



FACULTAD DE COMUNICACIONES

Carrera de Comunicación Audiovisual en Medios Digitales

ANÁLISIS DEL LENGUAJE FÍLMICO DEL
LARGOMETRAJE “CHICAMA” ELABORADO POR EL
DIRECTOR DE CINE REGIONAL TRUJILLANO, OMAR
FORERO.

Tesis para optar el título profesional de:

Licenciado en Comunicación Audiovisual en Medios Digitales

Autor:

Renzo Alberto Carranza Gutierrez

Asesor:

Mg. Diego Baca Cáceres

Trujillo - Perú

2021

DEDICATORIA

A mi madre, la mujer más trabajadora que conoceré y que ha dado todo de ella para darnos siempre lo mejor.

AGRADECIMIENTO

A mi asesor, Mg. Diego Baca Cáceres,
por la paciencia, enseñanza, apoyo y colaboración brindada al desarrollo de esta tesis.

Tabla de contenidos

DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTO.....	3
ÍNDICE DE TABLAS.....	5
ÍNDICE DE FIGURAS.....	6
RESUMEN.....	7
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO II. METODOLOGÍA.....	13
CAPÍTULO III. RESULTADOS.....	14
CAPÍTULO IV. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	35
REFERENCIAS.....	45
ANEXOS.....	48
FILMOGRAFÍA REFERIDA.....	54

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla N° 1. Principios del análisis cinematográfico	14
Tabla N°2: Análisis del estilo cinematográfico de Chicama	18

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Patrón de escenas en Chicama	27
Figura 2 Santa Cruz de Toledo en gran plano general	28
Figura 3 La comunidad de Santa Cruz de Toledo reunida con motivo de su aniversario	28
Figura 4 Plano conjunto en la pensión de Santa Cruz de Toledo	29
Figura 5 Huanchaco. Se advierte el contraste con el paisaje rural, más rico en colores	29
Figura 6 La chompa del personaje de la izquierda, de un rojo intenso, contrasta con el tono de color de la pared	30
Figura 7 El contraste de colores también se da en el vestuario de los personajes	30
Figura 8 El viaje hacia Santa Cruz de Toledo. La luz del sol como ejemplo de iluminación natural	31
Figura 9 Las luces de la calle (vehículos, avisos luminosos, etc.) pueden ser consideradas naturales, pues preexisten en el entorno (locación) de la filmación	31
Figura 10 En la penumbra, la luz de la linterna permite vislumbrar apenas el desarrollo de la acción	32
Figura 11 La luz cenital intenta emular la intensidad de un farol. Hacia los lados es posible ver algunas zonas que quedan en penumbra	32
Figura 12 El formato de 16mm en que fue filmada la cinta da a esta una apariencia particular. En esta secuencia de tomas, y por los movimientos que realiza la cámara, se tiene la sensación de estar ante unas imágenes que han sido registradas con una videocámara casera	33
Figura 13 Las sombras llamadas inherentes pueden ser advertidas aquí en los rostros de los personajes que conforman este plano conjunto	33
Figura 14 Sobre la calzada, las sombras proyectadas de las viviendas de la acera de enfrente	34
Figura 15 Las figuras de César y Juanita aparecen “recortadas” sobre el cielo de la noche en una de las tomas de mayor contraste en la cinta	34

RESUMEN

El presente trabajo de investigación analiza el lenguaje fílmico tomando como referencia la película Chicama, del realizador trujillano Omar Forero. En este sentido, se ha trabajado a partir del reconocimiento de los componentes básicos del lenguaje audiovisual y las técnicas cinematográficas estudiadas por David Bordwell y Kristin Thompson. Esta investigación presenta un diseño exploratorio de carácter cualitativo. Se obtuvo una narrativa de los resultados por medio de la interpretación de categorías y subcategorías que configuran el lenguaje fílmico. Finalmente se obtuvo como resultado la caracterización de estilo y estilística del cine de Forero.

Palabras clave: Lenguaje fílmico, cine regional, Omar Forero.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1.1. Realidad problemática

Durante décadas, el llamado “cine peruano” fue realizado casi exclusivamente en Lima. Tal situación se ha modificado en los últimos años. En varias regiones del país han surgido nuevos realizadores que se han apropiado de las tecnologías de la imagen y el sonido –entre y otros aspectos, gracias a la disminución de los costos- y han generado en el país un movimiento continuo de creación cinematográfica.

Incluso, la mayoría de las películas de estos nuevos cineastas han sido grabadas con cámaras de video digital domésticas, son exhibidas en locales municipales, en antiguas salas de cine especialmente reabiertas para su proyección, en escuelas, en centros comunales o al aire libre. En la mayoría de los casos, los mismos realizadores hacen un recorrido de exhibición que se inicia en la capital de la región y se extiende a otras ciudades, pueblos y comunidades, durante meses e inclusive años (Bustamante, 2015).

Los directores cinematográficos manejan propios tipos de lenguajes en cada producto audiovisual en el que trabajan, y eso depende de muchos factores. Por ejemplo, durante el siglo XX, la producción de algunos largometrajes durante los noventa adoptaba la línea de una ficción cuya temática reflejaba, en cierto modo, las peculiaridades de la realidad peruana, empleando solamente primeros planos o planos generales; movimientos fijos, por el peso de la cámara, y falta de tecnología en herramientas de traslado; pocos actores; y escenografías en ambientes establecidos (Protzel, 1995).

El lenguaje fílmico es denominado, ante todo, un proceso comunicativo. Todo producto es un mensaje que se desea hacer llegar a alguien y para que este proceso sea exitoso ha de realizarse mediante el empleo de un código común entre emisor y receptor. Pues, el cine posee su propio lenguaje, conformado por: el plano, movimiento del plano, continuidad, puesta en escena, actores, escenografía, montaje, recursos estilísticos, música y dimensiones del lenguaje (Edgar-Hunt, Marland y Rawle, 2016).

La trascendencia del lenguaje fílmico empieza en la literatura. El lenguaje cinematográfico se desarrolló ante el reto de narrar con claridad una historia en un tiempo determinado, sintetizando en una hora de proyección, cientos de páginas que constituyen un guion. A través de los años, hemos sido testigos de múltiples cintas, que basadas en grandes obras de la literatura, han evidenciado la difícil tarea de representar para la pantalla, las imágenes literarias (Martínez-Salanova, 2002).

En el cine, existen diferentes clasificaciones a los productos audiovisuales. Según Carbone (2007), por su formato o producción encontramos: Cine mudo, cine sonoro, cine negro, animación, cine 3D, cine de arte, cine independiente.

En este caso, analizaremos una película que por sus características puede ser considerada dentro del marco del llamado "cine de autor". En el cine de autor, el director tiene un papel preponderante, que en ocasiones deja en un segundo plano a los actores. Muy a menudo, el director cumple también otras funciones, como guionista,

compositor de sonido o director de fotografía (Consejo Nacional de Cinematografía, 1997).

A través de los años se han podido apreciar contextos generacionales de cineastas peruanos con características similares en edad, espacio geográfico, vivencias y destinos comunes. En este sentido, se puede afirmar que la obra fílmica de algunos directores peruanos, pertenecientes a las generaciones más recientes, asume en el concepto de “Cine de autor” (Bazin, 1957) donde los realizadores impregnan en sus películas un estilo persona, ajeno a los modelos del cine de género (Sarris, 1962), que además es ampliamente reconocido por la cinefilia y muchas veces desdeñado por el sistema de cine comercial.

Dentro de cine peruano, también se encuentra la clasificación de género, en el que lo denominan por su estilo o tono: drama, comedia, acción, ciencia ficción, fantasía, terror, romance, musical, melodrama y suspenso (Heffner, H.; Selden, S.; y Sellman, H., 1993).

No obstante, no todo es películas de género, también hay espacio para explorar las nuevas tendencias de un cine alternativo, más de autor si se quiere (Gálvez, H., 2007).

Asimismo, el cine de autor muestra un lenguaje audiovisual completo de analizar.

El cine peruano actualmente ha tenido una evolución en producción, formas de producción auspiciadas por marcas y por el consumismo. Pero, aún los productos audiovisuales regionales no son reconocidos y no tienen sus propios espacios; aun así, ellos exponen sus trabajos, sea en zonas regionales, en lugares específicos, o apareciendo en festivales y en salas paralelas, o en circuitos alternativos; que ni

siquiera existen orgánicamente ni sistemáticamente, sino que se van dando de una manera más o menos espontánea.

El mercado de la exhibición del cine comercial ha quintuplicado sus ingresos en la última década. De igual forma, se estima que mensualmente, en promedio, ingresan a cartelera 30 estrenos extranjeros. Persiste, al igual que en toda Latinoamérica, una débil participación del cine nacional en los espacios de exhibición comercial. En 2015, ingresaron a cartelera de multicines 30 largometrajes nacionales frente a 365 largometrajes extranjeros. Sin embargo, en los últimos años se ha incrementado la preferencia y participación de la población cuando se han programado películas nacionales en cartelera comercial. Es así que la venta de entradas para asistir a películas nacionales creció del 1.3% en 2007 al 11.8% en 2015 (infoartes.pe, 3 de marzo, 2017).

Entre los directores cinematográficos regionales peruanos más representativos y que han obtenido premios a nivel nacional e internacional, se puede nombrar: Omar Forero, galardonado por su largometraje “Chicama” (2012) a mejor Largometraje Peruano del Año por la Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica (Apreci). Miguel Barrera, con su largometraje “Encadenados” (2012), ganó el concurso de proyectos de largometraje exclusivo para las regiones del ministerio de cultura en el año 2012. Oscar Liza, con su largometraje “Trampas de tu lado oscuro” (2013), estrenado comercialmente en un multicine de Chiclayo y Lima. Y Dorian Fernández Moris, con su largometraje más representativo “Cementerio General” (2013), estrenado en el

circuito de multicines a nivel nacional y tuvo más de 700 mil espectadores, por lo que se ha convertido una de las películas más taquilleras del cine peruano.

En el presente informe, se tomará el caso del largometraje “Chicama” de Omar Forero, analizando sus características de su lenguaje fílmico. Forero es un personaje representativo del Cine regional, proveniente de la costa peruana con 50 años de edad, con estudios en cinematografía realizados en Estados Unidos. El largometraje “Chicama” está en lista de obras fílmicas de temática local y estilo personal que ha recibido menciones favorables por parte de la crítica especializada y numerosos galardones en festivales de cine, nacionales e internacionales (Arce, M., 2012).

1.2. Formulación del problema

¿Cuáles son las características del lenguaje fílmico del largometraje Chicama elaborado por el director de cine regional trujillano Omar Forero?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Determinar las características del lenguaje fílmico del largometraje Chicama elaborado por el director de cine regional trujillano, Omar forero.

1.3.2. Objetivos específicos

- Analizar los distintos aspectos del lenguaje fílmico de Chicama a partir de las categorías propuestas por Bordwell y Thompson.
- Analizar los recursos narrativos utilizados en el largometraje “Chicama” del director de cine regional trujillano Omar Forero.
- Describir las características estilísticas del cine de Omar Forero.

CAPÍTULO II. METODOLOGÍA

2.1. Tipo de investigación

No experimental de carácter exploratorio, cualitativo, que se expresa formalmente así:

Estudio	T1
M	O

Donde:

M= Film “Chicama”

O= Análisis del lenguaje fílmico.

2.2. Técnicas e instrumentos de recolección y análisis de datos

Se procederá inicialmente a una observación general del film “Chicama”, registrando datos específicos de su lenguaje fílmico. Esta observación tomará en consideración parte de los indicadores presentes en la operacionalización de manera general y a manera de conclusión (Ver Anexo no. 1).

2.3. Procedimiento

Se observará y se obtendrán datos del film “Chicama”, los mismos que servirán para un posterior desarrollo de las características del lenguaje fílmico en base a una segmentación propuesta por el autor.

En cuanto al análisis de datos, se hará uso de las categorías estudiadas por Bordwell y Thompson (1995) para el análisis fílmico. Se ha tomado como ejemplo las tablas que Rebaza (2019) ha utilizado como instrumento en su investigación para la organización de las categorías antes mencionadas.

CAPÍTULO III. RESULTADOS

Tabla 1

Principios del análisis cinematográfico

Principios de la forma fílmica	
Función	<p>Un elemento de la historia que, desde el principio, da pie a una serie de acciones/decisiones posteriores es el deseo del protagonista de salir de su lugar natal. En la visión de César, como en la de sus más cercanos amigos, Trujillo parece ser el destino ideal para el desarrollo de sus aspiraciones laborales o profesionales. Las consecuencias de este deseo se dejan ver más o menos inmediatamente: viendo que sus posibilidades de ejercer la docencia en Trujillo son escasas, César opta por coger una plaza en otro sitio, un pueblo aún más pequeño del que él proviene. Esto, asimismo, devendrá en otras situaciones que configuran la historia en sí. Por eso, la función de dicho deseo es la de gatillar la historia, producir el inicio de su marcha.</p>
Similitud y repetición	<p>La preparación de la sopa. En dos momentos distintos de la cinta aparece una secuencia de escenas conformada por los mismos encuadres. Incluso el ritmo de esta se mantiene en ambos momentos. Las escenas son tres y registran la preparación de una sopa. Si dividiéramos esta secuencia por sus escenas, el esquema quedaría del siguiente modo (Fig. 1):</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ una escena A, que registra la preparación propiamente dicha de esa sopa (destaca una olla sobre lo que parece ser una cocina de leña, alimentos que se cuecen en el caldo de la olla y las manos de una señora que agrega ingredientes o los revuelve con una cuchara de palo). ▪ una escena B, que encuadra a unos gallos en un corral. ▪ una escena C, en la que, pese a ser captados en distintas circunstancias, intervienen los mismos dos personajes: César y su hermanito.
Diferencia y variación	<p>La música. No se hace referencia a la intervención de una pista en específico en distintos momentos de la cinta. De hecho, la “música” a la que se alude está compuesta por dos pistas diferentes que aparecen en tres momentos <i>cruciales</i> en la historia (los mismos que podemos</p>

	denominar <i>de desarraigo</i> : aquellos en los que César deja su lugar natal, Cascas). Es un hecho que llama aún más la atención puesto que es notable la austeridad con que la película se sirve de este recurso sonoro.
Desarrollo	La forma global de la cinta muestras las experiencias de un joven maestro en su intento de encontrar trabajo fuera el distrito en el que vive. (...) También el anhelo de encontrar un destino y objeto en la vida, este objeto va cambiando conforme avanza la historia, desde el anhelo de movilidad social y bienestar económico, la consecución de sus objetos pasionales para finalmente desembocar en el aprecio su sentido de vocación profesional y espiritual.
Unidad/ Desunidad	Siendo una historia que se narra de forma lineal, el sistema formal de <i>Chicama</i> cumple con el criterio de <i>unidad</i> . Esto quiere decir que en la progresión de situaciones que presenta la trama, los elementos formales de la cinta no dejan de relacionarse entre sí, manteniéndose así la lógica y la coherencia. Sin embargo, hay (¿por lo menos?) un elemento de <i>desunidad</i> : hacia el final de la cinta, luego de su corta estadía en Trujillo, vemos que César retorna a sus funciones de maestro en Santa Cruz de Toledo. Nunca llegamos a saber a) el motivo por el cual deja Santa Cruz de Toledo y b) el motivo por el cual decide regresar. La película "resuelve" esta última elipsis en el comentario de una de las pequeñas alumnas de César, señalándole que este se ha ausentado de la escuela una semana.
Principios del análisis fílmico	
Causa/ Efecto	Siendo una película de modelo aristotélico, el argumento transcurre de forma lineal. Globalmente, las relaciones de causa/efecto que concatenan las acciones de los personajes se dan de acuerdo a la lógica que el argumento propone. No obstante, hay casos en los que la causa de las acciones es más bien objeto de especulación subjetiva que puede deducirse de su proceso de búsqueda personal. Por ejemplo, la decisión del protagonista de abandonar súbitamente su puesto de profesor en Santa Cruz de Toledo para ir a Trujillo, tras el viaje forzoso que ha

	<p>emprendido una colega suya. Así mismo, también, su decisión de retornar, después de sumergirse en el mar.</p>
<p>Diferencias entre historia y argumento</p>	<p>El argumento inicia con la conversación de César y sus amigos en medio de una calle de Cascas y la posibilidad de migrar, motivo que le lleva a postular a una plaza para Trujillo. Con la consiguiente imposibilidad de conseguir este puesto y la aceptación de otro en un lugar diferente al de sus pretensiones iniciales.</p> <p>El punto de partida de la historia es la idea del viaje como modo de encontrarse a sí mismo; el agua del río lo acompaña en esa diáspora que lo lleva a echar por tierra los arquetipos de bienestar ciudadano, abrazando la vocación docente en el mundo rural.</p>
<p>Motivaciones</p>	<p>La motivación principal del protagonista, y lo que desencadena la serie de acontecimientos de los que se compone la película, es su deseo de encontrar trabajo como maestro fuera de Cascas. En el caso de Juanita, sus motivaciones pasan por el hecho de vivir la experiencia de maestra rural, lejos de su casa y de las comodidades que su entorno le ofrece.</p>
<p>Paralelismos</p>	<p>El paralelismo que en <i>Chicama</i> se da de manera más notoria involucra a los dos protagonistas, sobre todo a la forma en que llegan a coincidir en Santa Cruz de Toledo. Mientras César llega a este pueblo luego de ver truncas sus aspiraciones de trabajar en Trujillo, Juanita, por el contrario, decide por voluntad propia llegar hasta allí con el objetivo de vivir la experiencia de una maestra en un apartado punto de la sierra liberteña.</p>
	<p>La progresión temporal de <i>Chicama</i> es, como ya se ha dicho, lineal. No hay <i>flashbacks</i>. La organización de los acontecimientos puede encajar en el esquema básico de inicio-nudo-desenlace. En el desarrollo, las motivaciones de algunos de estos acontecimientos pueden quedar</p>

<p>Desarrollo del argumento</p>	<p>ocultas o no ser demasiado evidentes: claro ejemplo de esto es la repentina ausencia de la maestra Juanita o la sorpresiva decisión de César de dejar Santa Cruz de Toledo, para luego (igual de manera sorpresiva) retornar.</p> <p>La narración se concentra en el personaje de César y las experiencias por las que atraviesa en los distintos lugares a los que asiste. Esta información llega al espectador exclusivamente mediante la puesta en escena, no siendo necesario ningún recurso extradiegético adicional (salvo el uso puntual de la música).</p>
<p>Alcance y profundidad de la narración</p>	<p>Una de las características más notorias del film es su disociación con el cine de géneros, situándose en la categoría de cine de autor. Tanto el lenguaje audiovisual como la puesta en escena se asume con un lenguaje propio, observacional y separado de la espectacularidad. El uso de actores no profesionales y la experiencia sensible del intercambio de los cuerpos y su entorno, propone naturalidad cargada de simbolismos que evocan la interioridad del protagonista. Se imprime, asimismo, un ímpetu herzogiano de la contraposición entre hombre y la naturaleza.</p>

Tabla 2
Análisis del estilo cinematográfico de Chicama

Estructura organizativa del filme (sistema formal)	
Forma	La forma del filme es narrativa. La narración sigue una progresión lineal de los acontecimientos y estos están concatenados siguiendo el principio de causalidad (correspondencia o interdependencia de sus elementos). <i>Chicama</i> no es estrictamente un documental, pero es notoria la influencia estética que recibe del llamado cine de realidad o <i>cinema vérité</i> , por su cercanía con esta corriente, así como del sentido observacional que evoca las libertades creativas del cine de autor.
Argumento	La película trata sobre un joven maestro en un pequeño distrito de La Libertad que desea salir y encontrar trabajo en Trujillo. Con pocas posibilidades de alcanzar un puesto allí, el protagonista acepta una plaza en un pueblo mucho más alejado. Una de las características de <i>Chicama</i> es la falta de causas más o menos evidentes que expliquen las acciones o decisiones de sus personajes de forma explícita. Como si estos no tuvieran oportunidad de decisión en la construcción de sus propios destinos y tuvieran que tomar decisiones irrevocables.
Segmentación	Pese a que la película no está dividida en partes demarcadas por otros recursos cinematográficos adicionales al corte (como el fundido), es posible reconocer unidades dentro del argumento tomando como referencia la acción del protagonista y los espacios en los que esta se desarrolla. Así, se ha segmentado la película a partir de algunas escenas en las que resaltan las particularidades del lenguaje fílmico.
Técnicas más destacadas en <i>Chicama</i>	
La técnica más utilizada en la cinta es la puesta en escena . La significación de este término (el control absoluto que ejerce el director sobre los elementos que conforman la imagen fílmica) refuerza la idea de que <i>Chicama</i> debe ser apreciada teniendo en cuenta los postulados de la teoría del cine de autor. A continuación, se analizan los aspectos principales de esta técnica (decorados/escenarios, vestuarios, iluminación, expresión y	

movimiento de los personajes), poniendo énfasis en las particularidades estilísticas de la película.

Técnica: Puesta en escena

Decorados y Escenarios

La historia transcurre en tres lugares distintos: los distritos de Cascas, Santa Cruz de Toledo y Trujillo. Hay que señalar que los escenarios en los que se dan las acciones y sucesos que conforman el argumento han sido *seleccionados*; es decir, no se ha requerido –o se ha evitado– alterarlos o intervenirlos de alguna u otra manera. Son **espacios o entornos naturales** cuya característica principal es su condición de *autenticidad*.

Cascas. Es el lugar en el que originalmente se encuentra César. Las tomas que preceden a la inserción del título de la cinta bastan para describir el entorno: calles angostas y en pendiente, casas con techos protegidos por calaminas, un fondo dominado por la presencia de cerros que los encuadres permiten observar parcialmente. En la plaza principal predomina el tono verde de las copas de los árboles y el césped (impresión que acaso se deba al ángulo picado con que este sitio se muestra). De la casa de César llegamos a conocer apenas algunos de sus ambientes, como el corral y la sala. Las particularidades de estos dan señas al espectador acerca del espacio geográfico en que la casa se sitúa.

Santa Cruz de Toledo. Un gran plano general presenta al remoto pueblo de Santa Cruz de Toledo, al que César llega luego de una larga caminata (Fig. 2). El espectador advierte, sin que la cámara ponga especial énfasis en exhibirlas, algunas de las características que el lugar comparte con Cascas, propias del típico paisaje serrano en el norte de nuestro país. A diferencia de Cascas, sin embargo, los parajes naturales aledaños al pueblo son escenarios en los que el protagonista aparece en circunstancias que involucran también a otros personajes, como a Juanita o al resto de la comunidad (Fig. 3). Las aulas en las que César y Juanita imparten clases son contiguas, siendo la de esta última la de espacio más reducido. Ambos ambientes están amoblados con lo indispensable (carpetas y una porción de la pared, pintada de verde oscuro, que hace las veces de pizarra). Salvo algunas láminas y otros elementos didácticos, carecen de mayor decorativo. De la misma forma sobria luce el comedor de la pensión que acoge a los maestros, donde unos almanaques sobre la pared contrastan con los personajes que conforman los planos conjuntos (Fig. 4).

Trujillo. La primera escena que muestra al protagonista en Trujillo evidencia la contraposición en el carácter de dos ámbitos diferentes. Por un lado, la quietud y el silencio de la sierra; por el otro, el tránsito de vehículos y personas en una zona de comercio ambulatorio. Las tomas en exteriores destacan en esta parte de la película. Entonces vemos a César en la Plaza de Armas, recorriendo el centro de la ciudad y sus

alrededores, en un conocido centro comercial, en el balneario de Huanchaco. Acaso sin pretenderlo, César y sus amigos recorren aquellos puntos que conforman la imagen postal de la ciudad, aunque manteniendo la perplejidad propia de su condición de visitantes pasajeros ante ciertos aspectos del lugar (César pregunta a qué hora sale el sol cuando se encuentran en la playa).

<p>Decorados seleccionados o construidos</p>	<p>[Descripción en Decorados y Escenarios]</p>
<p>Construcciones realistas o abstractas</p>	<p>[No hay escenarios construidos en <i>Chicama</i>]</p>
<p>Uso del color</p>	<p>Un análisis del color requiere, previamente, una revisión de los ámbitos o espacios en los que se desarrolla una historia. En el caso de <i>Chicama</i>, son distinguibles dos: el campo y la ciudad. Aunque tanto Cascas como Santa Cruz de Toledo no son espacios enteramente rurales, hay cierto predominio de los tonos verdes y pardos (estos últimos presentes tanto en la tierra y la vegetación como en las fachadas de adobe de las viviendas). Los escenarios citadinos, en su mayoría, contrastan parcialmente el anterior esquema de color: en estos es más notoria una gama de grises que varía entre tonos intensos (como el del asfalto) y más claros. A diferencia –por ejemplo– del de Santa Cruz de Toledo, el cielo de Trujillo es cenizo, casi blanquecino, constituyéndose así un paisaje monótono. Esto es evidente en la secuencia que se lleva a cabo en Huanchaco, donde el mar refleja el tono cenizo del cielo (Fig. 5).</p>
<p><i>Atrezzo</i></p>	<p>[No hay uso especial de este recurso en <i>Chicama</i>]</p>
<p>Vestuario y Maquillaje</p>	
<p>Al igual que con los decorados, el vestuario y maquillaje en <i>Chicama</i> están supeditados a la condición de autenticidad.</p>	
	<p>El elemento del color en el vestuario (y el vestuario en sí) debe ser entendido a partir de la propuesta estética de la cinta, de manera</p>

<p>Uso del color</p>	<p>que este no responde a algún otro aspecto en particular que no sea la caracterización <i>auténtica</i> de los personajes.</p> <p>Tanto César como Juanita visten mayormente ropa de tonos fríos a lo largo de la cinta, pero también es posible verlos con prendas de tonos cálidos en un par de ocasiones. Aunque la paleta de colores de los vestuarios es variada (siempre dentro del espectro de tonos antes señalado), no existe, en ningún caso, prenda o accesorio que resulte particularmente llamativo. Hay, pues, en términos de sobriedad, un balance entre el vestuario y su color.</p>
<p>Asignación de elementos del <i>atrezzo</i> al sistema narrativo</p>	<p>[No hay uso especial de este recurso en <i>Chicama</i>]</p>
<p>Armonía o contraste entre vestuario y decorado</p>	<p>Como ya se ha manifestado, el color de los vestuarios no responde a algún aspecto en particular que no sea la propia caracterización de los personajes. Por supuesto, hay cierta elaboración previa que establece parámetros mínimos de acuerdo a las combinaciones del círculo cromático. En ese sentido, se puede observar, en las escenas en que los personajes se reúnen para comer (Fig. 6 y 7), cómo ciertos elementos del conjunto de su ropa han sido escogidos considerando la relación de colores complementarios cálidos y fríos.</p>
<p>Tipo de maquillaje según género y convenciones</p>	<p>El maquillaje, al igual que el vestuario o los escenarios, también debe ser entendido dentro del marco de la propuesta estética de la cinta. Como aspecto de la caracterización, se ha trabajado en él de manera mínima, en el sentido de un maquillaje neutro, que atiende más a factores externos como la luz o el uso de determinados objetivos de la cámara. Por lo tanto, es prácticamente imperceptible en la presencia de los personajes, ya que no se buscó adornar o transformar a estos, ni mucho menos se recurrió al uso de prótesis.</p>
<p>Iluminación</p>	
	<p>La cinta, rodada en gran parte en exteriores, aprovecha tanto fuentes naturales de luz (entiéndase la “naturaleza” de estas fuentes en el sentido en que estas preexisten en el entorno en que se ha decidido rodar) como artificiales (las que han sido dispuestas allí</p>

Composición global del plano	<p>por exigencias del filme). En el primer caso, puede considerarse a la luz del sol (como en la secuencia del viaje de César hacia Santa Cruz de Toledo, que se puede apreciar en la Fig. 8), como también a la ausencia de esta, evidente en las tomas de penumbra (Fig. 9 o 10). En el segundo caso, es posible percibir que el esquema de luz de ciertas secuencias incluye una fuente artificial (Fig. 11).</p>
Definir texturas	<p>Hay una textura que define el aspecto de la cinta a lo largo de su desarrollo y que se debe al soporte en que las imágenes han sido registradas: <i>Chicama</i> fue rodada en formato analógico (celuloide de 16 mm). Debido al grano del celuloide es que las imágenes adquieren esa apariencia particular, que a ratos puede ser advertida con mayor detalle en tomas como la de la plaza principal de Cascas (ver Fig. 12).</p>
Reflejos y sombras	<p>El hecho de que gran parte de la acción en la cinta transcurra durante el día hace que los personajes y los escenarios sean iluminados de manera uniforme. Por supuesto, hay sombras: tenues, las inherentes, que es posible apreciar en los planos más cerrados que encuadran a los personajes (Fig. 13) y las proyectadas, algo más duras, que se encuentran en los planos abiertos en los que la luz del sol cae sobre la calle y por entre las casas (Fig. 14).</p>
Cualidad, dirección, fuente y color	<p>La intensidad de la luz crea sombras de distinta dureza. En las secuencias de mayor luminosidad, los contrastes tienden a ser difusos. Sin embargo, la película también deja muestras de un empleo de la luz que origina contrastes más marcados. La escena en la que César y Juanita conversan en medio de la noche mientras juntan agua (Fig. 15) resulta significativa para explicar este detalle. En ella, ambos aparecen a contraluz, y solo vemos sus siluetas “recortadas” sobre el cielo.</p>
Expresión y movimiento de las figuras	
Modelos cinéticos	<p>Con anterioridad ya ha sido sugerida la visión (y voluntad) del director de crear un largometraje en el que la historia tenga elementos más anclados en la realidad que en una recreación más o menos estilizada de esta. Es desde este punto de vista que los “modelos cinéticos” de <i>Chicama</i> remiten a una cierta idea de naturalidad (o neutralidad) que se opone, por cuestiones evidentes, a la interpretación estándar del cine de géneros (terror, comedia, <i>western</i>, etc.).</p>

<p>Interpretación</p>	<p>Probablemente este sea uno de los puntos que mejor expliquen parte de la esencia de la “propuesta estética” de <i>Chicama</i>. En la cinta, el desenvolvimiento actoral aparece más cercano al comportamiento real de una persona que a la representación de este. No hay impostaciones de voz ni desplazamientos que sean el resultado evidente de un ensayo previo. La interpretación es más bien sobria y sin afectaciones, y se inclina más por sugerir ideas o estados de ánimo que por manifestarlas de forma elaborada o estilizada.</p>
<p>Factores formales: causalidad de la narración y convenciones del género</p>	<p>La expresión (general) de los personajes se mantiene de acuerdo a los elementos que la historia propone. La causalidad de esta determina el comportamiento de aquellos pues su desenvolvimiento está dado siempre por situaciones identificables dentro de la diégesis. Además, no hay ningún elemento en la manera en que los personajes existen en la historia, o se relacionan entre sí, que resulte falso o forzado (ni nada que los justifique, tampoco). Todo esto hace concluir que la conducta de los personajes se produce dentro del marco de las convenciones del género de la cinta.</p>
<p>Comportamiento apropiado a la función del personaje en el contexto</p>	<p>Los personajes se comportan de acuerdo a rasgos de personalidad que desde el inicio son sugeridos por ellos mismos (expresiones, movimientos, aspiraciones). Hay que anotar, además, el carácter sugestivo de <i>Chicama</i>, que impregna las acciones de unos personajes en apariencia pasivos, que no llegan a manifestar sus impresiones de los acontecimientos de manera más o menos explícita, y que por lo tanto resultan inciertos o ambiguos en sus decisiones.</p>
<p>Motivaciones psicológicas</p>	<p>Las motivaciones psicológicas son un conjunto de ideas, creencias y percepciones, que influyen y determinan el comportamiento de los personajes. La aparente inexpresividad o neutralidad en la interpretación de los actores supone que estas motivaciones no sean del todo claras (o que sean ambiguas), pero es a través de sus acciones que pueden ser deducidas. César, por ejemplo, desea ejercer su profesión, aunque para esto tenga que aceptar un puesto en un lugar que no había considerado inicialmente. Juanita, por su lado, pretende acercarse a otra realidad, pero sus decisiones parecen no responder precisamente a su voluntad.</p>

<p>Tipos amplios, anónimos e individualizados</p>	<p>Los personajes de la película son individualizados; es decir, no han sido concebidos a partir de un estereotipo de características definidas y comportamiento más o menos predecible.</p>
<p>Expresión facial y corporal</p>	<p>En la película, la expresión de los personajes es contenida, sin aspavientos. Esta particularidad, que a simple vista puede ser tomada como signo de inexpresividad total, exige situar el foco de atención en los pequeños y sutiles gestos, en los silencios, cuya carga sugestiva puede generar un mayor impacto emotivo en el espectador.</p>

<p>Patrones de técnicas en la cinta</p>	
<p>Estructuración de las técnicas</p>	<p>La organización narrativa de la película fluye como un todo continuo que tiene al corte como único elemento de progresión en la historia que es constante. No hay transiciones, aunque, como se ha sugerido líneas más arriba, la presencia de las dos piezas musicales puede servir para estructurar la película en partes.</p>

Reacciones	Este es otro de los puntos que permite develar de qué manera <i>Chicama</i> se distingue de los patrones estilísticos del cine comercial. En la película, algunas de las acciones o sucesos que generan en el espectador ciertas reacciones se dan de manera natural; es decir, no requieren de ninguna elaboración estilizada que comprometa de forma evidente el lenguaje fílmico ¹ . La llegada de Juanita a la escuela de Santa Cruz de Toledo –se representa en dos tomas: una en la que César observa por la ventana y otra en la que la vemos descender de un auto– apenas si suscita en el espectador una cierta curiosidad.
Función de las técnicas destacadas y los patrones que forman	
Papel que desempeña el estilo en la forma global de la película	La cinta resalta por su estilo austero, visualmente cercano a las formas del documental. No se percibe un trabajo de estilización especial en los diferentes componentes de la película, y, como se observa, estos están al servicio de lo que ella busca transmitir. El montaje contribuye con la sensación de serenidad o quietud que transmite <i>Chicama</i> ; no hay, por tanto, secuencias en las que se producen cambios de velocidades, variaciones bruscas del tono o aparatosos planos secuencia en los que la cámara traza un recorrido previamente definido. La cámara, de hecho, guarda cierta distancia de los acontecimientos que registra, a la manera de la “mosca en la pared” que proclamaba el cine directo americano. El estilo, entonces, determina ese carácter de austeridad de recursos que caracteriza a la cinta.
Efectos de la película	En la misma línea en que se ha tocado aspectos como la interpretación, la vestimenta o los escenarios, así también es posible desarrollar este punto. Anotado esto, se deduce que <i>Chicama</i> prescinde de efectos, tanto visuales (<i>matte painting</i> , retroproyección, animación en 3D, etc.) como sonoros (<i>foley</i> , sonido infiel ²). Es en este punto del análisis que se entiende mejor la <i>austeridad</i> de la que se viene hablando como característica notable de <i>Chicama</i> .

3 Tomemos como ejemplo a un *blockbuster* para explicar la “elaboración estilizada” que líneas más arriba se menciona: en La máscara (*The mask*, 1994), hay un cambio en el lenguaje de las escenas en las que se produce la transformación, acentuándose la alteración que el personaje de Stanley Ipkiss va a sufrir. Cuando se dispone a colocarse la máscara por primera vez, vemos a Ipkiss desde un ángulo contrapicado, temeroso de lo que pueda suceder. La tensión aumenta con un *dolly in* que cierra la toma en un plano busto, donde se concentrará la acción. La música, como es usual en estas escenas de suspenso, crece en intensidad hasta un punto de “no retorno”. Son estos elementos los que van a configurar de manera determinada las reacciones del espectador.

4 Hace referencia al desfase entre un sonido determinado y la fuente de la que proviene este. El efecto apela a las expectativas del espectador, pero depende también del marco referencial que establece una película. Un ejemplo de este recurso se da en el personaje de Frank, el perro pug de Hombres de negro (*Men in black*, 1997; 2002). Frank es un agente de la organización y lo más llamativo de su caracterización es su voz, gruesa y bronca, que contrasta con su pequeño cuerpo. Este desfase entre la voz y su fuente (el perro) se da en el contexto particular de dicha cinta, en la que junto a los humanos coexisten seres extraterrestres y criaturas de aspecto y habilidades insólitos.

Análisis del sonido	
Nivel, tono, timbre	<p>En una película como Chicama, despojada casi por completo de ornamentos sonoros, el centro del análisis está compuesto por aquellas ocasiones en que los personajes interactúan. No obstante, es notable también la "presencia" del sonido ambiente, que en los silencios de los personajes adquiere protagonismo y genera ese carácter contemplativo tan propio de la cinta.</p>
Diálogos, música, efectos sonoros	<p>En el caso de los personajes, es posible examinar estas cualidades acústicas a la luz del aspecto de la interpretación. En ninguno de ellos se percibe la necesidad de dramatizar o estilizar el ejercicio del diálogo, actitud que se traduce en intervenciones en las que no se imposta la voz, o se da demasiado énfasis a determinada expresión. La impresión de serenidad que causan los entornos de la primera parte (y pareciera que aun los de la segunda, en la ciudad) está también presente en los personajes, que apenas si registran cambios bruscos en el nivel y el tono de sus voces⁷. Esta serenidad, sin embargo, no debe entenderse necesariamente como inexpresividad. Las intervenciones de Lucrinrre, el hombre ebrio que suele abordar a César y sus amigos, y la del director de la escuela en el aula, son muestras de interpretaciones en las que el nivel, tono y timbre de sus voces se distinguen de los demás parlamentos, pero no por ello aparecen como más sobreactuadas o afectadas.</p> <p>La música es otra de las cuestiones que llama la atención, tanto por sus características como por el papel que desempeña en la historia. A lo largo de la cinta, son dos las piezas musicales que junto a los diálogos y el sonido ambiente conforman la banda sonora. Por sus características sonoras (construcción a partir de sonidos preexistentes, utilización de instrumentos electrónicos, evocación de atmósferas), podemos situar estas piezas dentro del género <i>ambient</i>. Como ya ha sido manifestado, ambas piezas aparecen en tres momentos en que César se desplaza hacia algún lugar: al inicio, cuando va a Santa Cruz de Toledo, cuando decide viajar a Trujillo y, hacia el final, cuando regresa a Santa Cruz de Toledo. Esta particularidad lleva a considerar que ambas pistas guardan relación con el contexto de la historia y, más específicamente, con el contexto personal de César en ella. A partir de esta premisa es posible sospechar, de acuerdo a los momentos en que la música</p>

⁷ En el caso de César, su voz se vuelve más grave y seria cuando imparte sus clases. Esta variación, no obstante, se da únicamente en el contexto del aula.

	<p>interviene, que esta no se presenta como una suerte de fondo que acompaña los "tiempos muertos" de la historia en que parece no haber acción, sino que más bien pone de manifiesto las sensaciones y emociones que embargan a César en tres momentos cruciales: su viaje hacia Santa Cruz de Toledo, luego hacia Trujillo y la vuelta a la escolita, en Santa Cruz de Toledo.</p>
<p>Ritmo, fidelidad, espacio, tiempo</p>	<p>Tanto en el caso del sonido diegético como incluso la música, es posible afirmar que el ritmo general del filme es sosegado. <i>Chicama</i> carece de secuencias en las que los diálogos o la música transmitan una suerte de tensión representada a través de sonidos frenéticos, o de elementos que sugieran acción (en el sentido de peripecia). La fidelidad del sonido es total (se corresponde con su fuente). No hay efectos de sonido no diegético, ni manipulaciones que jueguen con la simultaneidad del mismo (predomina la sincronía imagen-sonido).</p>

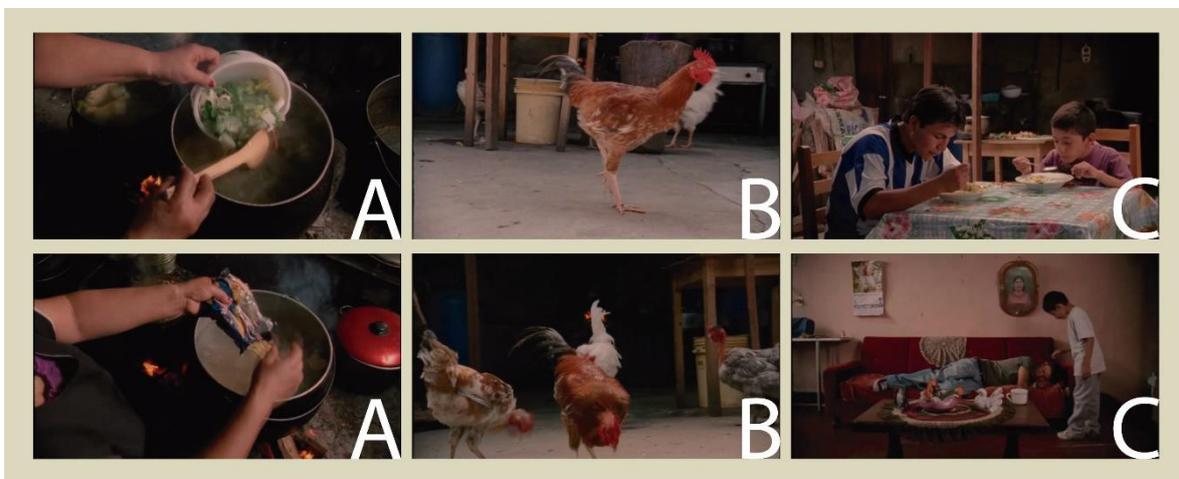


Figura 1: Patrón de escenas en *Chicama*. (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 2: Santa Cruz de Toledo en gran plano general. (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 3: La comunidad de Santa Cruz de Toledo reunida con motivo de su aniversario.
(Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 4: Plano conjunto en la pensión de Santa Cruz de Toledo. (Fuente: fotograma de *Chicama*)

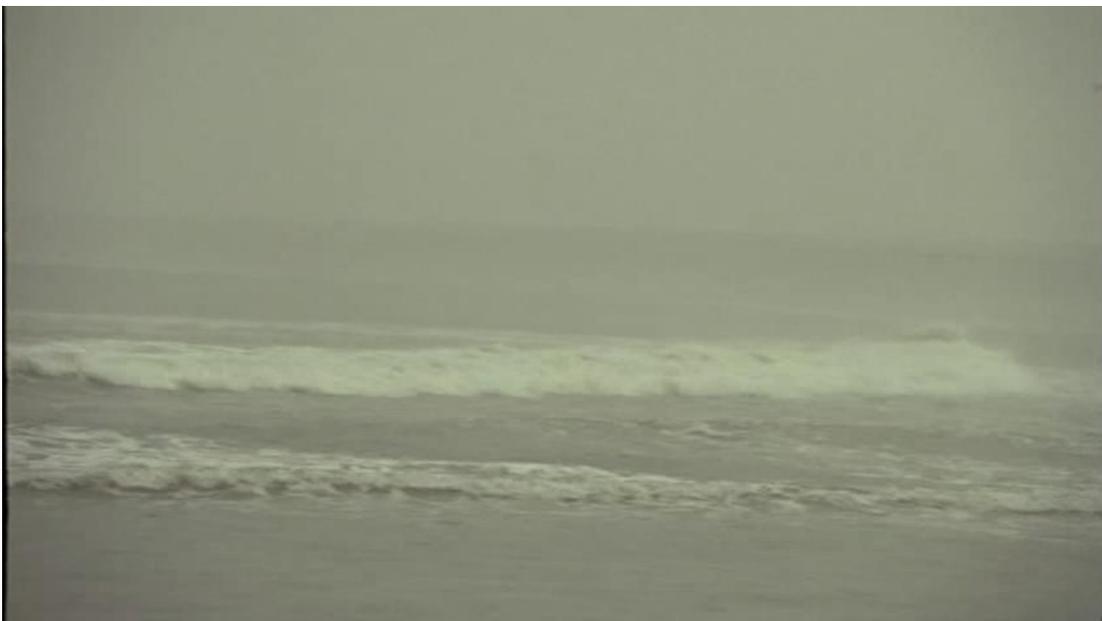


Figura 5: Huanchaco. Se advierte el contraste con el paisaje rural, más rico en colores. (Fuente: fotograma de *Chicama*)

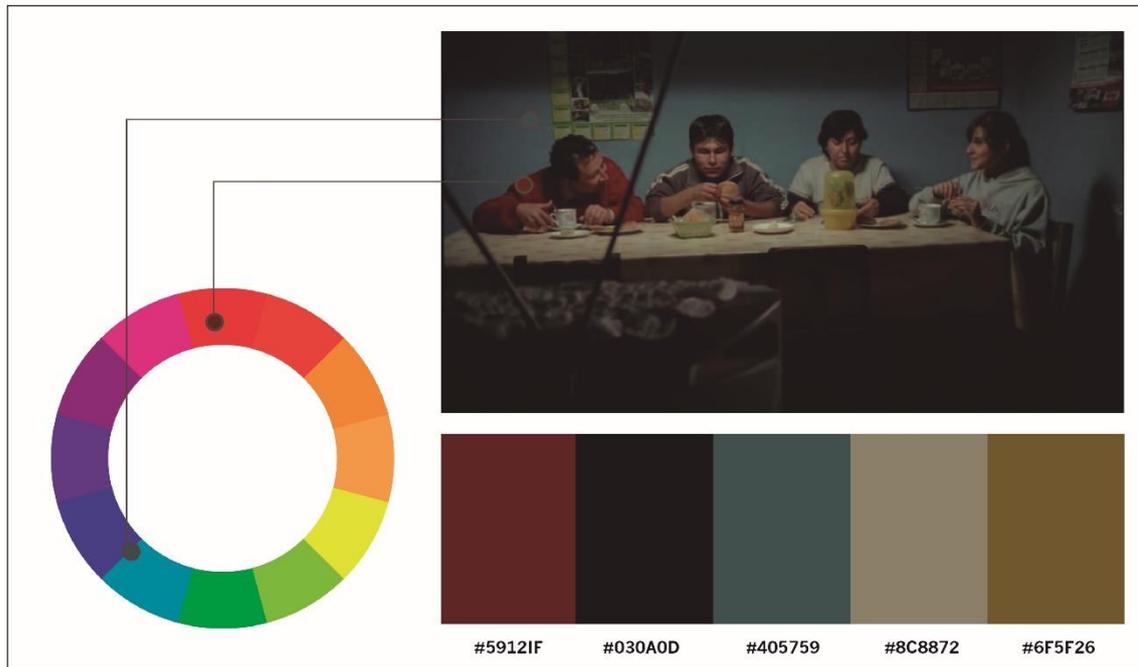


Figura 6: La chompa del personaje de la izquierda, de un rojo intenso, contrasta con el tono de color de la pared. (Fuente: elaboración propia sobre un fotograma de *Chicama*)

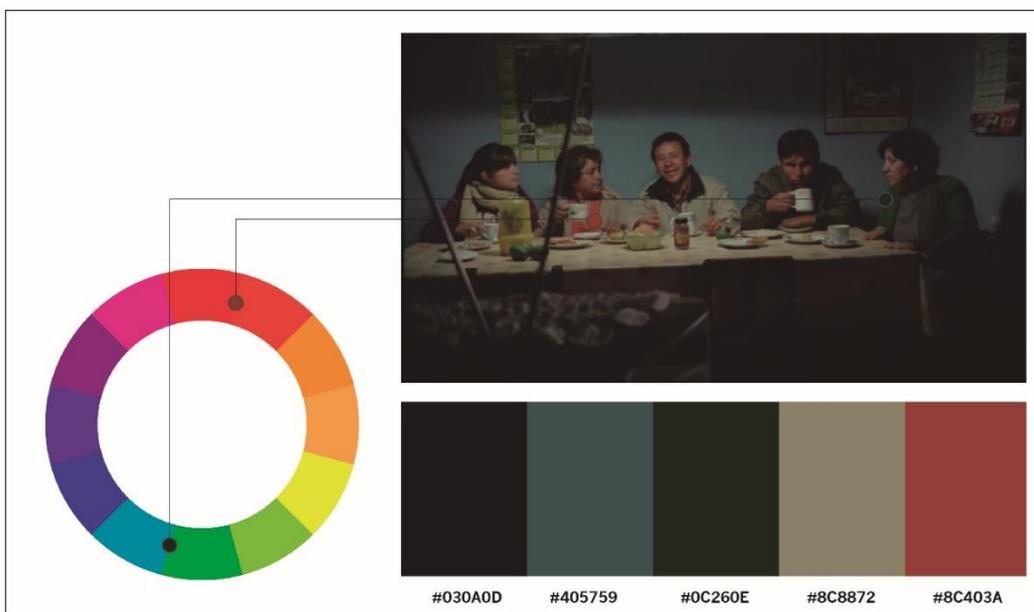


Figura 7: El contraste de colores también se da en el vestuario de los personajes. (Fuente: elaboración propia sobre un fotograma de *Chicama*)



Figura 8: El viaje hacia Santa Cruz de Toledo. La luz del sol como ejemplo de iluminación natural (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 9: Las luces de la calle (vehículos, avisos luminosos, etc.) pueden ser consideradas naturales, pues preexisten en el entorno (locación) de la filmación. (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 10: En la penumbra, la luz de la linterna permite vislumbrar apenas el desarrollo de la acción. (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 11: La luz cenital intenta emular la intensidad de un farol. Hacia los lados es posible ver algunas zonas que quedan en penumbra. (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 12: El formato de 16mm en que fue filmada la cinta da a esta una apariencia particular. En esta secuencia de tomas, y por los movimientos que realiza la cámara, se tiene la sensación de estar ante unas imágenes que han sido registradas con una videocámara casera. (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 13: Las sombras llamadas inherentes pueden ser advertidas aquí en los rostros de los personajes que conforman este plano conjunto. (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 14: Sobre la calzada, las sombras proyectadas de las viviendas de la acera de enfrente. (Fuente: fotograma de *Chicama*)



Figura 15: Las figuras de César y Juanita aparecen “recortadas” sobre el cielo de la noche en una de las tomas de mayor contraste en la cinta. (Fuente: fotograma de *Chicama*)

CAPÍTULO IV. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

4.1 Discusión

La presente investigación se propone, como lo expresa desde el título, analizar el lenguaje fílmico de la cinta *Chicama* y establecer sus principales características. Para el autor, el interés que suscita esta cinta radica en las particularidades de su propuesta (que serán desarrolladas líneas abajo), y, en buena medida, en la impresión que vino a causar entre los espectadores locales y nacionales producto de los varios reconocimientos que cosechó en su momento. Así, dada su buena recepción, el presente trabajo busca un acercamiento desde la teoría a una cinta (y a un autor, por consiguiente) que merece una mayor atención por parte de la academia.

En este capítulo se contrastarán los aportes teóricos en los que se basa este estudio y los datos recolectados tras el proceso de visionado de la película en cuestión. El criterio de organización del contenido de este apartado se basa en tres puntos que guardan relación con los objetivos específicos (aspectos del lenguaje fílmico, recursos narrativos y características estilísticas) que se encuentran señalados en el primer capítulo de esta investigación. Dichos puntos, que conforman las categorías de la matriz de operacionalización de variables (ver anexo 1), siguen aquí el orden en que aparecen en el instrumento de análisis en el capítulo de resultados.

Principios de la forma fílmica

El sistema formal de *Chicama* presenta características propias del relato narrativo. Esto quiere decir, como señalan Bordwell y Thompson (1995), que su estructura está construida de tal manera que permite al espectador captar pistas, formarse expectativas y presentimientos concretos, anticiparse a lo que puede o no suceder. Hay que decir, además, que el planteamiento narrativo de la cinta corresponde al modelo aristotélico de inicio, nudo y desenlace.

Por otro lado, la estructura de la cinta permite observar ciertos motivos (elementos recurrentes), como la secuencia de la preparación de una sopa, que aparece en dos ocasiones. Esta secuencia está compuesta por tres tomas que, pese a no mostrar siempre los mismos elementos (en ambas ocasiones, las últimas tomas de esta secuencia muestran al protagonista con su hermanito, pero las locaciones en que aparecen son distintas), constituyen un patrón que es fácil percibir. A esto, bien podría agregarse la idea de naturaleza como un motivo visiblemente recurrente a lo largo del film, un motivo que se advierte incluso en la parte de la historia que se lleva a cabo en la ciudad, cuya "esencia" se percibe en oposición a la del entorno rural en el que transcurre la primera parte de la historia.

Como se señaló antes, la forma de *Chicama* cumple con el modelo aristotélico, lo que coincide con la idea de progresión que sugieren Bordwell y Thompson (1995) como característica de la forma narrativa. Esta progresión, no obstante, tiene en la cinta elementos propios del concepto de desunidad. Como se ha anotado en el análisis, la película no llega a mostrar de manera elocuente las razones que motivan

el viaje de César a Trujillo, ni resuelve tampoco el origen de la partida de Juanita, que se da de forma repentina.

Principios del análisis fílmico

En el anterior apartado se hablaba de que en *Chicama* se manifestaba el concepto de progresión. Así mismo, la cinta cumple con el principio de causalidad, que da soporte al modelo aristotélico antes aludido y que Bordwell y Thompson (1995) definían como un conjunto de sucesos que guardan relación causal, espacial y temporal. Pese a que, como también se ha señalado, la cinta deja algunas situaciones sin resolver, o no aporta suficientes datos sobre estas, el andamiaje narrativo de *Chicama* se sostiene sobre la base de una trama de elementos interdependientes que dan sentido a la historia y permiten su progresión sin mayores vacíos argumentales. Así, el espectador sabe perfectamente que César se encuentra dando clases en Santa Cruz de Toledo y no en Cascas porque ha seguido previamente su travesía hacia ese pueblo remoto, o que Juanita difícilmente aparecerá en las últimas secuencias de la película tras la súbita aparición de su madre⁴ en la historia.

Un asunto también ligado a la idea de progresión es el de las motivaciones de los personajes. En *Chicama* este punto parece tener una importancia mayor pues, si se tiene en cuenta la definición que hace Gutiérrez (2012) del personaje como agente de la acción, es posible afirmar que, en esencia, la progresión en *Chicama* se da a

⁴ No deja de llamar la atención esta irrupción de la madre en la trama. El detalle interesante es el modo en que se presenta su llegada: la cámara la registra desde una distancia considerable, casi a la manera de un plano subjetivo, como a un elemento ajeno que interfiere y que supone un final para la inserción de Juanita en la comunidad (su aparición se da justo después de la celebración del aniversario del pueblo). Este alejamiento, por otro lado, refuerza dos recursos que son propios de la propuesta de la cinta: por un lado, la distancia que guarda la cámara con respecto de los personajes, y por el otro las omisiones y silencios que configuran el argumento y el lenguaje mismo del filme.

partir de las motivaciones de sus personajes principales, fundamentalmente las de César: su deseo de trabajar en Trujillo puesto en conflicto con la ausencia de plazas deviene en su decisión de aceptar un puesto en Santa Cruz de Toledo.

Estas motivaciones, a su vez, dan lugar a un caso de paralelismo que involucra a los personajes de César y Juanita. Bordwell y Thompson (1995) definían este concepto como “el proceso mediante el que una película lleva al espectador a comparar dos o más elementos diferentes al realzar alguna similitud” (p. 57). En el caso de *Chicama*, el paralelismo se da en las motivaciones de César y Juanita que están detrás de su confluencia en el apacible pueblo de Santa Cruz de Toledo: César parece aceptar sin más el puesto de maestro en el pequeño pueblo; ella, sin embargo, busca llegar hasta allá para vivir la experiencia de docente rural.

Por otro lado, otro asunto que reviste especial importancia en *Chicama* es el de el alcance y profundidad de la narración. Si bien este concepto alude, en palabras de Bordwell y Thompson (1995), a “la profundidad con la que el argumento se sumerge en los estados psicológicos de un personaje” (p. 78), resulta trascendental para entender la propuesta estética de la cinta. El relato de *Chicama* es “objetivo”, en el sentido en que la información del argumento se presenta desde “fuera” de los personajes, sin adoptar su subjetividad como un punto de vista desde el cual contar la historia. Lo que sucede es que *Chicama* lleva este enfoque hasta sus últimas instancias, como se advierte en la forma casi documental de la cinta. No obstante, sería inadecuado descartar la presencia de rasgos de subjetividad en la presentación de la información del argumento. Las secuencias en que se observa a César cavilar,

en medio de la naturaleza, tienen un fuerte componente de subjetividad, que Forero consigue transmitir a través de la contemplación del entorno que hace el personaje y no empleando otros recursos.

Aspectos estilísticos del filme

La técnica cinematográfica que el autor del presente trabajo considera más importante o distintiva en el caso de *Chicama* es la puesta en escena. Esto no significa que la cinta no muestre particularidades con respecto de las otras técnicas. El montaje que presenta es un caso poco frecuente de lenguaje en el que se observa una reducción considerable de planos que sin embargo no atentan contra el sentido o la causalidad del relato. Así mismo, la austeridad con que se hace uso de la música como elemento extradiegético también resulta interesante si se pone atención a las circunstancias en que aparece. No obstante, los elementos que conforman la puesta en escena, que se desarrollarán en adelante, pueden resultar más ilustrativos al estudiar las singularidades de la película.

Previo a esto, es necesario plantear una cuestión transversal a todos los puntos que en este apartado serán desarrollados. El enfoque casi documental del que se hablaba anteriormente predispone al uso, para designar el estilo de *Chicama*, del término *realista*. Pues bien, *Chicama* pone en conflicto esta concepción (y es ahí en donde acaso reside su encanto). Si bien hay una puesta en escena, que sugiere la idea de *escenificación* (representación), en la cinta se ejecuta con materiales de la realidad: actores no profesionales, que provienen de los lugares (escenarios) en los que se ha filmado; ausencia total de elementos que estilicen el entorno o a los personajes. Si la

puesta en escena posee, como aseguran Bordwell y Thompson (1995), “la facultad de trascender las concepciones habituales de realidad” (p. 146), Forero elige trabajar con ellas y con lo que esto implica.

Así, es posible entender las decisiones del director sobre la vestimenta y el maquillaje de los personajes, o la apariencia de los escenarios. En el caso de estos, se han buscado entornos naturales (tanto en el campo como en la ciudad), descartando el uso de decorados. Los escenarios, además, desempeñan un rol importante en *Chicama*, en consonancia con lo afirmado por Bordwell y Thompson. Los entornos naturales cobran una relevancia tal que, en ciertos puntos, parecen tener incluso una injerencia o relación con los destinos de los personajes. En el caso de César, por ejemplo, parece no ser gratuito que, previo a los viajes que realiza, tenga algún contacto con el agua (sea de río o sea de mar).

La iluminación también aparece como un elemento que aprovecha las cualidades de los entornos naturales. Salvo una escena en la que sí es posible advertir la implementación de un esquema de iluminación (artificial), la cinta se sirve en su totalidad de la luz natural, tanto en secuencias diurnas como las que fueron rodadas en la noche.

La idea de realismo también permite aproximarse a la interpretación de los personajes. De hecho, pone en cuestión el mismo concepto de *interpretación*, en el sentido de representación. Sus expresiones no denotan grandilocuencia ni estilización. Sus movimientos no parecen exagerados, o ensayados. Todo en ellos

transmite una cotidianidad (una naturalidad) que aparece distante de ese trabajo de interpretación que requiere preparación o aptitud. Así, los personajes de *Chicama* contravienen la noción de interpretación de Parra (2012), para quien los actores *encarnan* a alguien más, y tienen el deber de “lucir bien” o “aparecer interesantes” ante la cámara. En *Chicama*, la pretensión que parece haber guiado el trabajo de actuación fue la de que los actores *sean*, antes de que representen o personifiquen a alguien más. Aquí se cumple lo que Bresson (1979), uno de los referentes de Forero, se impuso como una ética: “Nada de actores. (Nada de dirección de actores.) / Nada de papeles. (Nada de estudio de papeles.) / Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)”.

Por último, es necesario señalar que las técnicas están al servicio de la impresión de serenidad y sosiego que el filme transmite. *Chicama* no manipula las reacciones del espectador (a la manera del cine de terror o de *suspense*).

4.2 Conclusiones

Los datos obtenidos a partir del instrumento de análisis permiten concluir con la caracterización del lenguaje fílmico de la cinta *Chicama* que, como se ha observado en el anterior apartado, presenta singularidades relacionadas con el uso de las técnicas cinematográficas. Se evidencian una serie de cuestiones técnicas alrededor de la idea de realismo que en la cinta se dan de manera particular: hay una reformulación del concepto de interpretación y un ejercicio de la puesta en escena en la que el director intenta intervenir lo menos posible. A continuación, se sintetizan los hallazgos de esta investigación de acuerdo a los objetivos específicos planteados inicialmente:

Aspectos del lenguaje fílmico:

- Las características del lenguaje fílmico, a pesar de tratarse un film de ficción, toma componentes del documental en la puesta en escena, tratándose de una puesta descriptiva que conecta la naturaleza con el mundo interior del protagonista. Las escenas más relevantes establecen paralelismos y simbolismos que conectan el estado de ánimo del personaje protagonista con el movimiento del agua, de los lagos y los ríos al mar. En este recorrido encontramos figuras que evocan pasiones como la incertidumbre, el deseo, la negación y la elucubración. La propuesta estética evoca un lenguaje contemplativo, pero también la luz natural, y trata de retratar los contrastes entre la naturaleza y la ciudad.

Recursos narrativos:

- La cinta hace uso del modelo aristotélico de inicio, nudo y desenlace. No hay flashbacks, ni demás recursos que rompan la linealidad de la presentación del argumento. *Chicama* cumple con el principio de causalidad, lo que hace posible la progresión de la información del argumento. Es posible percibir ciertos elementos en la presentación del argumento que coinciden con el concepto de desunidad que, sin embargo, no interfieren en el sentido y entendimiento global del relato. La presentación de la información del argumento se da de forma objetiva. No obstante, el filme consigue transmitir, a través de la contemplación que el personaje hace de los entornos en los que se encuentra, una cierta idea de subjetividad.

Características estilísticas:

- Los personajes son actores no profesionales, su trabajo se hace verosímil más por medio del uso de la kinestésica de su representación, su disposición en el espacio y cómo se vinculan con el contexto natural o rural. Tanto los vestuarios como el maquillaje son componentes que en la cinta están supeditados a la naturalidad que el filme busca transmitir. La película descarta el uso de decorados. Predominan los entornos naturales, de los que se aprovecha su iluminación. La interpretación también está impregnada por la idea de naturalidad. No se percibe exageración o estilización en el trabajo de los actores. El sonido es una parte fundamental del film, trabaja tanto el mundo interior del personaje, así como la naturaleza que lo rodea. Esta simbiosis se logra gracias al sonido directo y al uso del elemento extradiegético de la música producida por un sintetizador.

RECOMENDACIONES

- Al investigador, se sugiere explorar corrientes alternativas del cine de ficción que enriquezcan y abran un nuevo panorama para sus intereses. Si bien en este trabajo se ha recurrido a casos de cineastas consagrados que comparten rasgos estilísticos y éticos con la película aquí examinada (como Abbas Kiarostami o Robert Bresson), el cine latinoamericano puede constituir un espacio aún inexplorado para esta búsqueda. Ahí está, por ejemplo, la obra de José Celestino Campusano o Edgardo Castro.
- A la academia, se sugiere poner atención sobre cintas como Chicama, como una forma de contribuir en su promoción y en la generación de circuitos de exhibición que las acojan.
- A las facultades de Ciencias de la Comunicación, incentivar la exhibición de cintas independientes hechas en el Perú, en el intento de formar en los alumnos una cultura de espectador que tenga en alta estima a las producciones nacionales.

REFERENCIAS

- Arce, M. (26 de diciembre de 2012). *El 2012 para el cine peruano: muchos estrenos, pero poca taquilla*. El Comercio, Lima. Recuperado de <https://archivo.elcomercio.pe/luces/cine/2012-cine-peruano-muchos-estrenos-poca-taquilla-noticia-1514662>.
- Aumont, J. (2008). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Nathan.
- Baca, D. (2013). El concepto de cine de autor en la obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero, en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012. (Tesis de licenciatura). Universidad Privada del Norte, Trujillo, Perú. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11537/6240>.
- Bazin, A. (1957). Le politique des auteurs. [La política de autores]. En *Cahiers du Cinéma*, (70). Recuperado de: <http://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/04/politica-autores-bazin.pdf>.
- Bedoya, R. y León, I. (2003). *Ojos abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento*. México: Fondo.
- Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica*. Universidad de Lima, Fondo editorial.
- Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Universidad de Lima, Fondo editorial.
- Bordwell, D y Thompson. K. (1995). *El arte cinematográfico*. (4.ª ed.). Barcelona: Paidós.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Era.

- Bustamante, E. y Luna-Victoria, J. (2014). El cine regional en el Perú. En *Contratexto*, (022), pp. 189-212. Recuperado de <https://doi.org/10.26439/contratexto2014.n022.95>.
- Bustamante, E. (2015). El cine regional en el último lustro. En *Ventana Indiscreta*, (013), pp. 36-41. Recuperado de <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2015.n013.431>.
- Carbone, G. (2007). *El cine en el Perú. El cortometraje 1972-1992*. Universidad de Lima, Fondo editorial.
- Consejo Nacional de Cinematografía (1997). *El centenario del cine en el Perú: libro homenaje*. Lima: Ministerio de Educación: Instituto Nacional de Cultura,
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. y Rawle, S. (2016). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, España: Parramón.
- Flores, J. R. (2010). *Lenguaje Cinematográfico: Los Movimientos de Cámara*. Recuperado de <http://origenarts.com/lenguaje-cinematografico-los-movimientos-de-camara/>.
- Gálvez, H. (28 de mayo de 2007). *Entrevista a Omar Forero*. Entrevista Cinencuentro. Recuperado de <http://www.cinencuentro.com/entrevista-omar-forero/>.
- Gutiérrez, R. (2012). El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. En *Ámbitos. Revista andaluza de comunicación*, n° 2 pp. 43-62. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16823120003>
- Martin, M. (1985). *El lenguaje cinematográfico*. París: Cerf.

- Martínez-Salanova, E. (2002). *Aprender con el cine, aprender de película. Una visión didáctica para aprender e investigar con el cine*. España: Grupo Comunicar.
Recuperado de https://issuu.com/aularia/docs/aprender_con_el_cine_aprender_de_pe.
- Olabuenaga, T. (1991). *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*. México: Trillas.
- Parra, J. (2012). *Todo sobre actuación y Teatro*. Recuperado de <http://es.calameo.com/accounts/1407446>.
- Protzel, J. (1995). Grandeza y decadencia del espectáculo cinematográfico. En *Contratexto*, (09), pp. 111-125. Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/issue/view/183>.
- Rebaza, B. (2019). Manifestación de las características de lo siniestro en la narrativa en stop motion de la película *Coraline y la puerta secreta*. (Tesis de licenciatura). Universidad Privada del Norte, Trujillo, Perú. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11537/22023>.
- Revista Lima Gris [Revista Lima Gris]. (2 de septiembre de 2012). *Entrevista a Omar Forero*. [Archivo de video]. Youtube.
<http://www.youtube.com/watch?v=Vt4e83hdS4U>.
- Valdez, J. (2005). *Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política*. (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12404/859>.

ANEXOS

Anexo n° 1: Matriz de operacionalización de variables

VARIABLES	DEFINICIÓN CONCEPTUAL	CATEGORÍAS	SUB CATEGORÍAS
Análisis del lenguaje fílmico	Es un lenguaje por medio de imágenes que abarca los encuadres, la palabra hablada, los efectos especiales, el montaje, el color, la actuación y los sonidos.	Principios de la forma fílmica	Función
			Similitud y repetición
			Diferencia y variación
			Desarrollo
			Unidad/ Desunidad
		Principios del análisis fílmico	Causa/ Efecto
			Diferencias entre historia y argumento
			Motivaciones
			Paralelismos
			Desarrollo del argumento
			Alcance y profundidad de la narración
		Estructura organizativa del filme (sistema formal)	Forma
			Argumento
			Segmentación
		Técnica: Puesta en escena	Decorados y Escenarios
			Vestuario y Maquillaje
			Iluminación
			Expresión y movimiento de las figuras
			Patrones de técnicas en la cinta

Anexo n° 2: Formato de análisis cinematográfico a partir de la propuesta de Bordwell y Thompson (1995)

Principios de la forma fílmica:

Función

Similitud y repetición

Diferencia y variación

Segmentación

Unidad/Desunidad

Preguntas para los principios de la forma fílmica:

1. De cualquier elemento de la película nos podemos preguntar: ¿cuál es su función dentro de la forma global? ¿Cómo está motivado?
2. ¿Hay elementos o modelos repetidos a lo largo de la película? Si es así, ¿cómo y en qué momentos? ¿Nos están pidiendo los motivos y paralelismos que comparemos elementos?
3. ¿Cómo se contrastan y diferencian entre sí los elementos? ¿Cómo se oponen los diferentes elementos unos a otros?
4. ¿Qué principios de progresión o desarrollo funcionan a lo largo de la forma fílmica? Más específicamente, ¿cómo revela una comparación del comienzo y el final la forma global de la película?
5. ¿Qué grado de unidad está presente en la forma total de la película? ¿Está la desunidad subordinada a la unidad total o domina la desunidad?

Principios del análisis fílmico:

Causa-efecto

Diferencias entre historia y argumento

Motivaciones

Paralelismos

Progresión

Alcance y profundidad de la narración

Preguntas para los principios del análisis fílmico:

1. ¿Qué hechos de la historia se nos presentan directamente en el argumento y cuáles debemos deducir? ¿Proporciona el argumento algún material no diegético?
2. ¿Cuál es el primer acontecimiento de la historia que conocemos? ¿Cómo se relaciona mediante una serie de causas y efectos con hechos posteriores?
3. ¿Cuál es la relación temporal de los hechos de la historia? ¿Se han manipulado en el argumento el orden temporal, la frecuencia y la duración para influir en nuestra comprensión de los hechos?
4. ¿Refleja el desenlace un esquema claro de desarrollo que lo relaciona con el comienzo? ¿Todas las líneas narrativas consiguen clausurarse o se dejan algunas abiertas?
5. ¿Cómo nos presenta la narración la información de la historia? ¿Se limita al conocimiento de uno o unos pocos personajes, o se extiende libremente entre los personajes en diferentes espacios? ¿Nos proporciona una considerable profundidad de información de la historia mediante la exploración de los estados mentales de los personajes?
6. ¿Pertenece esta película a un género conocido? Si es así, ¿qué convenciones de ese género emplea la narración para guiar nuestras expectativas?

7. ¿Cuán fielmente sigue la película las convenciones del cine clásico de Hollywood?
Si se aparta significativamente de esas convenciones, ¿qué principios formales utiliza entonces?

Análisis del sistema estilístico (técnicas cinematográficas):

Puesta en escena

- Decorados y escenarios
 - Decorados seleccionados o contruidos
 - Construcciones realistas o abstractas
 - Uso del color
 - Atrezzo

- Vestuario y maquillaje
 - Uso del color
 - Asignación de elementos al sistema narrativo
 - Armonía/Contraste entre vestuario y decorado
 - Tipo de maquillaje según género y convenciones

- Iluminación
 - Composición global del plano
 - Texturas
 - Reflejos y sombras
 - Cualidad, dirección, fuente y color

- Expresión y movimiento de las figuras
 - Modelos cinéticos
 - Interpretación (gestos, apariencia, expresiones faciales, etc.)
 - Factores formales, causalidad de la narración y convenciones del género

- Comportamiento apropiado a las funciones del personaje en el contexto
 - Motivaciones psicológicas
 - Tipos amplios, anónimos e individualizados
 - Expresión facial y corporal
 - Factores contextuales cuando el personaje no es humano
- Puesta en escena en el espacio-tiempo
 - Espacio (profundidad): movimiento, diferencias de color, equilibrio de componentes, variación de tamaños
 - Tiempo: compás, tempo, acentos

Análisis del sonido:

Nivel, tono y timbre

Diálogos, música, efectos sonoros

Ritmo, fidelidad, espacio y tiempo

Preguntas para los principios del análisis del sonido:

1. ¿Qué sonidos están presentes, música, diálogos, efectos sonoros? ¿Cómo se utilizan el nivel, el tono y el timbre? ¿La mezcla es sobria o densa? ¿Es modulada o cambia repentinamente?
2. ¿Está relacionado rítmicamente el sonido con la imagen? Si es así, ¿cómo?
3. ¿Es fiel el sonido a la fuente que percibimos?
4. ¿De dónde procede el sonido? ¿Del espacio de la historia o fuera de él? ¿De dentro de la imagen o del exterior?
5. ¿Cuándo se está produciendo el sonido? ¿Al mismo tiempo que la acción de la historia? ¿Antes? ¿Después?

6. ¿Cómo están organizados los diferentes tipos de sonidos a lo largo de una secuencia o de toda la película? ¿Qué patrones se reforman y cómo refuerzan aspectos del sistema formal global de la película (narrativo o no narrativo)?
7. Para cada una de las preguntas de 1 a 6, ¿qué objetivos se cumplen y qué efectos se consiguen mediante las manipulaciones sonoras?

Pasos para analizar el estilo de una película:

- Determinar la estructura organizativa, su sistema formal
- Identificar las técnicas más destacadas que se utilizan
- Localizar patrones de las técnicas dentro de la película
- Proponer funciones para las técnicas destacadas y los patrones que forman.

FILMOGRAFÍA REFERIDA

- Allen, L. (Director). (1954). *Suddenly* [De repente] [Película]. Estados Unidos: United Artists.
- Demme, J. (Director). (1991). *The silence of the lambs* [El silencio de los inocentes] [Película]. Estados Unidos: Orion Pictures.
- Fleischer, R. (Director). (1973). *Soylent Green* [Cuando el destino nos alcance] [Película]. Estados Unidos: MGM.
- Fletcher, A. (Director). (2006). *Step Up* [Un paso adelante] [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Summit Entertainment, Offspring Entertainment.
- Kalvert, S. (Director). (1995). *The basketball diaries* [Diario de un rebelde] [Película]. Estados Unidos: New Line Cinema, Island Pictures.
- Kiarostami, A. (Director). (1990). *Close-up* [Primer plano] [Película]. Irán: Kanoon.
- Romero, G. A. (Director). (1968). *Night of the living dead* [La noche de los muertos vivientes] [Película]. Estados Unidos: Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions, Off Color films.
- Ritchie, G. (Director). (2009). *Sherlock Holmes* [Película]. Estados Unidos, Reino Unido, Alemania: Village Roadshow, Silver Pictures, Wigram Productions, Internationale Filmproduktion Blackbird Dritte, Lin Pictures.
- Ritchie, G. (Director). (2011). *Sherlock Holmes: A game of shadows* [Sherlock Holmes: Juego de sombras] [Película]. Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros, Village Roadshow, Silver Pictures, Wigram Productions, Lin Pictures.
- Russell, C. (Director). (1994). *The mask* [La máscara] [Película]. Estados Unidos: New Line Cinema

Sonnenfeld, B. (Director). (1997). *Men in black* [Hombres de negro] [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Sonnenfeld, B. (Director). (2002). *Men in black 2* [Hombres de negro 2] [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.