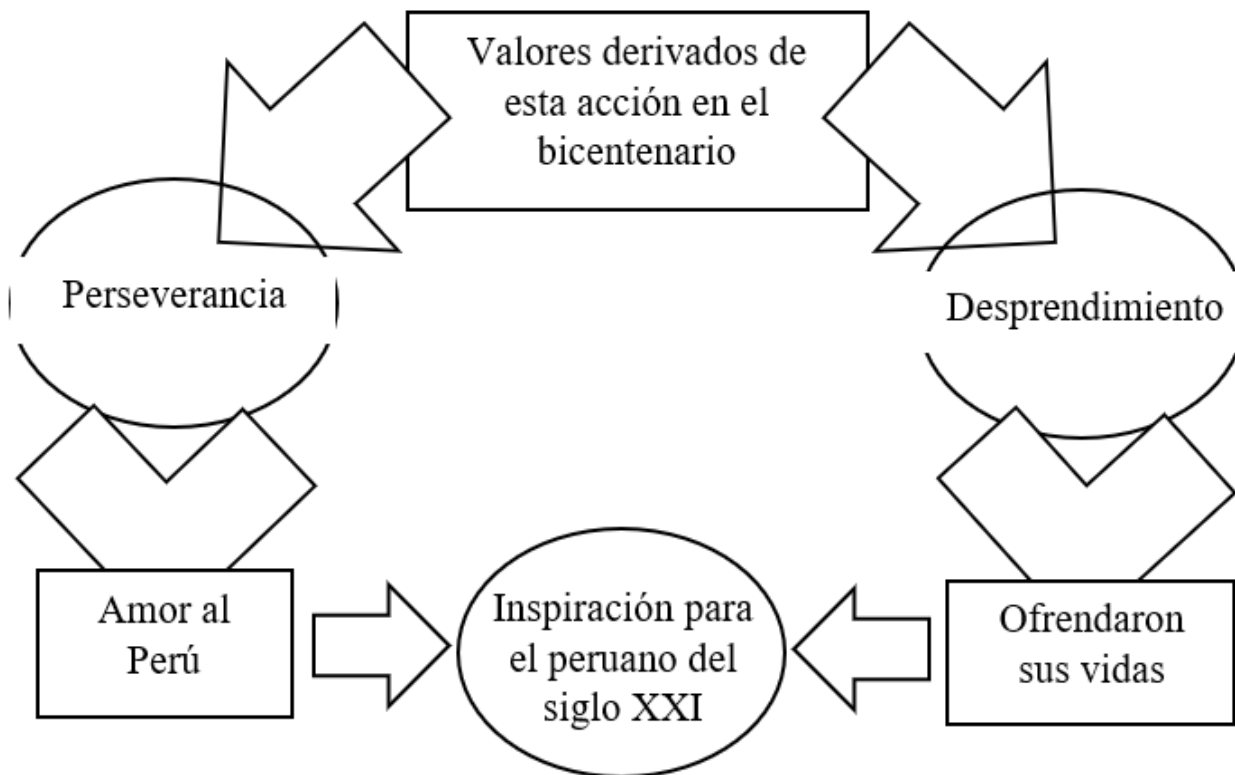
Continuaron los especialistas, al detallar las consecuencias a nivel político que produjo el hundimiento de estos buques chilenos, muy en particular con la goleta Covadonga, en las tierras del sur, llegando incluso a un cambio de ministros. De igual manera, la afrenta incitó al senado y la prensa chilena a solicitar un castigo ejemplar que pudiera reparar los daños causados por los rebeldes peruanos. Además, la dolorosa noticia sobre el naufragio de sus dos navíos llegó a tierras chilenas en vísperas de las fiestas patrias; no obstante, se recuperaron rápidamente para iniciar el contra ataque.

Figura 13. *Consecuencias del hundimiento de ambos buques chilenos*



Los expertos resaltaron este hecho histórico en el marco de la celebración del bicentenario por dos motivos: la perseverancia peruana y ese sentimiento profundo de querer defender al Perú; y el desprendimiento mostrado por los héroes de la nación en estas acciones de ataque, todos ellos conscientes de morir en cualquier momento durante las operaciones. Asimismo, se debe recordar y reconocer a los implicados en estos actos memorables en su debida dimensión, la gran mayoría de ellos, civiles que servirán de inspiración para los peruanos de a pie del siglo XXI.

Figura 14. *Importancia de este hecho histórico de cara al bicentenario*



4.3. Discusión

Se planificó la redacción de un guion documental de carácter histórico, cuyo tema central aborda los acontecimientos en torno al hundimiento de los buques Loa y Covadonga en la Guerra del Pacífico. El trabajo guarda relación con la investigación de Moreno (2018), quien afirma que un proyecto documental es un formato innovador, que recopila hechos reales, pero conservando los detalles de sus características básicas; además de tener una estructura autopoética, considerada una herramienta didáctica de gran potencial. Así lo reafirman Guzmán citado en Centro Cultural La Moneda (2018), cuando define los pasos para conseguir una buena historia, buscando en primer lugar la idea, realizar una previa investigación, localizar los escenarios y seleccionar a los personajes; haciendo énfasis en la recopilación de datos históricos y en las emociones como factor clave para sensibilizar al público.

La información recopilada a través de entrevistas a los historiadores y marinos expertos en el tema, incluyeron detalles sobre la operación torpeditis, las estrategias para hundir los barcos chilenos y las consecuencias de estos actos, ello sirvió de base teórica para aplicarla en las fases de la escritura del guion. Los resultados obtenidos de la investigación coinciden con las conclusiones de Gonzáles (2017), al sostener que un guion documental es fruto de una larga etapa de análisis y documentación. Por su parte, Andreu *et al.* (2016) certifican ambos puntos de vista al manifestar que el guionista no solo debe investigar en internet, sino también nutrirse de las charlas con especialistas, visitar las hemerotecas y bibliotecas, etc.

Se corroboró que, durante la redacción del guion de documental, se destacó la relevancia del hundimiento de los buques chilenos Loa y Covadonga en la Guerra del Pacífico con el objetivo de mostrar un hecho histórico sin precedentes y poco conocido por parte de los peruanos, destacando la actitud y principios de los “héroes” que lucharon y serán objeto de reflexión en pleno bicentenario. Estos resultados coinciden con el estudio de Robles y Vargas (2018), cuando enfatiza en las ventajas que muestra un documental para derribar estereotipos, como ocurrió con la difusión de las propiedades medicinales del cannabis, eliminando la falsa idea de ser una droga maligna en un sector de la población. Una situación similar ocurre en este país, así lo constata Panfichi en el documental del 2019, “Identidad”, donde menciona que la sociedad peruana se acostumbró a tener héroes derrotados y, por ende, es una comunidad conformista, con baja autoestima en relación a los ciudadanos de otros países.

4.4. Recomendaciones

Este guion documental pretende ser un instrumento inspirador que abra el camino de las victorias peruanas pocas reconocidas durante la Guerra del Pacífico en la historiografía del Perú y en el imaginario del peruano de cara al bicentenario. Al hundimiento del vapor chileno Loa y la goleta Virgen de la Covadonga, según este objetivo, se le deben otorgar una importancia similar a la inmolación de Francisco Bolognesi y Miguel Grau, en Arica y Angamos respectivamente. La falta de información de la sociedad peruana respecto de estos acontecimientos, conlleva a profundizar en la importancia de dos victorias peruanas en el mar en 1880; con esa intención, el guion podrá mostrarle al espectador, de manera visual, amigable y dinámica, que no todo fueron derrotas peruanas, sino que también hubo unas cuantas victorias post batalla de Arica y combate de Iquique.

Se recomienda que las escuelas de Comunicación de diversas universidades promuevan la elaboración de productos audiovisuales enfocados en los acontecimientos históricos de la historia republicana del Perú, en especial en el contexto del bicentenario. Por otro lado, es importante que el presente guion pueda ser atractivo para alguna entidad del gobierno para su perfección y financiamiento, con el fin de pasar a la etapa de rodaje.

4.5. Conclusiones

La redacción del guion documental siguió una serie de pasos previos que aportaron en la definición del contenido con el objetivo de impactar en el espectador. Se desarrolló una investigación del tema elegido y la selección de los participantes y del escenario; sin embargo, un guion documental es la base para lograr un arte, por lo tanto, no delimita el espacio creativo con instrucciones rígidas y sin cuestionamientos. Existe la posibilidad de incluir ideas innatas

del guionista, como son el uso del silencio, la diegética o música extra, las recreaciones de los hechos históricos, el *stop motion*, entre otros. Asimismo, es de libre elección el género del guion, el cual puede transitar por la comedia, el romance, el drama o la ironía.

La recopilación histórica del tema elegido concluyó que existieron escasas victorias peruanas en la Guerra del Pacífico post batalla de Arica, además de la exitosa y conocida campaña de la Breña, las cuales cercioraron que el espíritu patriótico nunca se amilanó. Lamentablemente, es propio de la naturaleza humana sobrevalorar más a un héroe caído en combate que a uno victorioso; tal concepto se aplica en la sociedad peruana cuando esta reconoce y valora lo hecho por Bolognesi, Grau, Ugarte, pero, dejan en el olvido las acciones heroicas de los peruanos que salieron victoriosos en algunas batallas y combates.

El espíritu patriótico de los peruanos de aquella guerra fue rescatado en el guion para que sirva como objeto de reflexión a los ciudadanos de hoy y las próximas generaciones; al ser personajes civiles la gran mayoría de involucrados en las operaciones “torpeditis”, su accionar debe ser correctamente valorado por la sociedad. Finalmente, el documento escrito puede servir como una herramienta de comunicación, que informe a un sector de la población sobre cualquier tema desconocido.

CAPÍTULO V

EL DOCUMENTAL INTERACTIVO

El documental interactivo, *i-doc* o *webdoc*, es un formato de experimentación narrativa, que se apoya en las ventajas del medio digital para descubrir nuevas formas de lenguaje y expresión; se genera así una aproximación a la realidad que garantiza experiencias de implicación diferentes a las comúnmente utilizadas. Las posibilidades de los proyectos de documental transmedia, permiten implicar emocionalmente a distintas audiencias para que sientan la necesidad de participar en una relación transformativa, la cual devenga en la construcción de un universo de historias singulares.

Si bien el documental interactivo ha evolucionado en las últimas décadas, aún no llega a conformar una producción masificada, aunque muestra un interesante potencial de crecimiento en realidades cercadas por el discurso oficial y que requieren ser expuestas. En ese sentido, el impacto social directo de la narrativa no lineal habla de un formato que funciona como un elemento integrador y de sensibilización, capaz de funcionar en áreas como la participación política ciudadana y transformar al elector pasivo en un activista y agente de cambios sociales.

En cuanto a la producción, el desarrollo de formatos de no ficción está desvinculado de un modelo de negocio de rentabilidad inmediata, lo cual obliga a los realizadores a crear sus propuestas lejos del sistema de los medios tradicionales y los grandes presupuestos, lo cual beneficia en cierta forma la pro-

liferación de productos culturales involucrados en temas complejos y difíciles de tocar. La *webdoc* es una herencia de la cinematografía y la televisión, pero mantiene su esencia y propósito de denuncia y crítica social, pero con el elemento añadido de la interactividad y la hipertextualidad, ventajas que fomentan la participación del público a enriquecer el discurso y a amplificar su difusión.

5.1. Realización de un documental multimedia

El género documental es una de las herramientas más poderosas de la comunicación, ya que tiene la capacidad de envolver a las audiencias en las incidencias de otras personas, logrando experiencias únicas con sus múltiples modalidades para representar la realidad y brindar reflexiones y argumentos de fondo sobre diversos temas coyunturales. A inicios del siglo XXI, experimentó una interesante convergencia con el medio digital, adoptando algunas características y propiedades de interacción para interfaces de exhibición y navegación. Este proceso de hibridación constante, ha permitido la aparición de novedosos formatos y la constitución de nuevos géneros, tal es el caso del documental multimedia interactivo.

Obando (2021) señala que el nuevo modelo comunicativo exige un continuo repensar acerca de los arquetipos de creación, producción, distribución y consumo de contenidos culturales. La ruptura con lo analógico obligó a una nueva conceptualización del cine, los procesos de creación y los modelos verticales de producción y consumo sin restricciones. El mundo audiovisual es ahora digital, con relatos transmedia, estructuras abiertas a la manipulación y las posibilidades casi infinitas de grabación gracias a los *softwares* como sus principales características. En este panorama tecnológico, el espectador toma control y decide cuándo, dónde y en qué plataformas verá los contenidos.

Esto es precisamente el documental interactivo o *webdoc*, un nuevo formato que redefine la experiencia del documental tradicional, proporcionando

conocimiento sobre hechos de la vida real, con la gran diferencia que las narrativas digitales ofrecen opciones y control sobre el mismo, y dejan de ser propiedad del documentalista. Bajo este enfoque, el punto de vista del narrador se cuestiona o elimina, la capacidad del director para influir en el receptor a través de la estructura discursiva se diluye y el espectador se convierte en el creador de su propia experiencia. En un sentido amplio, se está transformando las formas de apropiación de la cultura radicalmente debido a cuatro factores propios de las nuevas tecnologías de la comunicación:

- La interactividad: ambos —emisor y receptor— cumplen el mismo rol horizontal en la producción de los contenidos y las interfaces.
- La reticularidad: es la difusión de los mensajes a un nivel horizontal de muchos emisores a muchos más, abandonando el sistema analógico de comunicación de un emisor a muchos otros.
- La hipertextualidad: la posibilidad de diseñar mensajes con lenguajes diversos e interconectados a través de hiperenlaces en la red.
- La transmedialidad: es la transmisión de contenido fragmentado y expandido en múltiples plataformas, por diversos medios y usando variados lenguajes.

Al respecto, Rivero (2020) indica que la narrativa interactiva se diferencia principalmente por su no linealidad, es decir, se renuncia a una estructura con un inicio, desarrollo y final; ahora la narrativa no lineal presenta una serie de alternativas que no están controladas por el autor, sino por la decisión de quien interactúa. Esta ruptura de la linealidad le permite al receptor proponer una narración multilineal según las posibilidades de la interfaz, así se altera el inicio indicado por el autor y se genera un proceso de interacción que demanda una participación física y la interpretación del contenido; a diferencia de un documental lineal, que una vez editado, no admite opciones para cambios.

Según Matos (2021), esta cualidad del documental interactivo de transmitir la temporalidad de manera no lineal está ligada intrínsecamente con la versatilidad narrativa que promete el diseño del sistema. El usuario está frente a un espacio interactivo y paralelo; en el cual puede navegar con libertad a través de múltiples canales y escenarios, reproduciendo los vídeos sin ningún orden o narrativa establecida, y sin depender de orientaciones mientras dura la pieza; por lo tanto, esta espacialidad interactiva se hace moldeable e inconsistente. Es importante comprender que el diseño interactivo debe involucrar al usuario y despertar su deseo de participar en experiencias narrativas enriquecidas, con ese fin, debe contener suficiente información para satisfacer esa necesidad de implicarse.

Tabla 6: *Cuatro modos de participación del usuario según Gifreu*

Periférica	El usuario es externo a la historia, un espectador que interactúa sin afectar el orden preestablecida de la trama.
Afecta la narrativa y la presentación de la historia	El usuario sigue siendo externo a la historia, pero a través de la interacción dirige el orden del contenido mostrado.
Crea variaciones en una historia predefinida	El usuario toma el rol de personaje en la historia donde sus acciones se desarrollan con una estructura.
Tiempo real de la historia	El usuario pertenece a la narración, mientras avanza la trama se va creando la historia y tomando decisiones.

Nota. Tomado de Matos (2021)

A diferencia del documental tradicional, con acceso a un único vídeo y contenido cerrado, el web documental ofrece un proceso participativo que se beneficia del aumento del ancho de banda y el desarrollo del *streaming* para alcanzar más horas de exposición y ser visto *online* en resolución 4k. El prin-

El principal reto será dar sentido a las ventajas tecnológicas, con un valor añadido a los contenidos que permita una nueva relación entre el productor y la audiencia. El diseño interactivo debe ser amplio e incluir varios formatos: fotografía, ilustración, animación, texto, entre otros; junto con un contenido extenso y alternativas de navegación en base a otros puntos de vista. Todos ellos son requisitos necesarios para cumplir con las expectativas y fomente la motivación intrínseca del consumidor.

De otro lado, señala Looney (2018), que el soporte *online* de la *webdoc* suele dejar una huella digital que le permite a los realizadores recoger flujos de datos para una evaluación de los pormenores y posibilidades del documental. Los cineastas pueden llevar a cabo un seguimiento sobre el tiempo de exposición que la gente dedica a ver ciertos segmentos de la película, de qué lugar provienen los espectadores, entre otras informaciones. Con ello, es posible producir múltiples formas de contar historias en un contexto audiovisual, pero desde varias perspectivas, utilizando diversos lenguajes integrados y presentándolas como experiencias interactivas fragmentadas.

Finalmente, Świerczyńska-Kaczor *et al.* (2019) destacan que el mayor interés del usuario por seguir indagando recae específicamente en la interactividad. El aumento de la empatía en el espectador lo determina el grado de participación que tiene con el contenido, asumir un rol de investigador dentro de la historia lo compromete a llevar el ritmo y controlar el contenido que considera más importante. En ese sentido, el documental interactivo debe estructurarse con la intención de ser dinámico y simular un debate común entre un círculo de personas interesadas, capaces de sustentar su punto de vista con pruebas.

Visto desde una perspectiva diferente, también podría decirse que la interactividad por sí misma no promueve la colaboración entre el realizador y los consumidores del material web, sino que las ventajas que ofrecen intervienen

en el cambio del internauta, quien sin darse se convierte en un receptor ideal y comprometido. A su vez, como sostiene Vázquez-Herrero (2018), el concepto de creación compartida entre el usuario y el documentalista es mucho más amplio y no se reduce únicamente a la necesidad de experimentar la interactividad, es sobre todo una respuesta instintiva por parte del espectador a las nuevas tecnológicas, la que desarrolla intuitivamente cuando la oportunidad se presenta.

5.2. El documental multimedia en el Perú

En el Perú, existe la necesidad imperiosa de contar historias, muchas de ellas provienen de la no ficción al referirse a hechos difíciles, ocurridos en décadas pasadas, y que tuvo como corolario el surgimiento de activistas políticos, así como agrupaciones artísticas y documentalistas ansioso por reivindicar las injusticias sociales, especialmente durante el periodo de los años 80, cuando se dio el resurgimiento del documental de bajo costo y autogestionado. Ahora, en pleno siglo XXI, gracias a las nuevas tecnologías, un nuevo grupo de realizadores encuentran en los medios y la narrativa interactiva, una posibilidad de producción y difusión en múltiples plataformas, en consonancia con la aparición de audiencias y complejas formas de consumo.

En líneas generales, la producción de documentales interactivos en Latinoamérica aún es limitada; las barreras tecnológicas, y una incipiente capacitación de profesionales en el campo de la narrativa transmedia son los principales impedimentos para despegar una industria. El panorama mediático regional aún no cuenta con productoras o empresas de comunicación calificadas para llevar a cabo proyectos con discursos transmediáticos. La mayoría de las iniciativas provienen principalmente de universidades, de algunos medios de comunicación o de profesionales que desarrollan propuestas autogestionadas. Algunas propuestas destacadas son:

- *Geografía del dolor* (México), habla sobre los desaparecidos por los carteles de drogas en el país del norte.
- *Mujeres en venta* (Argentina), muestra la cruda realidad sobre la explotación sexual femenina.
- *4 ríos* (Colombia), es una propuesta dolorosa sobre la problemática de las guerrillas colombianas.
- *Pregoneros de Medellín* (Colombia), dedicado a los vendedores ambulantes que cantan y venden productos en las calles.
- *Malvinas 30* (Argentina), un importante documental interactivo que revive los sucesos de la guerra de las Malvinas.

Todos los proyectos anteriores abordan conflictos sociales, y cuentan historias distintas a las fuentes oficiales, sin embargo, no existe alguna investigación sobre los cambios que pudieron propiciar. Al respecto, Gifreu (2019) habla sobre lo difícil que resulta medir el impacto real de la transmedia, en especial por la falta de estadísticas sobre la profundidad y los efectos que incitan; pero se apura en resaltar que la narrativa interactiva posee un mayor poder para emocionar, al empatizar con soportes de inmersión como la realidad virtual y aumentada. Sin embargo, más allá del aspecto tecnológico, está presente en cada denuncia un alto grado de vulnerabilidad imposible de ignorar.

En el Perú, las experiencias en producción de documentales interactivos son limitadas. El primero y más importante es *El proyecto Quipu*, una iniciativa que denunció los casos de mujeres y hombres peruanos esterilizados sin su consentimiento; apoyado en el uso de dos tecnologías, una línea telefónica gratuita y la interface interactiva, buscó recoger los testimonios y visibilizar las historias de los afectados durante el gobierno de Fujimori. En este caso, se produjo la participación de gente de más de 100 nacionalidades, inmersos en dinámica innovadora y muy positiva con las víctimas, con quienes mantuvieron contacto vía telefónica.

En el análisis de Brown & Tucker (2018), se rescata el carácter participativo del Proyecto Quipu, en el que confluyeron la audiencia y los protagonistas del documental, ignorando limitaciones geográficas, lingüísticas y digitales. Esta cocreación permitió propagar la experiencia a nuevos espectadores y mantener activa la propuesta, colocando al proyecto como un agente de cambio relevante. También Vázquez *et al.* (2021) destacan el planteamiento interactivo de Quipu basado en el sonido; organizando todos los testimonios en la interfaz para la navegación libre del usuario entre los mensajes sonoros. El elemento sonoro se apoya en la imagen que funciona como fondo de la interfaz, además de una transcripción de los mensajes para facilitar su comprensión.

Inversiones chinas en el Perú es otro documental que vigila a cuatro empresas mineras bajo la lupa de los derechos humanos y laborales, además de *El buen vivir*, que propone alternativas de convivencia con la naturaleza y el bienestar social. La complejidad de la ciudad y el bombardeo constante de información propicia una identidad fragmentada; por ello, para crear una comunidad colaborativa es importante conocer cuál es el sentido de la lucha, en qué consiste participar, los que están a favor y a quiénes desafiará. Para Wiehl (2020), los *webdocs* tienen ese gran poder de empoderar comunidades y reunirlos en torno a algún movimiento social, haciéndolos sentir parte de algo y motivándolos a compartir el contenido con otros usuarios.

Ilusión fiscal es un *docugame* hecho por periodistas que es importante de mencionar, pues aborda los daños al esquema tributario peruano por parte de los paraísos fiscales y las sociedades offshore. Es un juego de rol que cuenta con una web que incluye reportajes sobre el tema, pero, más allá de la información explícita que ofrece, es un juego con un relato de por sí interactivo. Sin embargo, la dinámica acompañada de ilustraciones, animaciones, música y sonido genérico, está planteada de manera lineal, sin alternativas para avanzar en la historia o una versión móvil; también carece de voces y tiene diálogos escritos. Estos detalles afectan la afinidad del usuario con el relato y su participación se limita a compartir el juego en redes sociales.

Según López *et al.* (2019), el internet es un espacio crucial para desarrollar documentales interactivos, pues permite que una comunidad interesada se involucre de manera activa y convierta este nuevo género en una herramienta indispensable para promover el activismo y la transformación social. Así lo confirman Sánchez & Sánchez (2020), puesto que la ventaja no lineal atrae a una audiencia ávida por información *online*, que disfruta de experiencias variadas; pero también interesa a un público poco afín a los documentales tradicionales, propiciando el empoderamiento comunitario y los cambios dentro de la sociedad.

5.3. El documental interactivo como agente de transformación

Los grandes avances tecnológicos provocaron cambios sensibles sobre la concepción de la sociedad del conocimiento, haciendo partícipes a las personas de interacciones sociales en sistemas complejos donde comparten saberes y experiencias. Estas transformaciones alteraron los espacios más tradicionales para buscar el conocimiento y fomentar la cultura, eliminando las fronteras de la temporalidad, entre otras barreras. Además, se concibieron otras formas de aprendizaje a partir de la combinación de herramientas tecnológicas conectadas y distintos procesos multialfabéticos, enriqueciéndolas con suficiente información para lograr la motivación de la gente por conocer e influir en sus decisiones y posturas respecto a determinados temas coyunturales.

Los medios digitales provocaron la convergencia del saber, un proceso cultural más que tecnológico que habla sobre la circulación de historias, ideas e información a través de plataformas virtuales asistidas por herramientas que incitan el intercambio de información a gran escala; pero también generan la disponibilidad del usuario para involucrarse en el debate de temas complejos, estimulando su participación en labores de interés ciudadano en una suerte de

periodista transmedia, capaz de sustentar su crítica y comprensión de los asuntos, con una búsqueda de datos sostenida y la producción de más conocimiento.

Como sostienen Pinto *et al.* (2021), en el universo transmedia existen nuevas y diversas formas de representar los relatos, enriqueciendo el impacto de las historias para visibilizar casos sociales de hechos olvidados y evadidos por la institucionalidad y que la audiencia debería conocer y reconocer para su denuncia y divulgación. El documental como género propio, hace uso de un tipo de narrativa que puede expandirse en diferentes medios y plataformas e incentivar la participación de la sociedad civil. Esta narrativa transmedia, aplicada al género documental, lo convierte en una herramienta de publicación y crítica con potencial para configurar estrategias de empoderamiento, que contribuyan a la transformación de las injusticias y las desigualdades sociales.

Según lo señalan Costa & López (2020), la implicancia que propone lo transmedia genera una demanda constante, y que en estas audiencias plurales es mucho mayor la necesidad de contenidos respecto a determinado producto cultural. Esta fidelización promueve una relación de coparticipación, donde los seguidores de la causa no solo reciben el discurso editado para ellos específicamente, debido al rol que ahora asumen, pueden manipularlo, interactuar o crear textos en paralelo, inspirados en el canon original que los llama a ser parte de determinado emprendimiento social. La característica de la participación resulta conveniente para los proyectos que reclaman la concienciación hacia un cambio social, como han sido las experiencias gestadas en Latinoamérica y Europa:

- Sí me importa (España): campaña transmedia de Oxfam Intermón que reivindicó mostró la problemática de la pobreza y la desigualdad en el contexto europeo y la importancia de la cooperación al desarrollo.
- Proyecto FAM (España): proyecto que se encargó de combatir la presencia del hambre en el mundo.

- Proyecto Kony (USA, 2012): documental de Invisible Children Inc., encaminado en denunciar al criminal de guerra Joseph Kony por la presencia de menores de edad en el reclutamiento armado en Uganda.
- Mujeres en venta (Argentina, 2015): abordó la situación de la trata de personas con fines de explotación sexual en el país austral.
- Proyecto miPáramo (Colombia): iniciativa transmedia comunitaria con fines ambientales para la protección del bosque alto andino y los páramos de Santurbán.
- La vida no vale un cobre (Perú, 2018): describe el impacto de la contaminación minera y los conflictos socioambientales en la provincia de Espinar en Cusco.
- Alvar Las Américas (Perú): proyecto transmedia de aventuras sobre un viajero en la América del siglo XVI, centrado en el abordaje de grupos étnicos.
- Rutas del conflicto (Colombia): narra la situación de los sobrevivientes de las regiones golpeadas por la violencia armada colombiana desde 1982.

En estos proyectos, y en otros similares, se repite un patrón que recalca la ausencia del Estado y la desprotección civil frente a grupos sediciosos, en medio de una fragilidad humana y social, así como el olvido de los pueblos indígenas. Además, se denuncia el ocultamiento de información, la falta de oportunidades y el impacto ambiental en sus diferentes formas, hechos que suelen afectar la tradición ancestral de comunidades étnicas que luchan por estar al margen de tales conflictos. Según Pinto *et al.* (2021), la función que cumplen estas narrativas divulgativas en el terreno de lo digital ilustra un activismo y complicidad transmedia que abre paso a la sensibilización y la reivindicación social, pues ponen sobre la mesa realidades capturadas y silenciadas por años.

El planteamiento transmedia les ofrece a estas iniciativas de participación ciudadana un alcance del relato que otra estrategia de comunicación no

concibe; aquí los discursos son sinónimo de involucramiento social, dirigidos a públicos no militantes o poco interesados, pero que sienten afinidad por la problemática. Por tanto, el nuevo documentalista tiene el reto de producir contenidos conformados por diversos tipos de lenguajes; debe aprender a narrar una historia en clave local, pero atendiendo a los nuevos modelos de subjetividad, puesto que su consumidor es una audiencia global con un enfoque diferente de la realidad. Sin embargo, no todas estas narrativas aspiran a la movilización como fin último, algunos aspiran desde la concienciación hasta un grado más elevado de participación.

- **Afinidad:** el grado de participación más bajo de los usuarios, expresada en *likes* de las redes sociales como afín a la causa social
- **Sensibilización:** el usuario dedica algo de su tiempo a revisar los documentos del proyecto y compartirlo en redes.
- **Concienciación:** participa someramente en redes sociales y ha revisado gran parte del material del proyecto y mantiene una identificación elevada con el mismo.
- **Involucramiento:** el usuario acude a los eventos, envía, descarga y analiza los materiales, crea hashtags, y le dedica tiempo a la narrativa del proyecto.
- **Movilización:** mayor inversión personal; asiste a manifestaciones, dona dinero, firma peticiones, organiza actividades paralelas y compra material del proyecto.

El formato transmedia es un gran desafío para el periodismo y la industria de la no ficción interactiva en la región; al ser un género cuya definición está lejos de completarse, existe la polémica sobre la representación de la realidad y la objetividad que expone, levantando barreras para que las empresas periodísticas asuman este nuevo modelo de comunicación e integren a sus equipos de producción profesionales interdisciplinarios y capacitados para la articulación de contenidos en múltiples lenguajes, medios y plataformas. El trabajo en las

unidades de redacción continúa apostando por estrategias lineales, compartimentadas y de enfoque individualista.

Tabla 6. *Plataformas, opciones y tipo de participación*

Plataforma	Opc. de interacción	Tipo de interacción
FB, Twitter, Youtube, Instagram	Like	Afinidad
FB, Twitter, Youtube, Instagram	Compartir	Sensibilización
Web+FB, Twitter, Youtube, IG	Acceso a materiales	Sensibilización Concienciación Involucramiento
FB, Twitter, Youtube, Instagram	Encuestas	Concienciación
Facebook, Twitter, YouTube, Instagram	Comentar	Concienciación
Facebook, Twitter, YouTube, Instagram	Publicar	Concienciación
Facebook, Twitter, YouTube, Instagram	Publicación hashtag	Involucramiento
Facebook, Twitter, YouTube, Instagram	Envío de materiales	Involucramiento
Formulario Web	Envío de materiales	Involucramiento
Web	Descarga de materiales	Involucramiento
Web	Código fuente	Involucramiento
Libro	Lectura	Involucramiento
Móvil	Realidad aumentada	Involucramiento
Eventos	Asistencia virtual o real	Involucramiento
Manifestación	Asistencia	Movilización
Eventos	Organización	Movilización
Múltiples plataformas	<i>Crowdfunding</i> <i>Merchandising</i>	Movilización
Múltiples plataformas	Firma	Movilización

Nota. tomado de Costa & López (2020)

El cine documental, en tiempos de democratización de los medios técnicos y digitales, y por su situación en torno a los márgenes de la industria, es un cine de bajo coste y con tendencia a la autoproducción.

Finalmente, la industria en general aún no encuentra el camino para hacerse rentable en el mundo digital. Los medios tradicionales en la zona, siguen anclados en los analógicos y las producciones que buscan saltar a lo interactivo son propuestas que tienen un origen independiente, fruto de investigaciones de profesores y universidades, o de emprendimientos personales. Como sostiene Obando (2021), existe una falta de compromiso o interés por parte de los medios de comunicación para generar la creación y producción de los formatos disruptivos, concebidos para un escenario tecnológico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andreu, C. (2016). *Guía de creación audiovisual. De la idea a la pantalla*. AECID. <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=3576>

Arellano, J. (2020). El ‘roto’ vs. el ‘cholo’: El racismo en la Guerra del Pacífico, *La Segunda*. <https://segreader.emol.cl/2020/02/24/A/BL3OUEJS/light?gt=160001>

Basadre, J. (2014). *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Tomo 9. Cantabria. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/stein/wpcontent/uploads/sites/734/2020/07/TOMO-IX-HP-Basadre.pdf>

Bautista, F. (2022). Propuesta de guion documental en el contexto del bicentenario peruano basado en el hundimiento de los Buques Loa y Covadonga (Tesis de licenciatura, Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo) <http://hdl.handle.net/20.500.12423/5424>

Benítez, M. (2021). *El cine como la vida social. La convergencia entre el psicoanálisis y los marcos de referencia*. [máster universitario, Universidad de Cádiz]. <http://hdl.handle.net/10498/25904>

Brown, M., y Tucker, K. (2018). Esterilizaciones forzadas, narrativa participativa y contramemoria digital en el Perú. *Conexión*, (9), 57-81. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6903786>

Calvo, P. (2018). La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano. *Cine Documental*, n.º 17. <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-evolucion-del-cine-etnografico-en-el-documental-latinoamericano/>

Cartes, D. (2020). La periodización y la conciencia histórica en la formación del profesorado. *Reidics* 6, 6-23. <https://doi.org/10.17398/2531-0968.06.6>

Cavalcante, R. (2023). La Guerra del Pacífico, la cuestión indígena y los intelectuales del XIX. *Yuyaykusun*, 12. <https://doi.org/10.31381/yuyaykusun12.5453>

Carvajal, J. (2018). El relato de guerra: Cómo el arte transmite la memoria del conflicto en Colombia. *Amerika: Mémoires, Identités, Territoires*, 18. <https://journals.openedition.org/amerika/10198#quotation>

Chatman, S. (2021). *Story and discourse*. Cornell University.

Céspedes, R. (2022). Contribuciones de guerra durante la ocupación de Tacna: El caso Vargas (1907). *Derecho Público Iberoamericano*, 20, 225-230 <https://doi.org/10.52611/rdpi.num20.2022.715>

Centro Cultural La Moneda (2018). Patricio Guzmán. Cine documental y memoria. Santiago de Chile-Chile. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/01/cuaderno-pedagogicopatricio-guzman.pdf>

Chaupis, J., y Tapia, C. (2018). *La Guerra del Pacífico 1879-1884: Ampliando las miradas en la historiografía chileno-peruana*. Legatum Editores.

Corcuera, J. (2023). Javier Corcuera comparte consejos para crear una película documental. Blogs UCH, Comunicación y Medios Digitales. Universidad de Ciencias y Humanidades <https://blog.uch.edu.pe/comunicacion-y-medios-digitales/javier-corcuera-comparte-consejos-para-crear-una-pelicula-documental/>

Costa, C., y López, X. (2020). Narrativas transmedia sociales en el ámbito hispanoamericano (2014 - 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 237-257 [doi:10.5209/aris.67561](https://doi.org/10.5209/aris.67561)

Cruz, C. (2020). Caminando unidos: producción documental. *Revista Impulsa de Universidad La Salle Cuernavaca*, 8(22). <http://200.33.99.227:8080/xmlui/handle/123456789/111>

Del Valle, I., y Villaça, M.(2019). Revolución Cubana y documental - 60 años. *Revista Digital de Cinema Documentário*, 12-22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7142513>

Estremadoiro, R. (2018). *La influencia de la Guerra del Pacífico en la constitución de identidades nacionales y alteridades en Bolivia, Perú y Chile*. [tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Salamanca]. Repositorio Institucional US. <http://hdl.handle.net/10366/151060>

Fernández, N. (2022). El patrimonio cultural en el punto de mira. Guerra híbrida, precedentes e iniciativas de salvaguardia y el conflicto ruso-ucraniano. *Norba. Revista de Arte*, Vol. XLII, 69-92, Universidad de Oviedo <https://doi.org/10.17398/2660-714X.42.69>

- Furió, A. (2019). *El cine como pensamiento, representación y construcción de la realidad, educación y cambio social*. [tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. <https://asociacion-venezolanadesociologia.org/wp-content/uploads/2023/03/El-cine-como-pensamiento-representacion-y-construccion-de-la-realidad.pdf>
- García, S. (2019). El documental de animación: un género audiovisual digital. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*. 24(46), 129-145. <http://hdl.handle.net/10810/41295>
- Gimeno, M. (2021). *Proceso de producción de la serie documental “Escolta el planeta. Capítulo dos”*. [tesis de grado, Universitat Politècnica de València]. Repositorio Institucional UPV. <http://hdl.handle.net/10251/172750>
- Godoy, M. (2018). Introducción: el giro en el nuevo documental peruano. *Revista PUCP*, 7(9). <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/20221/20178>
- Guevara, E. (2016). *Aproximaciones a la historia y a las corrientes del Cine Documental Peruano, 1910-1990*. [tesis de grado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/4745>
- Gifreu, A. (2019). *El boom de los documentales interactivos en América Latina. Entrevistado por Jessica Cruz*. IJNET, Red Internacional de Periodistas <https://ijnet.org/es/story/el-boom-de-los-documentales-interactivos-en-am%C3%A9rica-latina>
- Gonzales, A. (2017). *El documental de creación: de Muntadas a Antonio López*. [tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. <https://eprints.ucm.es/41622/1/T38533.pdf>
- González, J. (2020). Luchas por el territorio en el documental peruano. *La Fuga*. <https://lafuga.cl/luchas-por-el-territorio-en-el-documental-peruano/974>
- Ibarra, P. (2019). “Seres aquellos de costumbres depravadas”: cholos e indígenas andinos en los testimonios de chilenos durante la Guerra del Pacífico (1879 - 1884), *Estudios Atacameños*, 61. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432019005000202>

Ibarra, P. (2020). Los corresponsales chilenos en la Guerra del Pacífico (1879-1883). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(1), 147-155. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7253044>

Instituto Nacional de Estadística e Informática (2021). Perú: Estado de la Población en el año del Bicentenario, 2021. https://www.inei.gob.pe/media/Menu-Recurso/publicaciones_digitales/Est/Lib1803/libro.pdf

Kalmanovitz, P. (2020). *The law of war in international thought*. Oxford University Press. 10.1017/S0892679421000320

López, X., Vázquez, J., y Gifreu, A. (2019). Evolución del documental interactivo: perspectivas y retos para su consolidación. *Estudios em Comunicação*, 1(29). <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/ec/article/view/496>

López, S. (2018). El cine traiciona a la pintura: un acercamiento a la teoría filmica francesa desde André Bazin y Jean Mitry. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 16, 79-101. <http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15>

Looney, M. (2018). *Seis pros y contras de los documentales interactivos*. IJ-NET Red Internacional de Periodistas, Miscellaneous. <https://ijnnet.org/es/story/seis-pros-y-contras-de-los-documentales-interactivos>

Lovato, A., y Irigaray, F. (2021). La no-ficción latinoamericana: del documental interactivo al documental transmedia. *Hipertext.net*, (23), 1-5 <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2021.i23.01>

Llano, I. (2019). *La guerra del guano y del salitre*. El Cuaderno, Cuaderno digital de cultura. <https://elcuadernodigital.com/2019/03/06/la-guerra-del-guano-y-del-salitre/>

Martínez, F. (2020). Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea, estudio de caso de Roma. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, 20, 111-136 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7246653>

Matos, K. (2021). *Posibilidades narrativas del documental interactivo: Una mirada desde la perspectiva del usuario*. [tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Institucional UPC. <http://hdl.handle.net/10757/657989>

- Medina, M., y Jiménez, A. (2022). La reconstrucción de la memoria a partir del cine documental mexicano. *Revista Iberoamericana de Producción Académica y Gestión Educativa*, 8(15). <https://www.pag.org.mx/index.php/PAG/article/view/900>
- Moreno, V. (2018). *La aplicación del documental interactivo en el ámbito educativo*. [tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/15907>
- McEvoy, C., y Rabinovich, A. (2018). *Tiempo de guerra. Estado, nación y conflicto armado en el Perú, siglos XVII-XIX* (1.^a ed.). Instituto de Estudios Peruanos. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7687574>
- Obando, C. (2021). El documental interactivo y transmedia: narrar en clave local, ver en clave global. *Hipertext.net*, 23, 31-44 <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2021.i23.04>.
- Orford, A. (2021). *International law and the politics of history*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108691765>
- Orrego, J. (2018). Bicentenario: Aún seguimos construyendo el ideal de la ciudadanía. *TV Perú Noticias*. <https://www.youtube.com/watch?v=8ynTZFhbGl8>
- Pahuacho, A. (2021). *La identidad en juego. La representación de la rivalidad futbolística entre Perú y Chile en los diarios El Comercio, La Prensa y La Crónica entre 1928 y 1939*. [tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio Institucional UAB. <http://hdl.handle.net/10803/674545>
- Passarelli, Franco (2021). Los comienzos en la producción del cine documental chaqueño: cine científico y relaciones de alteridad en los años 60 y 70. *Folia, Histórica del Nordeste*, 40. <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.0404715>
- Pinto, M., Zapata, M., y Gómez, L. (2021). Narrativa transmedia: una mirada al conflicto armado y la memoria social indígena desde los relatos expandidos. Casos: Colombia y Perú. *Contratexto*, 37, 259-286. <https://doi.org/10.26439/contratexto2022.n037.5263>
- Rivas, B. (2020). Cine de autor peruano en tiempos de globalización: entre la transgresión y la marginación. *Revista de Comunicación*, 19(2). <http://dx.doi.org/10.26441/rc19.2-2020-a12>

- Rivero, L. (2021). El documental interactivo, una forma multimedia de presentar la narrativa para la reconstrucción de los movimientos sociales en la web. *Entretejidos. Revista de Transdisciplina y Cultura Digital*, 14(1). https://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/wp-content/uploads/2021/02/El_documental_interactivo-1.pdf
- Robles, L., y Vargas del Castillo, A. (2018). *Documental: “Cannabis, planta sanadora”*. [tesis de maestría, Universidad Tecnológica del Perú]. Repositorio Institucional UTP. <https://repositorio.utp.edu.pe/handle/20.500.12867/2136>
- Rosario, E. (2021). *Lima tomada. Vida cotidiana durante la guerra contra Chile 1879-1883*. Municipalidad Metropolitana de Lima. <http://www.biblioteca.munlima.gob.pe/media/attachments/2022/11/29/lima-tomada.pdf>
- Rubilar, M. (2018). “El Bárbaro del Pacífico: Imaginario discursivo sobre Chile en la prensa de Buenos Aires durante la Guerra del Pacífico (1879-1881)”. En Chaupis, José & Tapia, Claudio. *La Guerra del Pacífico (1879-1884): Ampliando las miradas en la historiografía chileno-peruana*. Editorial Legatum.
- Sánchez, M., y Sánchez, H. (2020). La experiencia de los usuarios en torno a ‘webdocs’, documentales interactivos y orientados a la participación ciudadana. El caso de “Las SinSombbrero”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(1), 327-338 doi:10.5209/esmp.67311
- Świerczyńska-Kaczor, U. (2019). Online interactive storytelling: Evaluation of the viewer experience of 360-degree videos. *Journal of Economics & Management*, 36, 105-122. <http://dx.doi.org/10.22367/jem.2019.36.06>
- Trujillo, M. (2018). El arte de lo innegable. La mirada de André Bazin. *El Espectador Imaginario*, 95. <https://www.elespectadorimaginario.com/el-arte-de-lo-innegable-la-mirada-de-andre-bazin/>
- Vadillo, J. (2022). Crónica: la vida diaria durante la ocupación. *Diario Oficial El Peruano*. <https://elperuano.pe/noticia/137427-cronica-la-vida-diaria-durante-la-ocupacion>
- Valdivia, G. (2022). Miguel Grau: Coherencia de vida al servicio de la patria. *Diario Oficial El Peruano*. <https://www.elperuano.pe/noticia/193439-miguel-grau-coherencia-de-vida-al-servicio-de-la-patria>
- Valencia, J. (2018). Ideología, identidad nacional, representaciones estereotípicas y valoración exogrupal: un estudio sobre las relaciones entre Perú y Chile. *Interciencia*, 43(5), 304-312 <https://www.redalyc.org/journal/339/33957311002/html/>

- Valenzuela, E. (2018). *Niños Héroes de la Guerra del Pacífico*. Ministerio de Cultura. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/741>
- Valle, M. (2020). El Oncenio de Leguía y las relaciones bilaterales Perú-Chile: entre el “antichilenismo” popular y la búsqueda de concordia (1919-1930). *Allpanchis*, 47(86), 205-251. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8447055>
- Vázquez, J. (2018). Presente y futuro del documental interactivo. *Archivos de La Filmoteca*, 74, 213-215. url=<https://www.proquest.com/scholarly-journals/presente-yfuturo-del-documental-interactivo/docview/2092391354/se-2?accountid=43860>
- Villacaqui, N. (2019). Participación significativa e ignorada de las Rabonas indígenas tacneñas en la Guerra del Pacífico. *La Vida & La Historia*, (10), 31-43. <https://doi.org/10.33326/26176041.2019.10.866>
- Villalobos, R. (2019). Las Rabonas. Si Crees, Innovas. <https://sicreesinnovas.com/las-rabonas>
- Villamar, M. (2021). *Análisis del cine documental ecuatoriano y la construcción de identidad cultural indígena, caso película “Killa” primera en idioma quichua*. [tesis de maestría, Universidad Técnica de Babahoyo]. Repositorio Institucional UTB. <http://dspace.utb.edu.ec/handle/49000/9900>
- Wiehl, A. (2020). From documentary networks to documentary worknets: Strategies of participation and co-creation in emerging practices of factual storytelling. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 17(1), 3-19. https://doi.org/10.1386/ncin_00001_1
- Zavala, L. (2019). Notas sobre el documental mexicano contemporáneo. En Medina, M. & Jiménez, A. *Diálogos con el cine documental poblano*. pp. 23-53. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ediciones de Educación y Cultura. https://www.academia.edu/40234553/Di%C3%A1logos_con_el_cine_documental_poblano
- Zirión, A. (2022). Documentando el cine documental en México. *Andamios*, 19(49). <https://doi.org/10.29092/uacm.v19i49.940>

APORTES DE UN GUION DOCUMENTAL HISTÓRICO EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA

IDENTIDAD NACIONAL

*www.arcoeditores.com
contato@arcoeditores.com
(55)99723-4952*