

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



EL RECONOCIMIENTO DE LA DIFERENCIA EN EL CINE REGIONAL.

CASO: “JUANITO, EL HUERFANITO”

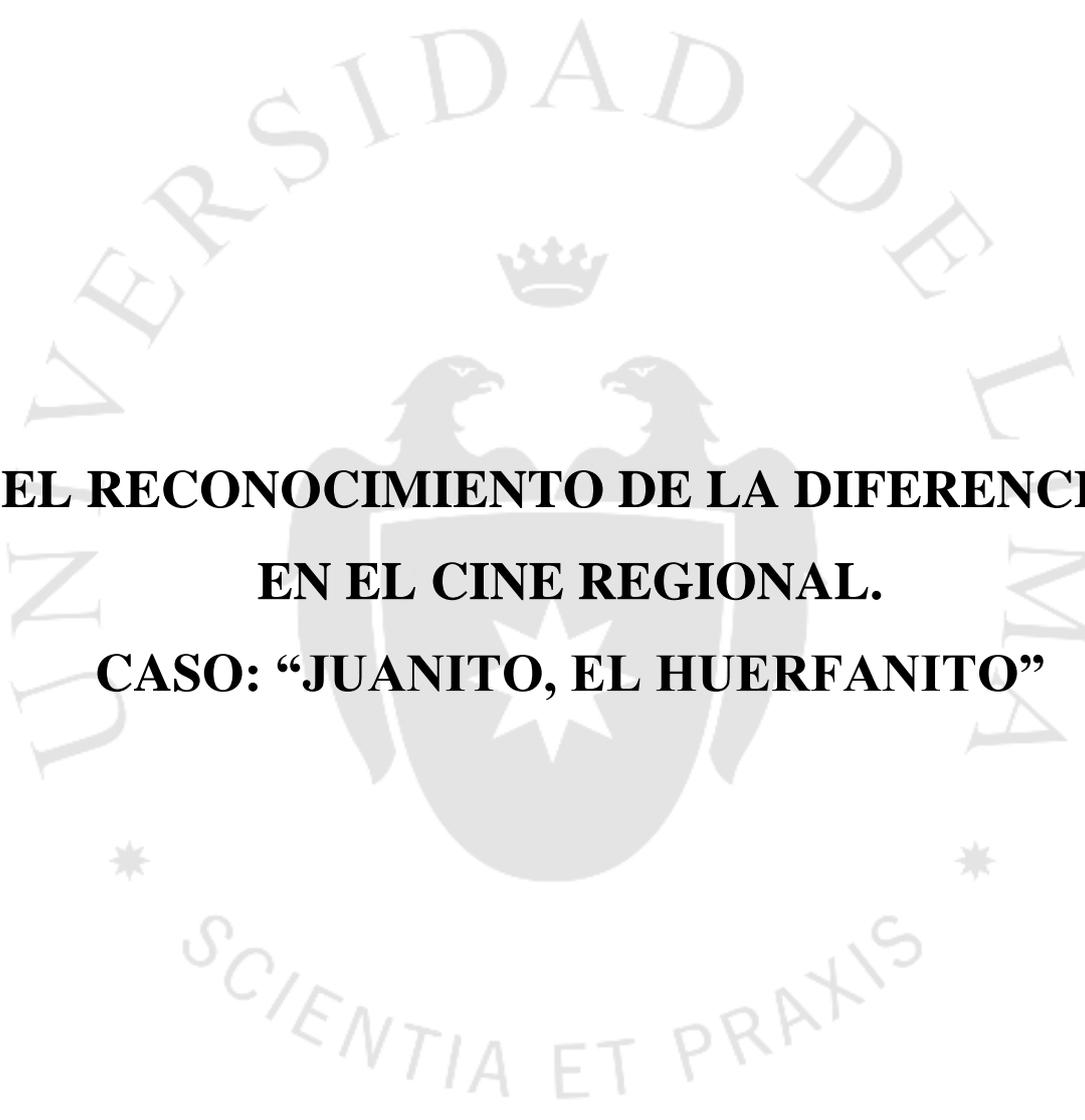
Trabajo de investigación para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

Stefanny Francesca Peláez Alegría
Código 20100841

Asesor
Elder Cuevas

Lima – Perú
Marzo de 2017





**EL RECONOCIMIENTO DE LA DIFERENCIA
EN EL CINE REGIONAL.
CASO: “JUANITO, EL HUERFANITO”**

RESUMEN

“Juanito, el huerfanito” es la película melodramática más exitosa del cine regional. Sin embargo, se conoce poco acerca de los motivos que llevaron a la notoriedad este largometraje dada la miope visión intelectual sobre esta categoría cinematográfica. Por ello, el presente trabajo consiste en demostrar mediante un análisis semiótico que, si bien a simple vista las particularidades de la película la distancian del cine estándar consumido en multicines, su éxito radica en el discurso que sus particularidades melodramáticas resaltan y en los efectos emocionales que genera en su público, sobre todo el del reconocimiento de sus diferencias.

PALABRAS CLAVE

Cine regional; melodrama; reconocimiento de la diferencia; Juanito, el huerfanito; análisis semiótico

ABSTRACT

"Juanito, el huerfanito" is the most successful melodramatic film in regional cinema. However, little is known about the motives that led it to the notoriety given the short-sighted intellectual vision of this film category. Therefore, this work consists in demonstrating with a semiotic analysis that, although a simple view the peculiarities of the film distance it of the standard cinema consumed in multiplexes, its success lies in the discourse that its melodramatic particularities stand out and in the emotional effects that generate in the audience, especially the recognition of their differences.

KEYWORDS

Regional films; melodrama; recognition of difference; Juanito, el huerfanito; semiotic analysis

TABLA DE CONTENIDO

TÍTULO	3
RESUMEN.....	4
PALABRAS CLAVE.....	4
1. INTRODUCCIÓN	6
2. METODOLOGÍA	12
2.1 El género melodrama y su compatibilidad con el discurso de jerarquías.....	12
2.2 Análisis semiótico del discurso	14
3. RESULTADOS.....	19
3.1 Vulnerabilidad del protagonista	20
3.2 Deseo suspendido	23
3.3 Determinismo	24
3.3.1 Programa narrativo de plenitud	24
3.3.2 Programa narrativo de búsqueda	25
3.3.3 Programa narrativo de uso.....	26
3.3.4 Programa narrativo de pérdida	27
3.4 Anacronía	27
3.5 Sobrecarga simbólica.....	29
3.5.1 A nivel geográfico.....	29
3.5.2 A nivel sociológico.....	32
4. DISCUSIÓN	38
REFERENCIAS.....	44
BIBLIOGRAFÍA.....	46
ÍNDICE DE FIGURAS.....	48

1. INTRODUCCIÓN

Perú es un país fracturado. Si bien hoy en día celebramos nuestra diversidad social, es innegable que hemos atravesado numerosos choques culturales que han impedido que hasta ahora podamos unificarnos como nación. En efecto, seguimos cargando con el peso de nuestra historia. El proceso de colonización junto con sus dinámicas de persecución y subordinación política oprimió y subyugó comunidades indígenas de manera tan violenta y natural, que se calaron secuelas que aún no se pueden superar.

‘Primitivos’, ‘bestias’, ‘subdesarrollados’, fueron algunas de las nominalizaciones utilizadas por los españoles para catalogar las diferencias de los hombres indígenas del Tahuantinsuyo. Estas diferencias fueron establecidas a partir de características propias, reconociendo como ‘correctas’ las suyas, y ‘anormales’ las ajenas. Además, se ampararon de su fe cristiana justificando la violencia como estrategia de civilización de los ‘salvajes’. Y los intelectuales se encargaron de resaltar y sustentar estas diferencias ‘naturalizándolas’, hasta lograr que se interioricen en todos los habitantes del Perú. Una vez arraigadas estas diferencias, se logró legitimar la jerarquía social y cultural.

Cinco siglos han pasado de luchas para erradicar esta jerarquía. Movimientos políticos estuvieron presentes desde la etapa post colonial reclamando la defensa, reivindicación y revalorización del indígena para hacer frente a las desigualdades que limitaban sus oportunidades de desarrollo y los estancaban en su condición de servidumbre. A su vez, nuestra convivencia y mezcla conllevaron a la construcción de un sentimiento de aceptación, afecto y orgullo por lo ‘nuestro’, es decir, nuestra diversidad. Y así es como se llega a celebrar hoy lo que antes se condenaba. Pero, ¿estamos realmente reconciliados? O, ¿aún persiste el resentimiento por un lado y culpabilidad por el otro?

Gonzalo Portocarrero (2015) define la idea de nación como el espacio de realización de los ideales instituidos por la Ilustración francesa en el siglo XVIII: la libertad, igualdad y fraternidad. Es reconocer la dignidad del otro y salvaguardar los derechos de todos por igual. Sin embargo, admite que los valores de solidaridad y fraternidad aún no están incorporados en la conciencia de los peruanos (pp. 18 – 19).

A pesar de los innumerables esfuerzos por abolir las jerarquías sociales, aún sobrevive la dominación cultural. Si bien las instituciones gubernamentales han intervenido a lo largo de la historia con políticas socialmente incluyentes y leyes que defienden la dignidad de todas las personas sin importar su condición ni raza; la discriminación y vulnerabilidad cultural siguen latentes. Los esfuerzos por construir una colectividad nacional han carecido de legitimidad por parte de las poblaciones históricamente perseguidas.

Nuestro pasado andino hoy se rescata y valora; sin embargo, en nuestra coexistencia la diferencia aun es sinónimo de condena. Esta condena se cristaliza en consecuencias reales y simbólicas producto del poder desigual de representar al otro y establecer sus diferencias (Hall, 1997, p. 431). Por eso aún contamos con casos de racismo y discriminación, y las comunidades más pobres y excluidas del país son las rurales e indígenas. La lucha por parte de este grupo subalterno contra esta hipocresía del grupo hegemónico con trasfondo de dominación cultural ha sido el motor de diversas manifestaciones, siendo uno de sus lenguajes más potentes el arte. ¿Cómo deberíamos entender esta vigente demanda de ‘reconocimiento de la diferencia’? ¿Debemos interpretar estas luchas culturales como un síntoma del fracaso de políticas de inclusión e igualdad? ¿Qué discurso hay detrás de estas manifestaciones artísticas? ¿Qué distingue a los discursos de ‘reconocimiento de la diferencia’ del grupo hegemónico y del grupo subalterno? ¿Las prácticas de representación son capaces de subsanar nuestras diferencias?

El presente trabajo postula que la lucha simbólica por el ‘reconocimiento de la diferencia’ está vigente en nuestro país con autoría del grupo subalterno. Una ola de imágenes nos invade para enaltecer el “nuevo Perú” y hacer énfasis en su orgullo por la continuidad de lo andino. En la música, cine, publicidad, poesía, encontramos expresiones que buscan demostrar que el lado popular, migrante, ancestral y campesino del país es capaz de representarse a sí mismo como empoderado y autónomo, rescatando sus valores de laboriosidad y emprendimiento, en contraposición a los discursos históricamente preponderantes en torno a su inferioridad y atraso (Portocarrero, 2015, p. 14).

Esta investigación se centrará en el cine, específicamente en el cine regional, para explicar el discurso detrás de la narrativa que lo empata con la realidad. ¿Por qué no el cine peruano en general? Pues, porque el cine regional se deslinda por hacer una representación y abordaje de problemáticas ajenas a un cine burgués típico de clase media, sobre todo limeño; el preponderante en el cine peruano. En otras palabras, su discurso se distingue del

producido por el grupo hegemónico que domina culturalmente el país, y el discurso que nos interesa estudiar justamente es el del grupo subalterno.

El cine burgués es aquel que cuenta con mayores facilidades para llegar a nuestras salas comerciales de cine, cuyas películas ofrecen tramas que reflejan el imaginario dominante de la sociedad, es decir, los significados que gobiernan por imposición, legado de Occidente, y que dominan nuestra cultura. En contraste a la mencionada visión oficial del país, el cine regional es una expresión del grupo oprimido por ser una manifestación artística de escasas posibilidades, poco desarrollada, valorada y estudiada. Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria perfilan al director regional como aquel que nació en el interior del país, que ha aprendido a hacer cine sobre todo de forma empírica y autodidacta¹, y que ha logrado surgir por sus propios medios a pesar de sus limitados recursos y su insuficiente preparación académica y técnica.

Estos cineastas se las han ingeniado para poder llevar a cabo más de 200 largometrajes desde 1996 hasta la fecha. Desde el éxito de la película regional *Lágrimas de fuego* del ayacuchano José Gabriel Huertas, muchos otros provincianos, no sólo de esa región, sino de otros lugares como Puno, Ancash, Huancayo, Arequipa, Cajamarca, Trujillo, Iquitos, Huancavelica, Abancay, Apurímac, entre otros, apostaron por probar suerte en el incipiente movimiento artístico. Sin embargo, sus productos audiovisuales no han tenido suficiente visibilidad por parte de las entidades gubernamentales locales, regionales y nacionales, por la red de multicines, por la audiencia limeña, ni por los antropólogos, comunicadores ni demás académicos que los han excluido de sus agendas. ¿Esta miopía colectiva será también consecuencia de la dominación cultural?

Lo cierto es que la reducida información accesible proviene de pocas fuentes y no es exhaustiva. Se logra encontrar buenas iniciativas por parte de pobladores de provincias como blogs de reducido alcance e interactividad; entrevistas, conferencias o seminarios que encabezan reconocidos críticos de cine, cuyos tópicos pocas veces se vinculan al cine regional; insuficientes eventos, charlas o conversatorios poco promovidos; uno que otro video independiente o de un programa de televisión que tocan superficialmente el tema; contadas tesis, pero centradas en la presencia del indígena en las narrativas del cine peruano en general o sobre el género de terror en el cine regional. Pero, los propios críticos de cine

¹ En conversaciones con Emilio Bustamante admite que recién en los últimos años ha surgido una generación de cineastas, ahora sí, con carreras profesionales en el rubro.

Ricardo Bedoya y Emilio Bustamante admiten no conocer de ningún estudio especializado completo y bien hecho.

Recién el panorama parece cambiar. El Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC) ha iniciado en el 2012 una investigación a cargo del docente de la misma universidad Emilio Bustamante y del investigador externo Jaime Luna Victoria, cuyo objetivo principal será ofrecer un panorama del fenómeno llamado “Cine regional” en el Perú. Esta investigación es realmente plausible ya que representaría el primer estudio cabal respecto al cine regional.

Retomando la pregunta, ¿qué distingue al discurso del cine regional del discurso del cine hegemónico? Para contestarnos, echaremos un vistazo a la presencia de *lo indígena* en el transcurso de la historia del cine peruano.

Desde los inicios, en el periodo silente, los personajes indígenas tuvieron importante presencia. Fueron mostrados en documentales con fines ornamentales. Se les exhibió como parte del paisaje peruano para promoverlos como atractivo turístico debido a la coyuntura de sus trajes típicos, fiestas, costumbres, potajes, entre otros aspectos culturales. Bajo una perspectiva colonialista, reducían su identidad a las diferencias, cosificándola, para mostrar únicamente ‘lo exótico’ y gustarle a los extranjeros. Los directores no se involucraron con ellos, pues solo filmaban por encargo de entidades estatales. Resultaba rentable vender la idea del indígena que permanecía “intacto” desde la época precolonial, pues la diferencia era atractiva (Bedoya, 1993, p. 172).

En el periodo sonoro ocurre una revolución en el género documental. Lo que antes era contado desde una mirada del narrador, gracias a los avances tecnológicos en la grabación de sonido directo, podía ser contado por los propios protagonistas. El documental se presenta ante la ficción como un revelador de la realidad social y sus contradicciones (León, 2013, p. 217). No obstante, el cine peruano aún tenía una mirada marcadamente limeña, citadina y criolla.

Para que este panorama cambiara, fue crucial la influencia de diversas corrientes artísticas e hitos políticos. Entre los principales tenemos al indigenismo y la revolución cubana de 1959. El indigenismo es un nuevo estado de conciencia caracterizado por reivindicar el legado cultural indígena. Así fue como se fundó la Escuela del Cuzco en 1955, de donde surgieron valiosos cineastas y directores de arte que privilegiaban el entorno natural y social de la región, incluidos los rostros y expresiones de sus pobladores. Según Bedoya,

aquellas producciones fueron el primer y más profundo acercamiento al indio y su entorno por parte de los directores hasta ese momento.

A partir de la revolución cubana, otra manifestación cultural que surgió fue la producción cinematográfica militante que se propagó rápidamente a otros países de la región. Se empieza a percibir un carácter político de izquierda en los enfoques de las historias. Surge un cine concentrado en el empoderamiento del indígena por medio de denuncias sociales (León, 2013, p. 219).

Recién en los noventas, con el estreno de “La vida es una sola” (1992) de la cineasta noruega Marianne Eyde, se tuvo una visión distinta del indio:

“Por primera vez en el cine peruano, los personajes indígenas adquieren un protagonismo individual y una entidad propia; están afectados por un conflicto social, pero no son juguetes de la historia: mantienen lealtades, toman decisiones, son actuantes en una ficción dramática que encuentra fundamento en una tensa realidad” (Bedoya, 1993, p. 181).

Y es a partir de la mencionada película que fueron surgiendo más producciones que presentaban al indígena y a su idiosincrasia como figura central. Sin embargo, las presencias del indígena hasta esa época tenían en común la exaltación de sus diferencias. Es decir, la imagen de lo indígena seguía reducida a lo que lo volvía ‘anormal’ en comparación al ‘hombre civilizado’, y esa jerarquía social se plasmaba también en las narrativas. El indígena era expulsado de la construcción del ‘nosotros’ para señalarlo como el ‘otro’ y atribuirle un menor valor.

Es hasta la llegada de *Lágrimas de fuego* en 1996 –la primera película considerada regional-, que inicia un discurso que rechaza el excluyente predominante. A partir de aquí surgen realizadores regionales que consiguieron con el cine expresar sentimientos históricamente oprimidos por la cultura hegemónica. De ser el grupo subalterno en la realidad, se reconfiguran para adquirir protagonismo y hegemonía por medio de la ficción. Representan quiénes son y cómo viven, constituyendo el nuevo ‘nosotros’ y marcando distancia con quienes consideran como ‘otros’. El cine regional, da a conocer su cultura a través de sus directores, casting, escenarios, tramas, mitos, melodías, personajes, etc. Pero esta vez se muestran a sí mismos con todos los cambios que han concebido a lo largo de los años producto de la modernización y la convivencia con estilos de vida distintos. Es una industria que elimina la jerarquía históricamente establecida y los enaltece para reconciliarlos con su vida y hacer más tolerable el proceso traumático de la colonización (Portocarrero, 2015, p. 30).

¿Cuáles son los recursos del cine que dan lugar a esta reconciliación ficticia? ¿Es coincidencia que uno de los géneros cinematográficos más utilizados en el cine latinoamericano y regional sea el melodrama? El surgimiento del cine regional se amparó en la buena acogida de los melodramas en la región latinoamericana. En este género halló la oportunidad de refugiar su discurso de lucha por el ‘reconocimiento de la diferencia’. De hecho, Pérez Rubio (2004) describe el género como la “representación del sufrimiento” (p. 30). Su consumo conseguía materializar demandas culturales de constitución de identidades (Martín-Barbero, 2002, p. 64). Por ello, sectores populares de América Latina, *socialidad* negada pero viva, disfrutaban los melodramas. Es el género que les hacía posible re-conocerse, es decir, re-identificarse y re-explorarse. Apela a las más grandes frustraciones del público para llevar a cabo su ‘venganza’ simbólica y así equilibrar su realidad, lo que Hall (2004) explica como clave para su buena acogida (p. 440). Esto explica que el tema más recurrente en los melodramas regionales ha sido la lucha de poblaciones campesinas para superar la opresión de la cultura hegemónica (Pérez Rubio, 2004, p. 5). Pero, ¿cuál es el papel que juega el melodrama en las prácticas y estrategias de la representación?

Para responder esta interrogante se escogió como objeto de estudio el melodrama del juliaqueño Flaviano Quispe Chaiña, “Juanito, el huerfanito”. Es una película emblemática por tener un número superior de espectadores en comparación al resto de melodramas del cine regional peruano hasta la fecha. Sin embargo, resulta un enigma para muchos la causa de este fenómeno considerando los estándares de calidad técnica y narrativa a los cuáles nos han acostumbrado los multicines.

En suma, la presente investigación pretende detectar la compatibilidad entre el discurso detrás de la narrativa del melodrama regional “Juanito, el huerfanito” y la vigente lucha política por el ‘reconocimiento de la diferencia’, con el fin de conocer y entender la reacción en el público que provocó su éxito dentro del campo del cine regional peruano. Pero el objetivo de fondo del presente trabajo, ante el panorama planteado de escasez de investigaciones sobre el tema y en relación a los fenómenos sociales que involucra, es traer el cine regional al debate académico. Ofrezco mi trabajo para contribuir a una nueva y mejor comprensión de este campo artístico que viene siendo invisibilizado producto de la miopía académica e institucional, con el fin de apreciarlo más y criticarlo menos, y que ello derive en más oportunidades para un desarrollo adecuado e igualitario del cine regional.

2. METODOLOGÍA

Para cumplir con el objetivo, recurriremos a una investigación cualitativa, pues se reconoce que la realidad es subjetiva y múltiple, y justamente se pretende hurgar en las honduras del goce de los espectadores del cine regional, detrás del sentimentalismo que provocan los significados de la película de estudio. Se profundizará en el discurso de la película y en el común denominador de los imaginarios del público, es decir, en sus motivaciones y demandas, que influyen en su gusto por el cine regional melodramático.

Es un estudio interpretativo porque se llevará a cabo una reflexión analítica con base teórica con respecto a una práctica. Se busca teorizar para describir el contexto del éxito de un melodrama regional, y a partir de ello comprender el fenómeno.

El soporte teórico consta principalmente de las características del melodrama y su relación con la representación de lo andino en el Perú.

2.1 El género melodrama y su compatibilidad con el discurso de jerarquías

La segregación cultural en el Perú se estableció a partir de la naturalización de la jerarquía social entre el hombre occidental y lo indígena en el proceso de colonización. Esta dominación cultural es característica en poblaciones autóctonas de países latinoamericanos, forjando en común un sentimiento de frustración por la histórica persecución cultural que continúa latente.

Con el fin de justificar esta injusticia social predominante en Latinoamérica, es que el grupo hegemónico construyó un *discurso*, en el sentido de forma de pensar que guía el comportamiento de sociedades, para imponerse y mantenerse por encima de los *otros*. De hecho, en enunciaciones intelectuales y artísticas también predominaba este *discurso* que jerarquizaba *socialidades*.

Orin Starn (1994) denomina *Andinismo* a la corriente intelectual de la antropología de los años 60 y 70 que consistía de representaciones que definían a los campesinos como inferiores, de identidad estática desde la época de la conquista, conservadores de sus tradiciones e incapaces de tener un carácter político ante los contextos cambiantes (p. 18).

A raíz de esta marginalización de sectores populares en Latinoamérica reforzada con el arraigo de la industrialización y el capitalismo, y de la búsqueda de identidad, es que el género artístico del melodrama se establece como un refugio sentimental. Pérez Rubio (2004) nos explica que el melodrama consiste en lo sentimental excesivo, “un sistema narrativo y textual que pone en escena experiencias emocionales a las que intenta dotar de un determinado sentido” (p. 32). Se vuelve el cine de las clases bajas, oprimidas y abusadas producto de la injusticia social. Expresión popular, no de carácter subversiva, sino aseverativa, que propone la comprensión del mundo y los conflictos humanos que trae (Martín-Barbero, 2002, p.70).

El melodrama no tarda en ser un éxito gracias al desfogue de sentimientos reprimidos que es capaz de emerger en sus espectadores. Este goce por el sufrimiento Martín-Barbero (2002) lo relaciona con el fenómeno del *re-conocimiento*, cuya lógica se articula con la memoria histórica de cada sociedad. Explica el *re-conocer* como:

“el interpelar o ser interpelado, una cuestión acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse. Y no solo los sujetos individuales, también los colectivos, sean clases sociales o actores políticos, se hacen y rehacen en la trama simbólica de las interpelaciones, de los reconocimientos. (...) Lo que pone en juego el melodrama es precisamente el *drama del reconocimiento*. Del hijo por el padre o de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que la oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer. ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia del subcontinente latinoamericano?” (p. 68).

El autor propone la relación directa entre el éxito de los melodramas y el fracaso de las instituciones sociales y políticas de aquellos que han venido siendo desconocidos por la otra *socialidad*, la hegemónica. Justamente, la cotidianeidad de las culturas populares plasmada en los melodramas remite a ese tiempo en el cual el individuo se piensa social, al exponer el tiempo familiar o vecinal, su tiempo de colectividad. Asimismo, Martín-Barbero evidencia la anacronía de la *socialidad* perjudicada producto de las transformaciones capitalistas y mercantilistas que los excluye cada vez más del sistema.

Si bien, desde los inicios del cine peruano se incorporó la representación del indígena, esta era bajo una mirada paternalista y jerárquica, “imágenes de un campesinado ritualista, en comunión con la naturaleza y aferrado a sus tradiciones (...) autóctono e incontaminado de la modernidad” (Starn, 1994, p. 23). Esta óptica no hacía más que simplificar la dicotomía *nosotros/ellos*, y por tanto, sus *representaciones* no eran asimiladas por el público provinciano.

¿Qué determina que una *representación* sea asimilada? La *representación* es descrita por Stuart Hall (1997) como “proceso mediante el cual se produce el *sentido* y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas” (p. 2). El autor establece que el *sentido* es elaborado por un *código* que correlaciona nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje, propios de nuestra cultura. Son convenciones sociales elaboradas y aceptadas por cada cultura para permitir la comunicación entre sus miembros. Si una cultura cuenta con un sistema conceptual y de lenguaje que difieren de los sistemas de la enunciación, pues no se llegará a construir el *sentido* deseado.

Para demostrar el trasfondo cultural detrás de la película de estudio y su compatibilidad con el *sentido* que el público del cine regional ejerce y disfruta al visionar un melodrama, es que descompondré el largometraje de *Juanito, el huerfanito* en estructuras simbólicas, desde las más complejas a las más simples, y viceversa, a través de un análisis semiótico del discurso.

2.2 Análisis semiótico del discurso

Es evidente entonces la importancia que tiene la cultura en la construcción de los *sentidos*. Esta configura la instancia que dispone de todo el bagaje de mapas conceptuales y códigos con características propias que posibilita que sean interpretados por los miembros de su comunidad. Está compuesta por estructuras psicológicas mediante las cuales los individuos guían su conducta para obrar de manera aceptable para sus miembros. Esta competencia se traduce en un *saber-hacer* cultural. En efecto, el autor de un lenguaje puede decidir lo que quiere decir, pero no puede ‘decidir’ el usar o no usar las reglas del lenguaje impuestas por su cultura, si quiere ser entendido (Hall, 1997, p. 8). Entonces, el mundo ficticio de nuestra película corresponde a determinadas coordenadas ideológicas del enunciatario que resultan de su cultura. Lo que se intentará demostrar en el análisis es en qué medida y de qué forma está plasmado lo andino allí.

La semiótica le da prioridad a cómo es que se generan los *sentidos* dentro de una cultura y tiempo determinado producto de la interacción de lo sensible con lo inteligible de un *texto* –conjunto significativo a analizar-, ya que el discurso constituye la selección y jerarquización de ciertos significados que están determinados por creencias, intereses e

ideologías. Fontanille (2006) plantea el *discurso* como una enunciación en acto, sobre todo en acto de presencia; es decir, la expresión de un cuerpo sensible (p. 71). Y esta expresión se encuentra esquematizada por distintos niveles de significaciones. Los niveles más complejos son los ubicados en el mundo exterior o plano de la expresión, y aquellos más abstractos son los del mundo interior o plano del contenido.

La articulación de los niveles de significación se puede realizar en dos caminos: de manera ascendente, del contenido a la expresión; o descendente, de la expresión al contenido. El camino ascendente es lo que la metodología estructuralista de A. J. Greimas (1973) llamó *Recorrido generativo*. Propone que el significado se construye a partir de las diferencias que obtengamos al oponer al menos dos unidades de significación. Esta relación a su vez va creando nuevos significados al relacionarse con otras estructuras, volviendo la estructura en sí más compleja.

La relación entre ambos es fijada por nuestra cultura, y como la cultura varía con el paso del tiempo, los sentidos no son fijos. Cabe resaltar que no hay un sentido ‘verdadero’, aunque sí puede haber sentidos válidos (Hall, 1997, p. 15). Las estructuras de significación que tomaremos en cuenta para el presente análisis son: *cuadrado semiótico*, estructura básica que organiza las relaciones formadas entre unidades mínimas de significación opuestas y contradictorias; *programas narrativos*, simplificación de la acción central del relato y de otras acciones secundarias relacionadas con ella; *esquema narrativo*, síntesis de acciones en *manipulación*, *competencia*, *performance* y *sanción*; y *temas y figuras*, relación entre el plano de la expresión con el de contenido.

Fontanille complementa este camino con lo que denomina *niveles de pertinencia*, para darle mayor énfasis al nivel figurativo y su contexto cultural. Así, agrega al análisis al *objeto*, estructura material cuyo conjunto está destinado a una práctica especializada; la *práctica*, situación semiótica que reúne elementos necesarios para producción e interpretación de la significación de una interacción comunicativa; la *estrategia*, acomodación de las escenas prácticas en determinados tiempos y espacios; y *estilos de vida*, regularidad del conjunto de las soluciones estratégicas adoptadas para articular las escenas prácticas entre sí.

El discurso también comporta una posición, o sea, un actante que efectúa los actos elementales de la enunciación. La semiótica tensiva o también llamada semiótica de las pasiones, le da mayor protagonismo al sujeto de la percepción y su esfuerzo por reconocer

y posicionar un *cuerpo propio* y su *presencia* dentro del *campo posicional*, lugar al que hace alusión todo texto, otorgándole ciertos valores a la *extensión* y la *intensidad*. Esta última viene a ser producto de la *mira* que guía la atención sobre el *cuerpo propio* en movimiento; y la anterior es producto de la *captación*, la cual delimita los contornos de los mencionados movimientos (Fontanille, 2006, pp. 60 - 72).

Ahora bien, la cultura a la que pertenecen estas construcciones significantes no es cerrada ni estática. El término *glocalización* de Paolo Demuru (2014) hace alusión a cuando los elementos de una cultura se reconfiguran constantemente debido a la interacción entre la homogenización y la heterogenización entre los elementos culturales de la comunidad local con la global (p. 142). El cine regional configuraría un auténtico sistema semiótico que expresa esta convergencia cultural entre la vida urbana predominante con la rural marginal, tanto en el proceso de producción de películas como en las *representaciones* de sus productos finales. La *glocalización* nos ayudará a identificar en qué magnitud se encuentra lo local con lo global en las *representaciones* de las estructuras sociales de la película.

Para la construcción de *sentido* de una estructura social, real o ficticia, dentro de una cultura, es necesario reconocer su sistema de relaciones. Los sujetos necesitan diferenciarse de *otros* para tener una existencia semiótica (Landowski, 2007, p. 17). En ocasiones se recurre a prácticas de enfrentamiento sociocultural para lograr excluir al *otro*. El sujeto colectivo que ocupa la posición del grupo de referencia, fija el inventario de los rasgos diferenciales que servirán para construir el sistema de las figuras del *otro*. El grupo por el que se siente afinidad, pertenencia, homogeneidad, configura el *nosotros*, y ante cualquier diferencia de comportamiento marcada, constituyen a los *otros*, una extravagancia carente de sentido. Al *nosotros* hay que preservar en su integridad, en su pureza original, para evitar perturbar el equilibrio interno.

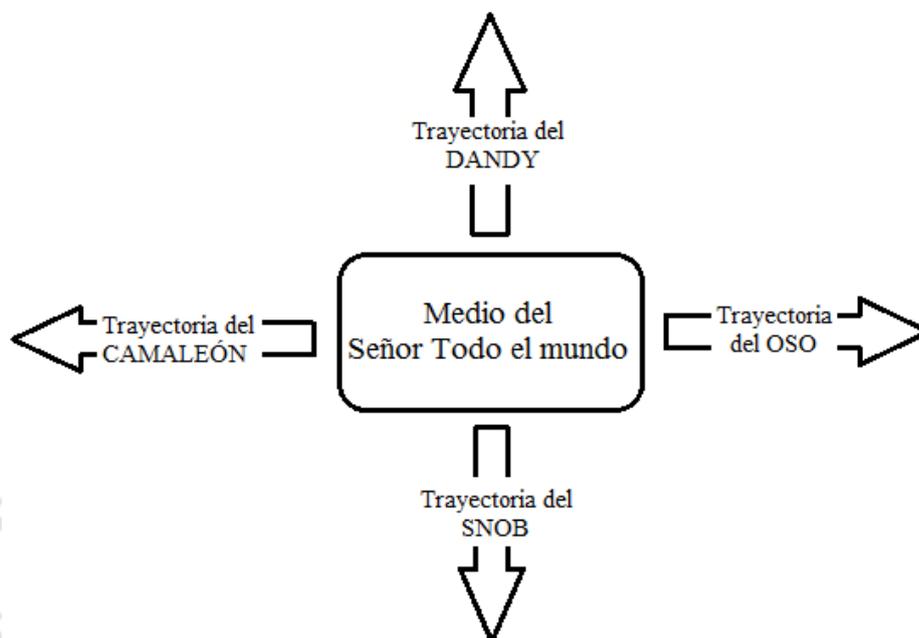
Eric Landowski establece los modelos de relación entre *nosotros* y el *otro* como:

- Asimilación: invitación a *ser* como *nosotros*. El grupo dominante acoge al *otro*.
- Exclusión: negación del *otro* en cuanto tal.
- Segregación: tiene al *otro* un poco aparte, no lo asimila ni lo excluye del todo.
- Admisión: le agradan las diferencias, busca que el *otro* siga siendo el *otro*.

Ni la posición como *nosotros* ni la de los *otros* es fijada eternamente. La identidad de los sujetos es considerada en movimiento, con coordenadas. Landowski, para graficarlo mejor, establece lo siguiente:

Figura 2.2.1.1

Mundanía de recorridos de identidad



Fuente: Eric Landoswki (2007). Presencias del otro: ensayos de sociosemiótica.

Las trayectorias son analizables en términos de *estrategias* porque están determinadas a conseguir algo. Todo individuo, para reconocerse como tal, primero se asume como miembro de una colectividad que lo engloba. El *snob* y el *dandy* buscan su salvación alienándose con el colectivo. Mientras que el *oso* y el *camaleón* afirman un *estilo de vida* auténticamente personal. Las coordenadas de cada identidad se manifiestan de acuerdo a la relación que se tenga respecto al *Sr. Todo el mundo*, quien representa la configuración del tipo ideal, ejemplar de la *normalidad*. Es el punto de referencia de los *otros* (pp. 47 - 57). Mediante esta teoría podremos hallar quiénes configuran la polarización entre el *nosotros* y el *otro* en la película, así como las coordenadas que los caracterizan para relacionarlo con el *re-conocimiento* que generan en los espectadores.

Como complemento a la construcción de identidad, Erving Goffman (1994) también cobra relevancia. Su premisa de que a los individuos nos interesa controlar la conducta de los *otros*, explica que cuando alguien llega a la presencia de *otros*, trata por lo común de adquirir información para saber qué esperar de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Informados, sabrán cómo actuar para recibir una respuesta determinada. Así es como se aplican *estereotipos*, cuando a través de la expresión de rasgos psicológicos –por medio de símbolos voluntarios e involuntarios- se predice una conducta (pp. 14 – 26).

Además, Goffman (1994) introduce sus términos de *interacción*, *actuación*, *papel* y *rol social*, para explicar el comportamiento y expresión de las personas cuando se encuentran en presencia de *otros*, llevando a cabo una *realización dramática*. Con *interacción* se refiere a la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del *otro* cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. La *actuación* la describe como la performance de un participante que tiene lugar en un periodo determinado hacia cierta audiencia que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. El *papel* es la pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones. Y el *rol social* es la promulgación de derechos y deberes atribuidos a un status dado. Implicará uno o más *papeles* que pueden ser presentados por el actuante en diferentes ocasiones ante los mismos tipos de audiencia (pp. 27 – 28).

Todo individuo articula estos elementos para dotar a su actividad de signos que destaquen y pinten hechos acorde a lo que desee transmitir en sus *interacciones*, es decir, para su *realización dramática* (p. 42). Cuando una persona adquiere una nueva posición en la sociedad, se le exige la forma de expresión adecuada para poder manejar su nuevo papel (p. 83). Esta teoría nos servirá para reconocer las dinámicas sociales de los grupos oprimidos y hegemónicos, y para conocer cómo lidia cada uno con las jerarquías sociales recreadas.

3. RESULTADOS

A fin de dar mayor claridad a la lectura de nuestra película podríamos resumir la trama de la siguiente manera:

Juanito es un niño cuya familia vive en los suburbios rurales de Puno. Su madre fallece al comienzo por culpa del maltrato físico de su marido, perdiendo el hijo que estaba gestando y quedando el esposo como el responsable de la familia. Este hombre al sobrecargarse de responsabilidades violenta a sus hijos con insultos y golpes. La hija mayor, recorriendo la ciudad, se enamora de un joven cuya familia se enfrentaba con su padre, y en consecuencia, se organizan para escaparse de sus casas. El padre cae muy enfermo, delegándole la responsabilidad de ser cabeza de familia a Juanito y encargándole que viaje a la ciudad en busca de medicinas. Es en la ciudad donde Juanito se torna vulnerable al vivir como huérfano en un lugar extraño lleno de peligros. Los pobladores de la ciudad se muestran como estafadores, viciosos, libertinos y criminales, arriesgando la vida de Juanito e impidiendo que consiga las medicinas de su padre. La festividad de la Virgen de la Candelaria deslumbra a Juanito, pero a la vez le hace ver la vida de excesos de la ciudad. Es en la peor circunstancia de Juanito que conoce a Luchito, otro niño victimizado, quien también estaba simbólicamente huérfano de padres y con quien entabla rápidamente amistad al compartir sus penas.

La historia en paralelo de Luchito empieza por los abusos de su padre al obligarlo a trabajar en su maderera por medio de insultos. Cada vez que su padre va a la ciudad para vender su madera, se gasta el dinero en beber licor con sus amigos, volviendo embriagado a casa a violentar física y psicológicamente a la madre de sus hijos. La madre sale a vender refrescos de forma ambulatoria a la ciudad para conseguir ganancias y mantener a sus hijos, cuando sufre el atropello por parte de una banda de delincuentes que se da a la fuga. Esta banda de delincuentes, al ver a Juanito muy necesitado, le ofrece dinero a cambio de que mate a la mamá de Luchito para que no los delate en las investigaciones del atropello. Es en el hospital que Juanito se encuentra con Luchito y ambos huyen de los delincuentes que los amenazan de muerte por impedir que logren su cometido. En plena persecución de los delincuentes con los niños, el padre de Luchito llega con policías a detener a los criminales. El padre de Luchito se reivindica y consigue recuperar a su familia, y Juanito es compensado por su padrino, de modo que puede retornar a casa con las medicinas de su padre. Sin embargo, al llegar a su casa en el campo se entera de que su padre falleció por la angustia de haberlo perdido en la ciudad. Juanito termina siendo un huérfano de verdad.

Mediante ambas historias podemos detectar una sobrecarga simbólica que refuerza a lo largo de la película la injusticia social por la que atraviesan los personajes en la ficción. El

discurso latente y otros recursos narrativos del melodrama aplicados en el objeto de estudio se evidenciará por medio de la siguiente clasificación:

3.1 Vulnerabilidad del protagonista

Pérez Rubio (2004) describe a los protagonistas de los melodramas bajo la paradoja de *héroe-inválido*, al contar:

- Con un defecto, ya sea físico, psicológico o mixto. Esta *herida* adquiere su carácter melodramático cuando el individuo socializa con “normales”. Solo hace notar su diferencia cuando está junto al *otro*, cuando este lo ve como tal (p. 108). Esta herida se da por motivos casi siempre ajenos al personaje mismo, es así que se le victimiza por sobrevivir a la marginación de la sociedad por su calidad de diferente.
- Sin embargo, también es un *héroe* por intentar sobrevivir en el camino de pruebas que le depara su destino. Estos sujetos se convierten en modelos de comportamiento universales.

Como heridas del personaje pueden considerarse la muerte de su madre y la enfermedad de su padre, ya que son la causa de los daños psicológicos y físicos de Juanito. No obstante, si nos detenemos a reflexionar en la causa de ambos problemas, encontramos que la raíz de estas heridas viene a ser la condición de marginación en la que se encuentra Juanito y su familia por tener un estilo de vida campesino. Al vivir en un suburbio rural con rasgos culturales marcadamente indígenas, se condenan a la exclusión de los beneficios de la vida urbana. Por tanto, la *herida madre* es ser campesino.

Nos obstante, a la familia de Juanito no parece molestarle esta diferencia. Al contrario, se muestran gozosos de vivir en el medio del campo con sus bellos paisajes, sus animales, y viviendo del trabajo agrario. Se podría decir que su exclusión a la vida urbana es también una estrategia para salvaguardar su identidad cultural dada su inadaptación social en la ciudad. Corren peligro en la coexistencia con los ciudadanos. Temen perder su identidad al mezclarse con el estilo de vida asfixiante urbano. En términos de Landowski, Juanito gestiona su identidad como *oso* para preservar sus diferencias. Su misma casa en el campo es como una tierra de *osos* en donde su familia evita contacto con los ciudadanos –el modelo normal e ideal de persona, el *sr. Todo el mundo*- porque no se hallan en ese espacio social.

Pueden ser auténticos en su hogar ya que están alejados del resto de personas que los señalan de diferentes.

Más bien, cuando Juanito llega a la ciudad por la necesidad de ayudar a su padre, y al involucrarse sin querer con sus pobladores, adopta una identidad de *camaleón* como estrategia para pasar desapercibido. Busca integrarse bajo el desprendimiento de su identidad campesina y la asimilación de otras normas de conducta sólo para lograr su cometido. Sin embargo, Juanito no sabe cómo lidiar con la ciudad a consecuencia de la marginalidad de la que está acostumbrado a vivir.

Goffman establece que se supone que un individuo ya posee un repertorio de actuaciones exigidas para nuevos medios. Pero este no es el caso de Juanito, evidencia de su invalidez. Él no llega a imitar el estilo de vida ciudadano. Más bien recurre a *prácticas preventivas* para evitar conflictos con su audiencia. Él pretende salvar la situación proyectada por su *fachada personal* para intentar que nadie perciba su vulnerabilidad y actúe con él sacando provecho de eso a raíz de sus primeras interacciones con los ciudadanos. Él infiere un estereotipo de ellos a consecuencia de que lo estafaron con un juego de azar y de que le robaron su burro. Como sabe que su apariencia de niño campesino y humilde delata su debilidad, opta por desempeñar un *papel* de sujeto desapercibido. Su *realización dramática* consiste en volverse invisible en las calles de la ciudad recorriendo los lugares más inhóspitos, como es el cúmulo de basura y los rieles del tren.

Ante esta identidad del protagonista como *camaleón*, se percibe la estrategia de *admisión* por parte de los ciudadanos, ya que esta colectividad descubre en Juanito un *otro* que les puede beneficiar dada su inocencia y vulnerabilidad. Estos pobladores toman ventaja de la necesidad de Juanito para estafarlo con el juego de azar, robarle su burro y obligarlo a trabajar o incluso a delinquir. Por estas peripecias, Juanito se atemoriza y quiere volver a casa. A pesar de interactuar con el modelo normal de persona, él revalora su identidad y quiere aun conservarla.

Por otro lado, el heroísmo de Juanito está en la lucha constante por sobrellevar sus problemas y aun así ayudar a atrapar a unos delincuentes buscados por la justicia. Cabe recalcar que esta lucha del protagonista se caracteriza por la pasividad de asumir sus heridas. Se siente incapaz de lidiar con el destino que le tocó producto de un error en el pasado, del cual es inocente pero igual tiene que asumirlo, fenómeno que Aristóteles llamaba *hamartía*.

Esta pasividad de Juanito se evidencia en todos los procesos de *manipulación*, cuando acepta sumiso las *intimidaciones* de sus mayores y ejecuta las *performances*. No tiene posibilidad de hacer lo que *quiere*, se limita a hacer lo que *debe*. Solo cuando la banda de delincuentes intimida a Juanito mediante amenaza de muerte para que asesine a la mamá de Luchito, es que Juanito opta por no aceptar la *manipulación* y no ejecutar la *performance*. Como *sanción*, la banda de delincuentes persigue a Juanito para matarlo por desacatar sus órdenes y porque puede delatar su crimen. Es decir, Juanito recibe una *sanción pragmática negativa* por hacer lo que quería y no acatar órdenes. Nuestro personaje está condenado a */no poder/* cambiar su destino.

El discurso detrás de las heridas que atormentan a Juanito se relaciona a la diferencia que marca al grupo hegemónico del grupo subalterno. Recordemos que la vida urbana caracteriza al grupo hegemónico y la vida rural al grupo subalterno. Entonces, lo que marca su diferencia que lo condena a vivir en calidad de marginado es su coexistencia con los *otros*, que vienen a ser los ciudadanos. Estos son los considerados “normales”. Cuando ambos se relacionan es que sale a relucir la herida que marca su diferencia.

Además, los *roles sociales* adjudicados a un campesino y a un ciudadano en la ciudad tienden a ser desiguales. Al ciudadano, por ser del grupo hegemónico se encuentra facultado a ejercer un poder sobre el grupo campesino subalterno. Los ciudadanos son los que toman decisiones por y modifican la vida de los campesinos. Siendo buena o mala la intención, están facultados por el */poder hacer/*, al contrario de los campesinos.

No obstante, a pesar de reconocer sus diferencias y las ventajas de pertenecer al grupo hegemónico, Juanito no quiere ser como ellos. Él no quiere adaptarse ni mucho menos pertenecer a ese espacio social. Revalora y reivindica su identidad escogiendo volver a su aislamiento para seguir manifestando su auténtica identidad. Se da cuenta que no se pueden eliminar las diferencias entre los grupos, pero al menos invirtió sus valores jerárquicos.

3.2 Deseo suspendido

La tensión en el melodrama se gesta con la represión del deseo del protagonista. El *objeto de valor* usualmente se percibe como inalcanzable y se relaciona con la aspiración de ser amado y aceptado. Son muchos los intentos fallidos por conseguir el objeto de deseo en el melodrama, generando cada vez una mayor tensión. Esto se consigue con la manifestación

de huellas de la ausencia del *objeto de valor* a lo largo del relato. Aparecen signos que evocan a lo que antes fue presencia, y lo revivifica. De ahí su carácter doloroso. Si se llega a satisfacer el deseo, ocurre como una suerte de compensación en el protagonista por haber sobrevivido al camino de pruebas impuesto por su destino. De esa forma, se sana la herida.

En la película, ambos niños tienen el mismo deseo, recuperar su familia. Desean ser queridos y aceptados por sus padres. Debido a que no se hallan en el espacio social de la ciudad, ansían, al menos, guarecerse en su hogar, dentro de los suburbios. No obstante, son rechazados y maltratados en su familia. Esta orfandad simbólica de los protagonistas se revivifica constantemente al atravesar distintos problemas en la ciudad que reflejan su vulnerabilidad por estar solos y ser únicamente niños. La ausencia de los padres es de *mira intensa* y de *captación extensa* porque acompaña a los protagonistas a lo largo de su aventura atormentándolos fuertemente. Pues, no solo recuerdan a sus padres con nostalgia, sino también con temor al recordar los abusos que padecen por su culpa.

La situación de desconsuelo y desesperanza de ambos se traduce en *formas de vida* inapropiadas para niños, lo que los diferencia aún más del grupo hegemónico de la ciudad. Los protagonistas no disfrutaban debidamente su niñez producto de su vida desdichada y de las responsabilidades que trae su condición de huérfanos. Se dedican a trabajar junto a sus padres y a cuidar del bienestar de su familia para cumplir su deseo, de manera opuesta a lo que observan de otros niños en la ciudad.

Estas luchas de los protagonistas toman rumbos diferentes. En el caso de Juanito, debe curar a su padre. Sin embargo, a pesar de conseguir las medicinas que necesitaba, al retornar a casa se entera de su reciente fallecimiento. La película finaliza con el dolor y resignación del protagonista por terminar disjunto a su *objeto de valor*. Su deseo termina siendo, efectivamente, inalcanzable, y su herida de la orfandad queda abierta de por vida para él y sus hermanos.

Con Luchito ocurre lo contrario. Su lucha, aunque pasiva, por sobrellevar el abuso de su padre y el accidente de su madre, es compensada al final con la recuperación de su madre y el arrepentimiento de su padre. Su destino da un giro de 360 grados cuando su padre ve a su esposa grave en el hospital y reconoce sus errores. Luchito sí termina conjunto a su *objeto de deseo*, pues consigue recuperar a su familia y eliminar su condición de huérfano.

Esta arbitrariedad en el destino de ambos se halla supeditada al dominio del grupo hegemónico en la ciudad. Sin el accidente que ocasiona la banda de delincuentes a la madre

de Luchito, su padre no hubiese entrado en razón ni se hubiese regenerado. Con respecto a Juanito, si no hubiese intervenido en la captura de la banda de delincuentes en la ciudad, su padrino no lo hubiese compensado con víveres, medicinas ni pasaje para volver a casa. El cumplimiento del deseo de los protagonistas estuvo en manos del grupo hegemónico.

3.3 Determinismo

En el melodrama, la fatalidad del destino es parte intrínseca de la existencia humana. El significado de la existencia del protagonista no se halla en su lugar de origen. Necesita cambiar de situación mediante una transformación para poder aceptar su forma de vida diferente (Pérez Rubio, 2004, p. 117). El destino injusto es la causa principal de la desdicha de los personajes en los melodramas. No depende del *hacer* el futuro de los personajes, imposibilitándolos de la *manipulación* y perjudicando su *performance* para conseguir lo que buscan. Para entender mejor el rol del destino en este melodrama, revisaremos los programas narrativos.

3.3.1 Programa narrativo de plenitud

Juanito vive una huida eterna ya que los infortunios le persiguen tanto en el campo como en la ciudad. Para empezar, en el campo ocurre la muerte de su madre, el abandono de su hermana y el maltrato y la enfermedad de su padre. Estos sucesos son de *mira intensa* ya que son desgracias que la familia de Juanito padece en poco tiempo. Y cuando huye hacia la ciudad sufre otro tipo de desgracias. Es estafado, le roban su burro, le obligan a trabajar, padece de soledad, indigencia, hambre, frío, nostalgia, miedo, tristeza, es inducido a delinquir y es amenazado de muerte. De igual forma estas situaciones son de *mira intensa* debido a que Juanito prácticamente está viviendo como un huérfano y esto le afecta profundamente. Y es de *captación extensa* porque le dedica mucho tiempo a la reflexión de sus desdichas. Lloro por su destino a lo largo del relato porque le persiguen los recuerdos y ve sus infortunios reflejados en diversos escenarios de la ciudad. La música de fondo que acompaña a su caminata pausada, silenciosa y cabizbaja alude a su tristeza y resignación de no poder encontrar una solución para sus problemas. Y cuando logra escaparse de nuevo de ese entorno para regresar a su casa en el campo, aparentemente un lugar no tan terrible como la ciudad, se entera de la muerte de su padre.

Estos viajes de Juanito representan su intento de *hacer* que consiste en el escape producto de la saturación de problemas. La fatalidad del destino es el *sujeto operante* que transforma el *hacer* del sujeto mediante un */poder hacer/* y lo hace huir del campo a la ciudad y de la ciudad al campo, provocando una *transformación transitiva* pues el *sujeto operante* no es el mismo que el de *estado*. Y la modalidad del *sujeto de estado* en este caso viene a ser el */no poder hacer/*, ya que el destino hace que Juanito no pueda quedarse en su estado original y opte por la huida. Juanito es *manipulado* bajo la forma de *intimidación* por el destino ya que no tiene siquiera intención de decidir si quiere o no viajar. Simplemente acata al instante la *manipulación* porque no tiene escapatoria. El */no poder hacer/* se caracteriza por generar una impotencia en el *sujeto de hacer* frente al irremediable destino que le tocó.

3.3.2 Programa narrativo de búsqueda

El relato de esta película tiene una excepción a la regla, pues el final no es el típico de un cuento de superación. Para la performance principal *de búsqueda*, también llamado *de base*, se identifica el siguiente *sujeto y objeto de valor*:

S₁: Juanito O₁: bienestar del padre

El programa narrativo de base sería:

$$S_1 \rightarrow [S_1 \vee O_1] \rightarrow [S_1 \wedge O_1]$$

Sin embargo, la película presenta la siguiente variación:

$$S_1 \rightarrow [S_1 \vee O_1] \rightarrow [S_1 \vee O_1]$$

El *agente de deseo* es Juanito, ya que en todo el relato busca mantener el bienestar de su padre, el *paciente de deseo*. Y el *hacer del sujeto de estado* empieza cuando pelagra la *junción* con su *objeto de valor*, que es cuando cae enfermo su padre tras la muerte de Aquilina y la huida de su hija Margarita con su enamorado. Entonces Juanito queda *disjunto* al bienestar de su padre y busca a lo largo del relato la *conjunción*.

3.3.3 Programa narrativo de uso

El *sujeto* tiene que transformarse para que se lleve a cabo la *conjunción* con el *objeto de valor*; sin embargo, a pesar de que Juanito realiza su transformación, no llega a conseguir

su *objeto de valor*. Para demostrar su transformación, aquí se identifica el siguiente *sujeto* y *objetos modales*:

$$S_2 = \text{Juanito} \quad O_{mp} \text{ y } O_{mq} = \text{medicinas y transporte}$$

Resultando en la película:

$$[S_2 \vee O_{mp}] \longrightarrow [S_2 \wedge O_{mp}] \longrightarrow [S_2 \vee O_{mp}]$$

$$[S_2 \vee O_{mq}] \longrightarrow [S_2 \wedge O_{mq}] \longrightarrow [S_2 \vee O_{mq}]$$

Juanito configura el *sujeto* nuevamente, ya que la *competencia* para conseguir esa transformación del *sujeto* es la adquisición de las medicinas que fue a buscar en la ciudad en su burro y que eran las herramientas necesarias para conseguir el bienestar de su padre. Con el burro Juanito podía ir a la ciudad y volver al campo, y con las medicinas Juanito quería volver a casa para curar a su padre. Sin embargo, una vez allí, le ocurren desgracias que lo dejan sin movilidad ni dinero para conseguir las medicinas, imposibilitándolo de volver y despertando su temor a ser castigado. Es así como Juanito ya *no puede* volver a la ciudad, *ni quiere* volver por miedo a la sanción de su padre. No obstante, sí llega a obtener la *competencia* para conseguir su *objeto de valor*. El padrino, tras enterarse de la hazaña de Juanito para facilitar la captura de una banda de delincuentes, le brinda las herramientas necesarias para retornar a casa y pueda conseguir el bienestar de su padre. Es decir, el padrino es el *sujeto operador*. Las medicinas y el transporte que le entrega son el */poder hacer/* y el */querer hacer/* de Juanito, lo que le permite poder y querer volver a casa. Con la movilidad y las medicinas que le encargó su padre, ya *puede* regresar, y como ya no será castigado, también *quiere* regresar.

3.3.3 Programa narrativo de pérdida

Sin embargo, a pesar de la transformación necesaria de Juanito para obtener su *objeto de valor*, aún así la *sanción pragmática* fue negativa, pues por un motivo ajeno a su *performance* es que muere su padre. Entonces, el sujeto queda exento de responsabilidad, y por tanto, el *sujeto operador* (S_2) de la *disjunción* es otro al de *sujeto de estado*. Quedaría la siguiente estructura:

$$? \rightarrow (S_1 \wedge O_2)$$

El signo de interrogación representa al *sujeto operador*, una causa desconocida que provoca la desposesión de un *objeto* que se tenía. Como la pérdida tiene una connotación

disfórica, al *sujeto operador* se le suele denominar “desgracia” o “mala suerte” (Courtés, 1997, p. 116). Pero en el caso de los melodramas, se alude a la fatalidad del destino. Es por tanto culpa del destino la *disjunción* de Juanito con su *objeto de valor*. La modalidad del destino es el */poder hacer/*, pues es el destino el que tiene el poder absoluto en la elección del rumbo de la vida de los personajes, y es lo que le arrebató a Juanito el *poder* de recuperar el bienestar de su padre. Ocurre entonces una *transformación disyuntiva y transitiva de desposesión*. *Disyuntiva* porque Juanito pierde su *objeto*, y *transitiva* porque el *sujeto operador* no es el mismo que el *sujeto de estado*. Los elementos de la estructura quedarían así:

? = Destino S₁ = Juanito O₂ = Recuperar el bienestar de su padre

Este giro narrativo es propio del melodrama, pues sin importar el *hacer* del *sujeto*, el *objeto de valor* se desposee, quedando de nuevo sin escapatoria frente a sus problemas. Este destino se legitima al ser condición de un niño provinciano, campesino y huérfano, miembro del grupo subalterno el cual se encuentra subordinado ante el grupo hegemónico. Los viajes a la ciudad dieron lugar a transformaciones que permitieron a los protagonistas darse cuenta que, por su calidad de diferentes, están condenados a estar dominados por la fatalidad de su destino.

3.4 Anacronía

Martín-Barbero (2002) explica la anacronía como el desfase temporal en el que se hallan poblaciones cuyos imaginarios son incompatibles con los imaginarios hegemónicos. Es la discordancia entre las *socialidades* que conviven (p. 70). En el melodrama los golpes del destino se relacionan al choque y jerarquía entre *socialidades*, la hegemónica sobre la subalterna. La *hamartía* del personaje principal es producto de esta injusticia social que marca su condición de diferente e inferior. Esto ocasiona que, cuando el protagonista cae en desdicha, su tiempo se detenga y sufra al recordar la imposibilidad de recuperar el pasado. Emerge una melancolía estimulada por los recuerdos de un pasado mejor. Este sentimiento se convierte en una sombra del personaje que provoca una activación de dolor constante y un desencuentro consigo mismo. Este duelo ocasiona una permanente resignación por el recuerdo de la infelicidad humana y una transformación en el personaje

respecto a antes de tales sucesos dolorosos. Se queda anclado en el pasado imposibilitado de lidiar con el presente. La pérdida de su *objeto de deseo* ocasiona un agujero incurable que muchas veces se tolera mediante la autoflagelación, es decir, en la aceptación sumisa de los castigos de su destino (pp. 76 - 90).

Otros recursos que reflejan anacronía es la incapacidad de olvidar como forma de manifestar la conciencia de lo irreversible, pero sobre todo, de su herida abierta (Pérez Rubio, 2004, p. 45); y la amenaza de muerte debido a que enfatiza la finitud de la existencia humana y la escasa posibilidad de cambiar el destino.

En la película, los golpes del destino se relacionan a la situación de *oso* o marginación en la que vive Juanito con el fin de preservar su identidad cultural y alejarse de los peligros que conlleva vivir en la ciudad. Juanito rechaza ser como el *sr. Todo el mundo* de la ciudad y prefiere conservar su propio estilo de vida desde los suburbios. Sin embargo, ser parte de esta *socialidad* excluida también le trae inconvenientes a Juanito al contar con menos oportunidades para una calidad de vida decente.

Este desfase entre *socialidades* ocasiona los primeros motivos de melancolía de Juanito, como son la muerte de su madre, la huida de su hermana con su novio, las agresiones y la enfermedad de su padre. Juanito es incapaz de olvidar estos sucesos porque le generan un dolor permanente. Sobre todo la muerte de su madre es un daño irreversible que padece Juanito, y la gravedad de la enfermedad de su padre no hace más que apelar a la herida abierta que aquello le dejó. Las consecuencias de su anacronía son de *mira intensa* y *captación extensa* porque lo vemos a lo largo de la historia caminando lento, cabizbajo, silencioso, lloroso y resignado; o sea, en su estado de duelo. Juanito se autoflagela al aceptar pasivamente estos infortunios que le ocurren. Ni siquiera se permite afrontar el desfase que padece.

Además, cuando la banda de delincuentes quiere asesinar a Juanito por desacatar sus órdenes, provocan en él una impotencia por la posibilidad de terminar su vida en la ruina, sin haber curado sus heridas, y vivir hasta el final de sus días en la anacronía. Está condenado a nacer y morir como marginal.

3.5 Sobrecarga simbólica

Pérez Rubio manifiesta que los melodramas provocan un excesivo sentimentalismo como estrategia narrativa para enfatizar la gravedad del destino al que se enfrentan. Entre los recursos más comunes tenemos a las hipérboles, presentes por su carácter de improbabilidad, debido a la ausencia de causalidad en los conflictos de los personajes. Son giros inesperados, en ocasiones situaciones cliché, producto de la intervención del azar (Pérez Rubio, 2004, p. 90). El uso de metáforas también contribuye junto con la polarización. Se recurre a exagerar oposiciones entre espacios y personajes para facilitar la identificación de los espectadores al personaje eufórico y una proyección hacia los disfóricos. A su vez, Pérez Rubio menciona que “no hay melodrama sin ‘lado oscuro’” (p. 102). Con esto se refiere a un secreto que el narrador mantiene oculto para el protagonista y para el público, de forma que se genera expectativa y se activa la identificación a la hora de la verdad. El *raise and fall* también es recurrente. Consiste en recibir una buena noticia y después una mala.

Nos damos cuenta que todo significa, desde el nombre del largometraje, hasta los espacios, el clima, la vestimenta, el idioma, la música de fondo, etc. Pero cada elemento cuenta con una valoración simbólica que, al sumarse a la del resto de elementos narrativos, se exagera el sentimentalismo en el público por aludir a su memoria histórica.

3.5.1. A nivel geográfico:

Los recursos encontrados en los ambientes donde se desenvuelven los personajes transmiten una carga simbólica fuerte en los melodramas que influyen en el estado de ánimo y comportamientos de los personajes.

En la película se aprecia la coexistencia de las dos *socialidades* jerarquizadas, la hegemónica y la subalterna. Ambas *socialidades* tienen sus espacios de convivencia. La ciudad corresponde al grupo hegemónico, y el campo al subalterno. Estos espacios configuran las zonas de confort de cada grupo y es allí donde cada *socialidad* se desenvuelve con libertad. A continuación, la dinámica social desempeñada en cada espacio geográfico:

[ciudad : transgresión] :: [campo : martirización]

A raíz de los viajes de los personajes del campo a la ciudad, y viceversa, se evidenciaron las acciones que predominan en cada ambiente. En la ciudad, abunda la transgresión, y en el campo, la martirización. Esto se da porque la vida rural, producto de su marginalidad,

está plagada de problemas; en cambio, en la ciudad se encuentran mejores condiciones para vivir.

[campo : problemas] :: [ciudad : soluciones (transgresoras)]

La ciudad es el lugar ideal para solucionar problemas. Sin embargo, las estrategias son, normalmente, acciones malvadas relacionadas a la codicia y delincuencia, o sea, la vida fácil. En el caso de Juanito, su papá no puede viajar por encontrarse enfermo, por eso debe ir en su lugar en busca de sus medicinas. Una vez allá, Juanito sufre la transgresión de los ciudadanos en desmedro de su objetivo. Delincuentes se aprovecharon de su inocencia. Y él, por evitar contagiarse de esa vida aprovechadora y malintencionada, se alejaba cada vez más de su objeto de deseo. De haber colaborado con la banda de delincuentes que le pidió matar a la mamá de Luchito, pudo haber conseguido las medicinas de su padre; sin embargo, optó por huir y ayudar a su amigo Luchito.

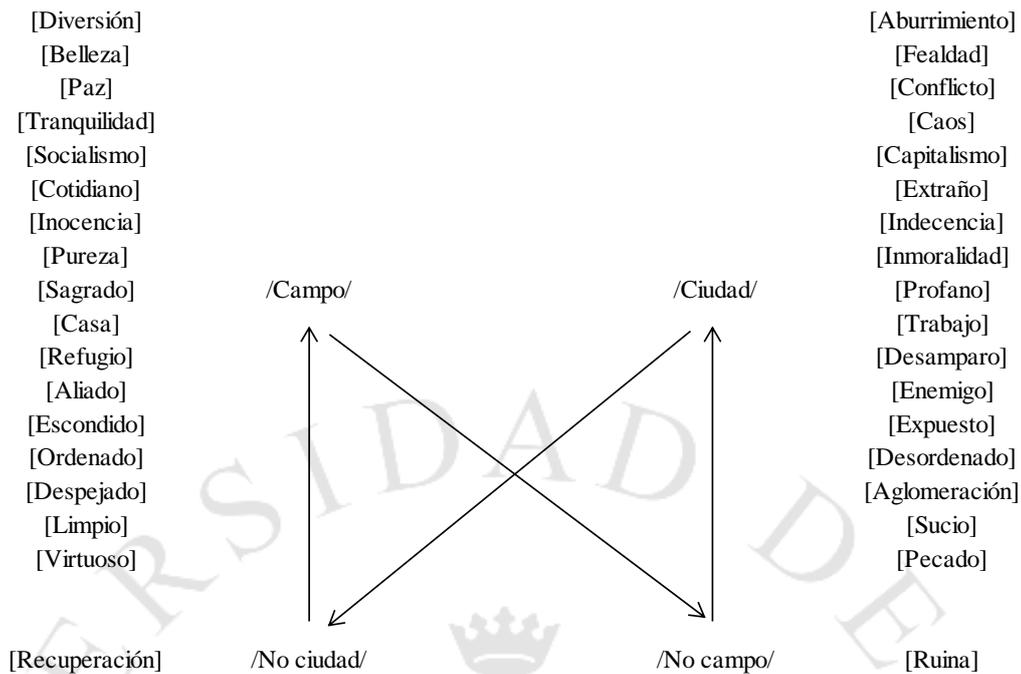
Ocurre algo similar en el caso de Luchito. Los padres de Luchito van a la ciudad para obtener ingresos económicos, su padre vende madera y su madre se dedica a la venta de refrescos. Él suele viajar a la ciudad para encontrar a su padre y evitar que se gaste el dinero en alcohol. Pero su padre se deja llevar por el libertinaje y siempre sale a celebrar con sus amigos de la ciudad, olvidándose de sus responsabilidades con su familia. Por otro lado, a causa de la codicia y la vida de excesos de esa banda de delincuentes es que atropellan a su mamá en la ciudad, amparándose en Juanito, la única persona buena –coincidentalmente del campo-, para solucionar sus problemas por la vía correcta.

Ambos protagonistas retornan a sus hogares en el campo una vez solucionados sus conflictos para continuar con su cotidianidad.

En los viajes de los personajes se pueden percibir los contrastes entre los entornos que sustentan y/o enfatizan las características previamente descritas. Los sutiles sonidos que emitían los animales o el correr del viento al atravesar plantas y lagos, junto con la vista armoniosa de los paisajes naturales, se relaciona con la paz y tranquilidad del campo. En contraposición, los abrumantes ruidos de los autos, pregones de los comerciantes ambulantes, transmisión de programas radiales o televisivos junto con el desorden de los negocios informales y la gente descarriada por los vicios, se relaciona con la caótica ciudad. Aquí podemos ver las diferencias con más detalle:

Figura 3.5.1.1

Cuadrado semiótico del Campo // Ciudad



Fuente: Elaboración propia.

En este cuadrado semiótico vemos una notable diferencia entre la realidad que se vive en el campo y la que se muestra en la ciudad. En la película podemos notar que Juanito y sus hermanos viven en plenitud en el campo. Disfrutan de la belleza de los campos florales, las lagunas, las montañas y los animales. Ahí encuentran las bondades y verdaderos placeres de la vida, lo suficiente para sobrevivir, por ello, el campo recibe una connotación eufórica.

Por otro lado, la ciudad recibe una connotación disfórica. Todos los males producto del capitalismo y la mercantilización se concentran en los núcleos urbanos. La informalidad, los vicios y la riqueza se disfrazan de felicidad en la ciudad, y la moral se tergiversa por culpa de la ambición.

No obstante, los placeres del campo no son suficientes para una vida de calidad dada la escasez de oportunidades. Juanito debe dejar el campo porque se encuentra en la ruina. Una vez que no halla solución que sirva en el campo, opta por migrar a la ciudad en busca de soluciones. Tiene que conseguir las medicinas de su padre para impedir quedar huérfano. Una vez en la ciudad, le ocurre una serie de desgracias que resaltan su inadaptación social y esto le genera un profundo sufrimiento. Sin embargo, el mismo destino junto a la humildad del protagonista hacen que sea recompensado por ayudar a capturar a Larry y su banda de delincuentes. Recibe víveres y recursos para volver a casa. Esta recuperación de Juanito origina que deje la ciudad y retorne a su casa en el campo.

Es evidente que la reivindicación de la vida campesina está presente a lo largo de la película mediante el realce de sus diferencias sociales con la vida en la ciudad. Hay una oposición entre el estilo de vida urbano, capitalista y pecaminoso, con el estilo de vida rural, campesino y comunitario. Monsiváis (2002) explica “lo que le confiere sentido a la existencia es *ser como Cristo*, olvidarse de los intereses propios (mejor aún, afirmar que los únicos intereses propios son los comunitarios), y de suplicio en suplicio ganarse el cielo” (p. 107). Es así como nuestros protagonistas consiguen sus objetos de deseo, al seguir el sendero de lo correcto y moral y evitando contaminarse con el estilo de vida de los ciudadanos.

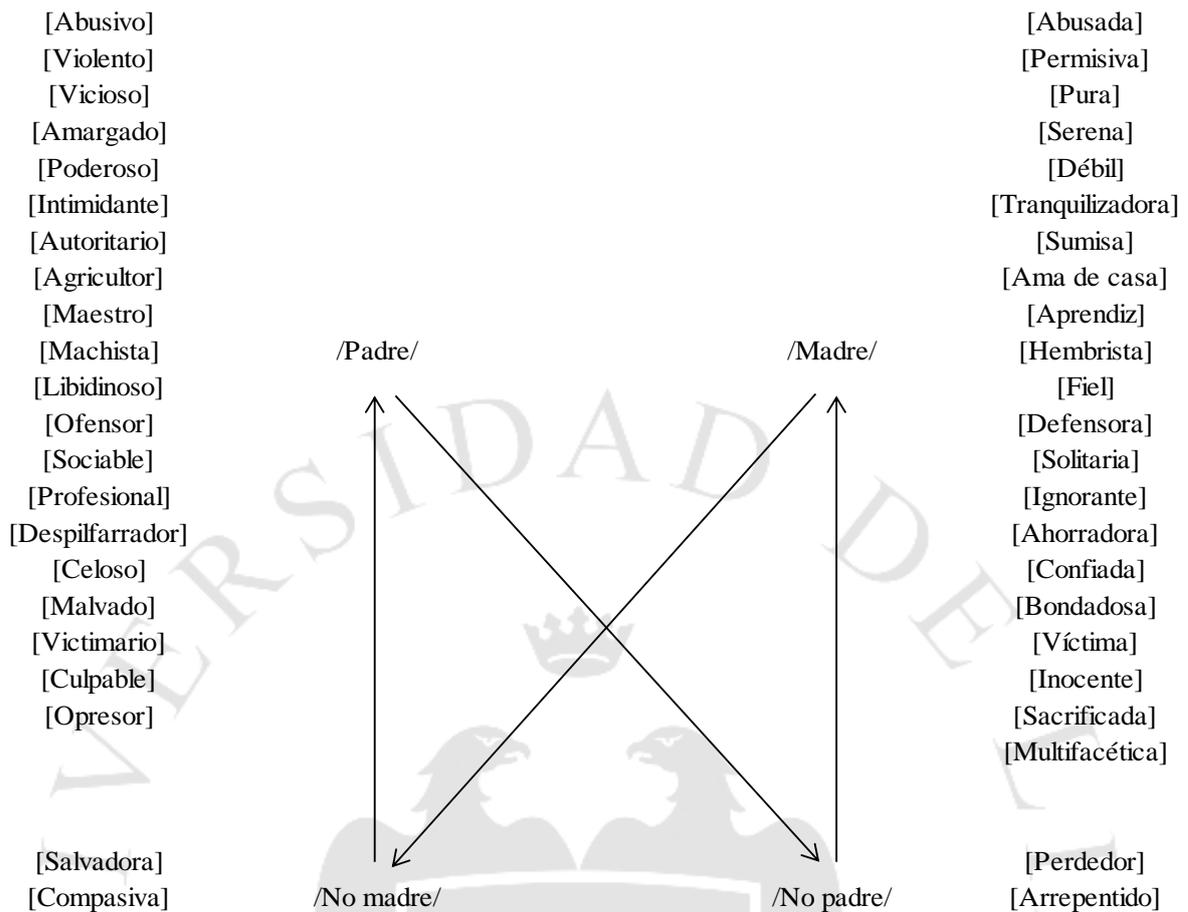
3.5.2. A nivel sociológico:

En la película, la única colectividad que se representa es la familia, producto de tener una vida aislada propia de la vida en el campo. Como no buscan excesos de bienes, no recurren a la ciudad. Solo trabajan para vivir. La casa de Juanito es la única que se ve en un gran terreno donde trabaja la tierra con su padre y hermanos. Suele interactuar únicamente con los miembros de su familia, o en ocasiones, con otros niños de su comunidad. Se pueden hallar ventajas como desventajas en esa colectividad a la que se pertenece. Hay cierta complicidad y refugio entre hermanos al vivir oprimidos por parte de las mismas personas, los padres. No obstante, tanto en la familia de Juanito como en la de Luchito, las mujeres son agredidas constantemente producto del machismo arraigado en los jefes de familia. Los padres configuran el enemigo al cual no se le puede enfrentar. O se les obedece o se huye. Existe una jerarquía vertical rígida y de mucho respeto por parte de los hijos hacia ellos.

El siguiente cuadrado semiótico refleja los polarizados *papeles* del padre y de la madre de Juanito y Luchito:

Figura 3.5.2.1

Cuadrado semiótico del Padre // Madre



Fuente: Elaboración propia.

En el melodrama la mujer ha nacido para sufrir. Es quien se sacrifica sin pensarlo por sus hijos. Es capaz de soportar todo tipo de maltrato por no dejar a sus hijos desamparados. La imagen de la madre es idealizada por ser pura, abnegada, trabajadora y dedicada a su familia. En el caso de Luchito, la madre vive para servir a su marido. Este, en cambio, es un ser egoísta y libertino. Primero son sus vicios y diversión, y después su familia. Vive amargado, desea que todo se haga a su manera. Representa el sustento económico de la familia y por ello ya se siente su salvador. Se considera merecedor de todo tipo de privilegios por sacrificarse yendo todos los días a trabajar. Considera a sus hijos afortunados por el destino que les tocó, pues él ha sufrido más de pequeño y por ello les exige tantas tareas y los trata con violencia.

Respecto a la familia de Juanito, su padre también los maltrata por factores externos. La madre muere estando embarazada por unos golpes que recibió de él, su hija mayor huye de casa con su enamorado para no tener que enfrentarse por el odio que le tiene a la familia de su pareja, y obliga a trabajar a sus hijos e hija a pesar de su corta edad. Después,

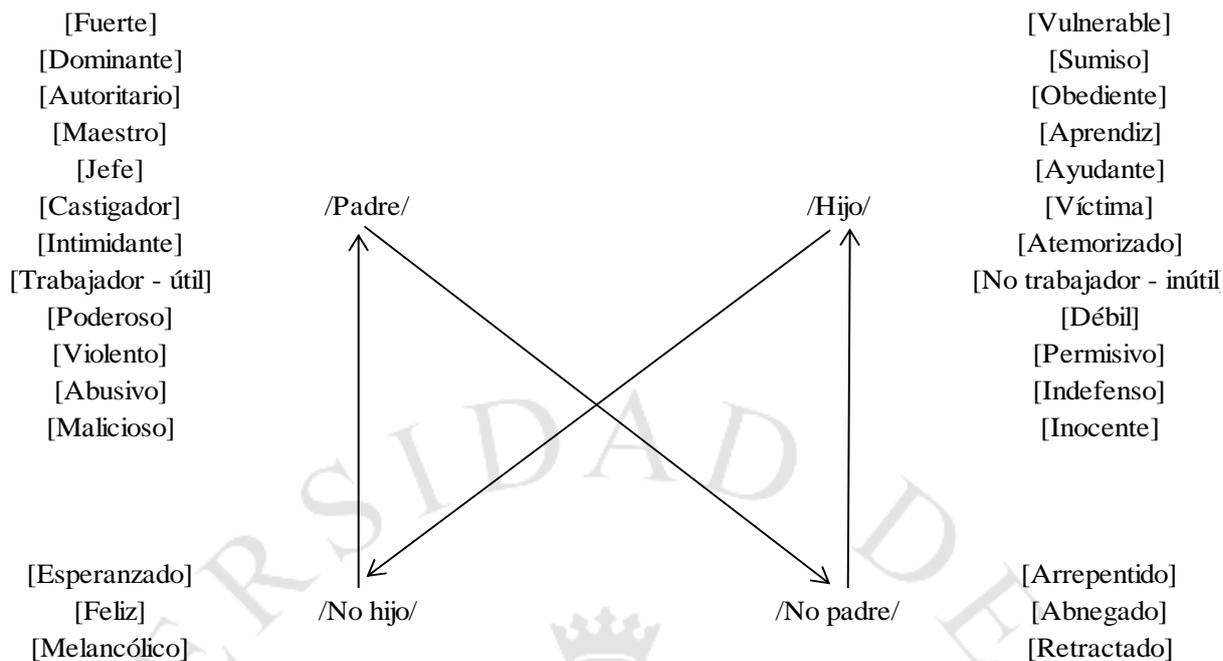
Juanito se ve obligado a viajar a la ciudad para traer medicinas. Teme regresar a casa sin su pedido por las posibles represalias del padre.

Sin embargo, los *papeles* de los padres no se mantienen iguales a lo largo de la película. Tanto el padre de Luchito como el de Juanito experimentan una transformación cerca al final. El padre de Juanito resulta un *sujeto de estado* que cambia a raíz de que Juanito no vuelve a casa. Este */no poder hacer/* de su hijo provoca preocupación en su padre y lo motiva a sacrificarse para viajar a la ciudad enfermo a preguntar sobre su ubicación. Denota su lado sensible al recurrir a noticieros para advertir que su hijo más querido se ha perdido y al manifestar que llora por él.

En el caso del padre de Luchito, se vuelve un *sujeto de estado* cuando se entera que su mujer, Domitila, se hallaba en el hospital al borde de la muerte por un atropello. El */parecer morir/* de su esposa es lo que lo hace arrepentirse de su deficiente performance de su *rol* como esposo y padre. Reconoce sus errores, le pide perdón a su mujer y promete cambiar. Por otro lado, Domitila desde su camilla en el hospital confía en las palabras de su marido. Es compasiva ante su reconocimiento como el culpable de todos los males en su familia. En el relato también se identifica como opuestos a los padres con sus hijos.

Figura 3.5.2.2

Cuadrado semiótico del Padre // Hijo



Fuente: Elaboración propia.

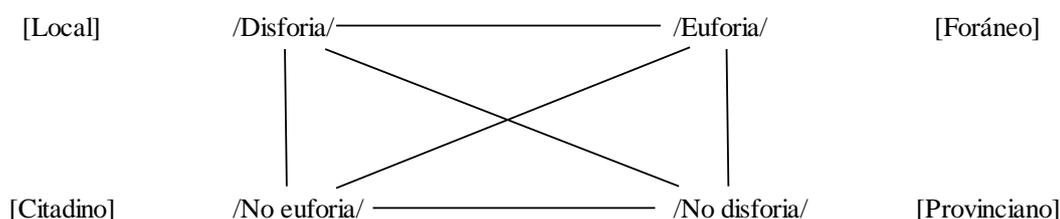
Como ya se mencionó, en la película se muestra a los padres con una actitud y comportamiento hostil frente a su familia. Cuando la madre está ausente, no hay quien defienda a los hijos. Estos usualmente sufren los insultos y agresiones físicas de sus padres con sumisión. Jamás les objetan. Respetan su autoridad y a la vez la temen. Los padres han padecido de pequeños y han aprendido del maltrato de sus padres, por ello es que solo conocen el maltrato como método para educar a sus hijos. Son machistas, pues a los hombres desde pequeños les enseñan a trabajar, les hacen saber que para eso “sirven”, y a las mujeres las dirigen a la cocina. Los niños nunca le objetan a sus padres.

Cuando los padres sufren las transformaciones debido al riesgo de perder a su familia, se arrepienten y prometen cambiar en pos de su bienestar. Los niños, en contraparte, cambian al vivir experiencias impropias de su edad. Juanito vive solo en la ciudad varios días soportando infortunios de todo tipo, intentando sobrevivir por sus propios medios y enfrentándose a la delincuencia, mientras que Luchito estuvo a punto de perder a su madre, tuvo que enfrentarse a su padre y fue secuestrado por una banda de delincuentes. Estas experiencias provocaron la compasión del padrino de Juanito y el arrepentimiento del padre de Luchito. Ambos niños volvieron a tener esperanzas por las expectativas de que su vida mejoraría.

Por último, la procedencia de las personas en la película adquiere también una valorización particular.

Figura 3.5.2.3

Cuadrado semiótico del lugar de procedencia



Fuente: Elaboración propia.

Cuando Juanito recién llega a la ciudad, se encuentra a un peculiar vendedor que destaca del resto por su elocuencia. Este vendedor llama la atención fácilmente de los transeúntes al informar que vende un producto que tuvo éxito en China, ya que los extranjeros lo consumen porque son inteligentes. Apela a la realidad china, aseverando que su población cuenta con buena salud debido a que se alimentan del animal que él lleva entre sus manos. La compara con la situación local y se queja de que aquí la gente no sabe alimentarse al comer sus propios burros, vacas y chanchos, y por eso andan enfermos. Luego, al ofrecer la pomada que vende agrega que en Lima le están sacando precio a su producto. En cambio él, como es del pueblo, se los dejará barato.

Entonces, la deixis positiva remarca la lógica del provinciano excluido de la construcción de nación. El provinciano ha asimilado su condición de otredad y trata despectivamente a los peruanos y su hegemonía urbana, a diferencia de los extranjeros. Los provincianos muestran fascinación y admiración hacia los chinos por su mejor calidad de vida. Pero a los limeños, a pesar de considerarlos ajenos como a los extranjeros, no se les valora positivamente. Les critican por venderles la pomada curativa a mayor precio y les otorgan justamente los calificativos de ‘vivos’ y ‘criollos’ por querer satisfacer su codicia a costa del bienestar de sus compatriotas provincianos. No los ven bien intencionados sino ruines. Sin embargo, cuando hablan de ellos mismos se adjudican un papel de humildes por ser del pueblo. El esquema resultaría de la siguiente manera:

[extranjero : bien intencionado] :: [provinciano : dócil] :: [limeño : ruín]

Así, los provincianos dan a conocer su autoexclusión del grupo de los limeños. Si bien pudieron aferrarse al sentido colectivo de nación, se aislaron apelando a los valores que los dividen. Los provincianos se confieren un carácter eufórico, y a los capitalinos uno disfórico. Además, considerando a los extranjeros y a los limeños, definen como ‘modelo

a seguir' a los extranjeros al reconocerles mejores valores e intenciones que a sus compatriotas.

Para resumir, los esquemas semióticos previos sacan a relucir las diferencias que marcan al grupo hegemónico y al grupo subalterno, además de las dinámicas sociales que ejercen sus miembros, y las problemáticas que padecen los representantes campesinos en relación al contexto real del grupo subalterno.

En el siguiente apartado se describirá la relación entre la lucha por el 'reconocimiento de la diferencia' por parte del grupo subalterno y el éxito de este melodrama.



4. DISCUSIÓN

Toda película constituye un sistema semiótico que expresa la riqueza cultural vigente en espacio y tiempo. El mundo ficticio representado refleja los mapas culturales de individuos pertenecientes a determinado contexto. De hecho, el estilo de los melodramas regionales peruanos como de sus influencias latinoamericanas, se particulariza porque expresa la marginación histórica que han padecido los sectores populares desde la época de la colonización hasta en los procesos de industrialización, capitalismo y globalización, lo que Martín-Barbero llama como ‘choque entre *socialidades*’. Desde la ficción cristalizan las consecuencias de lo que fue la persecución cultural y política de masas; es decir, su cotidianidad desde las sombras de la cultura hegemónica.

Como es de conocimiento general, Perú es uno de los países más pobres y desiguales del continente. Esto se relaciona a que históricamente hemos vivido problemas estructurales como racismo, machismo, violencia, injusticia, etcétera, producto del fracaso de nuestras instituciones políticas y sociales, que aún distan de solucionarse. Las repercusiones de estas problemáticas calaron en el desarrollo de nuestra sociedad desde la época colonial. Seguimos cargando con esta herida abierta, y de hecho, como se mencionó en la introducción, es lo que impide que nos podamos unir como nación. Desafortunadamente, pesan más nuestras diferencias que nuestras semejanzas.

Nuestra riqueza cultural de la que hoy nos sentimos tan orgullosos, se ha visto perjudicada a lo largo de la historia por la propagación y asentamiento de la *socialidad* hegemónica, producto de la globalización. La industrialización y el capitalismo se establecieron como los requisitos para que las sociedades eligieran a qué bando pertenecer. Si al grupo dominante, avanzado y moderno, propio de la cultura hegemónica; o al grupo oprimido, atrasado y tradicional, propio de la cultura subalterna. No todo el Perú ha estado de acuerdo con las decisiones de nuestros gobernantes en cuanto a qué bando integrarse. El sector que reivindica y respeta nuestro pasado ancestral no ha visto ni sus decisiones ni su identidad debidamente representadas. Como lo menciona Portocarrero (2015), el Perú “nos remite a una sociedad en la que el colonialismo está muy interiorizado como un modelo, o ideal, que avergüenza y que arrincona lo indígena, el elemento más original y más reprimido de la historia peruana” (p. 20).

Las secuelas de este dominio cultural, históricamente han tomado la forma de manifestaciones políticas de un carácter activo, como son las huelgas o paros, o incluso,

conflictos armados como ocurrió en los ochentas. Para estos casos, los representantes del país hallaron la manera de silenciar sus demandas. Sin embargo, siempre hubo una forma de luchar con libertad. Intelectuales, fotógrafos, artistas plásticos, escritores y cineastas desde la época post colonial aprovechaban las ventanas que les ofrecía su arte para expresar sus ánimos de revancha.

En el nombre de los valores fundadores de los derechos universales del hombre –la libertad, igualdad y fraternidad-, y de la *socialidad* históricamente perseguida, se ha exigido a través de discursos artísticos el reconocimiento de la dignidad y el respeto de todos los ciudadanos por igual. El fin es que a pesar de las diferencias, sobre todo culturales, se resguarden los derechos de cualquier persona y que esto se incorpore en la conciencia de todos los peruanos, más allá de lo que se halle escrito en algunos documentos. Mediante esta lucha simbólica el grupo subalterno y oprimido por siglos ha podido exigir el ‘reconocimiento de sus diferencias’.

Estas manifestaciones culturales representan parte importante de la historia del Perú. Sin embargo, el mismo dominio cultural que critican estas expresiones políticas está perjudicando la lucha por el reconocimiento desde un arte que hoy en día se halla invisibilizado. La insuficiencia de oportunidades que padece el cine regional limita el alcance de su voz. Y justamente esto fue lo que motivó el estudio del melodrama más exitoso del cine regional, *Juanito, el huerfanito*.

Flaviano Quispe, el director, tuvo reglas culturales impuestas cuando realizó su largometraje. La acertada interpretación de su enunciado muestra la similitud entre los mapas conceptuales del enunciador –coordenada ideológica que hace al director parte de la *socialidad* negada- con el enunciatario– coordinada ideológica que hace a sus espectadores parte de la misma *socialidad*-, traduciéndose esto en películas que reflejan los códigos preponderantes en su comunidad para representar su realidad. Justamente por eso, el cine regional configura una categoría independiente al resto del cine peruano, porque conforma un *saber hacer* cultural propio, con enunciadores y enunciatarios particulares por sus reglas culturales. En efecto, miembros de culturas muy diferentes no interpretarán de la misma forma su narración. Así que es entendible que cuando ciertos

espectadores de *Juanito, el huerfanito* la juzguen negativamente², otros la califiquen como una película realista y conmovedora.

La propuesta de este melodrama de mostrar cómo es que los pobladores rurales se encuentran vulnerables apela al contexto social, histórico y político en el que viven justamente la mayoría de peruanos producto de esta amplia brecha de oportunidades enraizada en nuestro país. Provincianos de regiones pobres como Puno, Ayacucho, Huancavelica u otras de la sierra o selva, también migrantes que vivieron la pobreza de niños, se identifican con los problemas que padece Juanito. Por eso este melodrama tuvo gran acogida por el público, tanto en el interior como en el extranjero; porque se generó una simbiosis con los espectadores al ofrecer una respuesta ante la incógnita que domina sus vidas: ¿por qué les tocó ese destino?

Los significados construidos logran evocar el fatalismo que aún se vive en provincia, y por tanto, se presta para despertar drásticamente sensibilidades. La lucha contra el destino iba a ser captada fácilmente por los espectadores miembros de su cultura por la afinidad en conocimientos e historia, y por su afán de hacer de esta confrontación –persona/destino– una realidad. Es decir, ante esta injusticia histórica en la que se han visto envueltos, la película es una propuesta que busca comprender el mundo y su existencia aludiendo al consciente popular, para que puedan identificarse con sus argumentos y satisfacer sus demandas artísticas y emocionales.

El sentido que el público simpatizante construye de la película se da a causa de la credibilidad e identificación con el mundo ficticio representado. Esta condición impredecible del destino es lo que genera empatía en los espectadores al sentirse inocentes y vulnerables como los protagonistas, y al sufrir los mismos problemas. Las características de Juanito y Luchito –como víctimas del destino, con padres abusivos, con madres mártires, impedidos de vivir su niñez y con familia ausente– les son familiares porque también configuran su *hamartía*. Los arquetipos son aceptados por el público debido a que obedecen a perfiles sociales con los que están habituados a convivir en su vida real.

La forma de vida basada en el aislamiento también contribuye a la identificación con el protagonista. La condición de marginalidad de los campesinos frente a las mejores posibilidades que te ofrece la ciudad pero con el descarriado estilo de vida de por medio,

² El término “negativamente” hace referencia a la interpretación incompatible con la intención del enunciador. No quiere decir que el público que obedezca a este juzgamiento sea ciego ante este tipo de narración, sino que la apreciación de este cine excede los valores de lo correcto e incorrecto.

es aceptado por compartir la motivación de preservar su identidad y reivindicar sus rasgos culturales. Si bien se reafirma su condición de diferente ante la cultura hegemónica en la ficción, también se invierten los valores de la jerarquía social al demostrar mediante la coexistencia que la cultura dominante está contaminada de vicios e inmoralidad. Ellos, en cambio, aún conservan los valores de fraternidad al velar por el bienestar de la comunidad. Con la compensación a los protagonistas por ayudarles en la captura de los delincuentes, el grupo hegemónico da por sentado su descenso en la pirámide jerárquica de *socialidades*.

Esto da lugar a que, aquellos que fueron vistos históricamente como los ‘otros’, tengan la oportunidad de reconfigurarse como el ‘nosotros’, el nuevo grupo referente, y establecer lo que los diferencia de lo que ellos toman por ‘otros’. Es así como el grupo oprimido finiquita su revancha ficticia y es finalmente suyo el triunfo en la lucha por el ‘reconocimiento de las diferencias’.

Esta es la clave del consumo del cine regional. La herida abierta que ha calado el enfrentamiento de las *socialidades* en el Perú –como en países latinoamericanos- se llega a cerrar por medio de la ficción. Nuestra realidad dista mucho más de conseguirlo a consecuencia del arraigo del capitalismo y la modernidad que vuelven anacrónica a la *socialidad* oprimida y niega sus aspectos culturales.

Además, los melodramas ofrecen un espacio de confort al brindar a los espectadores una oportunidad de consuelo. Monsiváis (2002) desarrolla el “esquema de Cristo en la Cruz” para graficar la secularización de este género y sus equivalencias con el Cielo y el Infierno. En la película, los protagonistas sufren con resignación su vida infernal, tal y como Cristo sufrió en el vía crucis, con esperanza de ganarse el cielo en la posteridad. El discurso en los melodramas es que la santidad está al alcance de todos, los oprimidos son Cristos en el mundo real que en la otra vida serán recompensados. Anuncia que la justicia llegará definitivamente, si no ahora, en la otra vida (pp. 106 - 121).

Este espacio de confort que dispone el género también ofrece la oportunidad de sentirse social, parte de una colectividad. Por ello, adquiere gran relevancia en las tramas melodramáticas las estructuras sociales en las cuales se ven envueltos los protagonistas. Mediante estas estructuras sociales, como la familia, los protagonistas se hayan respaldados, se *re-conocen* como colectividad y ya no se sienten solos. Representan un espacio en el que no se les niega, más bien, se les *re-conoce* y les permite a ellos *re-conocerse* también, es decir, darse cuenta de nuevos valores de sí mismos mediante la

reexploración. Cuando el espectador no se percibe como el único desdichado, se refugia en la tristeza de los personajes e incluso puede lograr fortalecerse en pos de enfrentar su destino. Además, Pérez Rubio (2004) declara que de la simpatía con el protagonista puede emerger un goce narcisista al comparar el sufrimiento eterno de la ficción con la superación a sus problemas en la vida real (p. 95).

Bajo esta misma lógica, logran *reconocer* nuevos valores de sí mismos al hallarse representados como una convergencia entre lo global y lo local, fenómeno que Paolo Demuru define como *glocalización*. El cine regional reproduce la vida cultural de los sectores más pobres del Perú, incluyendo sus tensiones sociales, políticas y económicas, y expresa precisamente la constante alteración del estilo de vida del campo al mezclarse con elementos culturales de la sociedad urbana, moderna y capitalista. La película evidencia estos puentes que se han ido tejiendo a lo largo del tiempo entre las *socialidades* históricamente contrapuestas. Admiten los cambios que modificaron la cultura indígena de la época precolonial para romper con el paradigma paternalista y jerárquico que la juzgaba de estática, desconectada y cerrada. Cuenta una historia fidedigna que ya no subestima a los pobladores campesinos, sino que les adjudica un nuevo status producto de la convergencia entre lo rural y lo urbano, y entre lo tradicional y lo moderno. Así amplían su identidad y expresan con mayor dignidad sus rasgos culturales, conocimientos, sentimientos y autonomía para dirigir su vida. La *socialidad* históricamente oprimida puede *re-conocer* estas interconexiones con los opresores, asemejándolos y reduciendo sus brechas. Y esta representación cobra legitimidad en los espectadores del cine regional porque le encuentran sentido dentro de su entorno cultural y temporal.

Los espectadores disfrutan de este *re-conocimiento* porque, en efecto, no se *conocen* en el contexto real en el que se encuentran y demandan una explicación ante su existencia desencajada. Mediante todas las estrategias narrativas mencionadas se produce un goce que deriva de *re-conocerse* en la pantalla como protagonista de una historia propia que creían negada. La lucha de Juanito ante las dificultades que el público también ha tenido en su vida facilita este proceso. Lo consagra como el *héroe* que ellos quisieran llegar a ser, generando una intensa identificación y proyección de sus emociones. Sin embargo, su héroe a pesar de ganar varias batallas, no llega a vencer en la guerra. “En el melodrama el personaje que se siente inadaptado en su origen se derrumba en un infierno personal que sólo verá su fin como una catarsis final” (Pérez Rubio, 2004, pg. 118). Esto explica el *raise and fall* que cierra la historia con una crisis final. La muerte del padre recuerda que la

felicidad nunca dura, y el sentimentalismo genera un llanto que abre paso a una catarsis en los espectadores que los libera de los problemas de su realidad.

Esta exteriorización de las emociones retenidas produce placer. Aporta a descargar y equilibrar las emociones creando una purificación sentimental. Ocurre lo que Freud llama *abreacción*, cuando la descarga del afecto, resultado de una escena traumática experimentada en el pasado, logra ordenar las emociones en el presente (Pérez Rubio, p. 103). Asimismo, “no habría lágrimas si no existiera la creencia de que puede haber otro capaz de responder a ellas” (p. 97). Es decir, mientras más llanto se produzca, mayor es el suplicio por ayuda. Y, justamente, esta purificación da lugar a una catarsis en el público que amortigua todo su pasado y le da fuerzas para volver a su vida real y empezar de nuevo a lidiar con ella. Carlos Monsiváis explica que del melodrama se obtiene sabiduría porque la identificación con la lucha del protagonista se vuelve como un entrenamiento para lidiar con sus problemas en la vida real. De hecho, los espectadores encuentran en su vida una continuación de la ficción, solo que en la ficción resulta más sencillo obtener el triunfo, y por ende, satisfacción.

Nos damos cuenta entonces del valor oculto y depreciado del cine regional. Si bien aún hay una brecha muy amplia en el nivel de actuación de sus actores, en la profesionalización de sus realizadores, en el monto de inversión, en la claridad de montaje y en la coherencia del guión; este cine cuenta con un simbolismo cultural enriquecedor que refleja cómo la *socialidad* históricamente negada del país se entiende a sí misma. Configura una expresión artística popular, masiva, invisibilizada y poco comprendida, que a la vez sirve de apoyo, compañía y catarsis espiritual para las comunidades menos favorecidas con el desarrollo del Perú y con nuestra construcción como nación. La gran demanda del llanto del público popular significa que hay una gran necesidad de transformación. Revalorar el cine regional puede ser el primer paso hacia más oportunidades que puedan contribuir no solo a la profesionalización de cineastas de provincia y a fortalecer la industria cinematográfica nacional, sino también a satisfacer demandas artísticas y sobre todo emocionales que pueden estar estancando el camino al desarrollo de los más vulnerables del país.

REFERENCIAS

- Bedoya, R. (1993). El indígena en el cine peruano. *Márgenes*, 171-181.
- Bustamante, E. (2004). Retratos de familia. El cine en los países andinos. *Hueso húmero*, 1-18.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- Demuru, P. (2014). From football to futebol. En R. Robertson, *European Gocalization in global context* (págs. 129-146). New York: Palgrave Macmillan.
- Fontanille, J. (2006). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Fontanille, J., & Blanco, D. (2014). *Prácticas Semióticas*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Goffman, E. (1994). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Greimas, A. (1973). *En torno al sentido*. Barcelona: Fragua.
- Hall, S. (1997). *El trabajo de la Representación*. Londres: Sage Publications.
- Landowski, E., & Blanco, D. (2007). *Presencias del otro: ensayos sociosemióticos*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine Latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- León Frías, I. (2014). *Tierras bravas. Cine peruano y latinoamericano*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Martín-Barbero, J. (2002). La telenovela desde el reconomiento y la anacronía. En H. Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina* (págs. 61-77). Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Monsiváis, C. (2002). El melodrama: "No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas". En H. Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad*:

Melodrama e intermedialidad en América Latina (págs. 105-123). Santiago de Chile: Cuarto propio.

Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Portocarrero, G. (2015). *Imaginando al Perú. Búsquedas desde lo andino en arte y literatura*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Portocarrero, G. (2015). *La urgencia por decir "nosotros". Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Starn, O. (1994). *Antropología andina, "Andinismo" y Sendero Luminoso*. Allpanchis.



BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2012). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Blanco, D., & Bueno, R. (1989). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Burga, M. (2001). Lo andino hoy en el Perú. *Quehacer*, 64-77.
- Bustamante, E., & Luna Victoria, J. (2014). *Presentación de Informes finales de proyectos 2013*. Lima: Universidad de Lima-IDIC.
- Cabrera, D., & Silva, E. (Noviembre de 2006). *Pantalla Interior*. Recuperado el 27 de Mayo de 2015, de http://pantallainterior.blogspot.com/2007_11_01_archive.html
- Cabrejo, J. C. (2009). La justicia del más allá. Entrevista con Raúl Castro. *Ventana Indiscreta*, 52-55.
- Cabrejo, J. C., & Nuñez Mas, R. (2009). Cine peruano e independiente. *Ventana Indiscreta*, 11-14.
- Cinescape. (2011). *Youtube*. Recuperado el 20 de Mayo de 2015, de Cine regional: <http://www.youtube.com/watch?v=5CloIAhnD1U>
- Dasgupta, A. (18 de Julio de 2013). *Literophile*. Recuperado el 15 de Octubre de 2015, de Performance and melodrama in Bollywood: Is it all about the hips?: <http://literophile.org/?p=187>
- DeHart, J. (21 de Mayo de 2013). *The Diplomat*. Recuperado el 15 de Octubre de 2015, de Bollywood cinema: Myth and melodrama: <http://thediplomat.com/2013/05/bollywood-cinema-myth-and-melodrama/>
- El placer de los ojos. (2 de Abril de 2014). *Youtube*. Recuperado el 21 de Mayo de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=lLsCyfk9B9c>
- García Contto, J. D. (2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Lima: IDIC - Universidad de Lima.
- Greimas, A. (1974). *En torno al sentido*. Barcelona: Fragua.
- Lima, U. d. (Dirección). (2013). *De la cultura oral al cine de género. La expansión del cine regional* [Película]. Perú.
- López-Cubas, R. (31 de 12 de 2013). *sitio web de Lima en escena*. Recuperado el 21 de mayo de 2015, de La mula: <https://limaenescena.lamula.pe/2013/12/31/emilio->

bustamante-las-peliculas-regionales-todavia-no-pueden-acceder-a-los-multicines/rosanalopezcubas/

- Nieto Degregori, L. (Mayo de 1995). Repensando el indigenismo. *Quehacer*, 82-88.
- Ott, M. (2002). El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine. En H. Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina* (págs. 249-261). Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Paredes Oporto, M. (2001). Asedios al indigenismo. *Quehacer*, 88-97.
- Pereyra, C. (4 de Junio de 2013). *Blog de Fiel al cine*. Recuperado el 21 de Mayo de 2015, de Cineastas regionales del Perú:
<http://fielalcine.blogspot.com/2013/06/hacia-una-historia-del-cine-regional.html/>
- Rajadhyaksha, A. (2007). Hindi Cinema. En Pamcook, *The cinema book* (págs. 217-326). London: British Film Institute.
- Salomon, F. (2012). Etnología en un terreno desigual: encuentros andinos, 1532 - 1985. En C. I. Degregori, P. F. Sendón, & P. Sandoval, *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II* (págs. 18-97). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Tamayo Herrera, J. (1982). El indigenismo puneño. En J. Tamayo Herrera, *Historia social* (págs. 249-359). Lima: Treintaitres.
- Turco, H. (30 de Mayo de 2010). *Blog Retablo Ayacuchano*. Recuperado el 20 de Mayo de 2015, de Actual panorama del cine regional:
<http://retabloayacuchano.blogspot.com/2010/05/ocaso-del-cine-regional.html>
- Vargas, R. (2005). *Youtube*. Recuperado el 20 de Mayo de 2015, de Cine regional:
<http://www.youtube.com/watch?v=g3d-piMQP-E>

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 2.2.1.1. Mundanidad de recorridos de identidad.....	15
Figura 3.5.1.1. Cuadrado semiótico del Campo // Ciudad	29
Figura 3.5.2.1. Cuadrado semiótico del Padre // Madre.....	31
Figura 3.5.2.2. Cuadrado semiótico del Padre // Hijo.....	33
Figura 3.5.2.3. Cuadrado semiótico del lugar de procedencia.....	34

