



UNIVERSIDAD
PRIVADA
DEL NORTE

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

“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 para optar por el título profesional de:

**Licenciada en Ciencias de la
Comunicación**

Autor:

Diego Alonso Baca Cáceres

Asesor:

Pepe Alexander Hidalgo Jiménez

Trujillo- Perú

2013

HOJA DE FIRMAS

A dos de mis mejores amigos:
Alfonso y Martín

Agradezco a Dios, a mis padres, a mis maestros
por su apoyo, cariño y comprensión

RESUMEN

El presente trabajo de investigación estudia la obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero en relación a los postulados que conforman el concepto de cine de autor, en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012.

Como punto de partida, se identificó y sintetizó los postulados que construyen, en forma global e indiscriminada, el concepto de cine de autor desde los enfoques de Alexandre Astruc, Andre Bazin, Andrew Sarris y Peter Wollen.

Posteriormente, se describió y explicó la teoría de las generaciones según los enfoques de Karl Mannheim y José Ortega y Gasset.

Asimismo, se identificó un contexto generacional de directores peruanos cuya obra fílmica estaba relacionada al concepto de cine de autor. De este grupo se tomó como muestra de estudio a Josué Méndez y Omar Forero.

Finalmente, se determinó que la obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero asume los postulados que construyen el concepto de cine de autor y que además existen similitudes de orden generacional que han influido en el estilo y la estética de ambos realizadores.

ABSTRACT

The present research studies the Josué Méndez and Omar Forero's video footage, regarding the principles that make up the concept of arthouse cinema in the context of generational Peruvian directors between 2004 and 2012.

As a starting point, it was identified and synthesized the principles that make, globally and indiscriminately, the concept of arthouse cinema from Alexandre Astruc, Andre Bazin, Andrew Sarris and Peter Wollen approaches.

Subsequently it was described and explained the theory of generations as Karl Mannheim and José Ortega y Gasset approaches.

Also, it was identified a generational context of Peruvian film directors whose work was related to the concept of arthouse cinema. From this group, it was taken Omar Josué Méndez Forero as a study sample.

Finally , it was determined that Josué Méndez and Omar Forero video footage, assumes postulates that make the concept of arthouse cinema and also generational similarities exist that have influenced in the style and aesthetics of both filmmakers.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	1
I.1. Problema de investigación	1
.....	
.....	
I.1.1. Realidad problemática.....	1
I.1.2. Formulación del problema	2
I.1.3. Justificación del problema	2
I.1.4. Limitaciones	2
I.2. Objetivos	3
I.2.1. Objetivo General	3
I.2.2. Objetivos Específicos	3
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	4
II.1. Antecedentes	4
II.1. Bases teóricas.....	5
II.1.1. Los postulados del cine de autor a través de los enfoques teóricos de Alexandre Astruc, Andre Bazin, Andrew Sarris y Peter Wollen	5
II.1.2. El tema de las generaciones según los enfoques teóricos de Karl Mannheim y José Ortega y Gasset	9
II.1.3. Breve reseña de la historia del cine en el Perú.....	12
II.1.3.1. El cine en el Perú de 1897 a 2011.....	12
II.1.4. Nuevo contexto generacional de cineastas peruanos del 2004 y 2012	22
II.1.5. Breve reseña biográfica de Josué Méndez y Omar Forero	24
II.1.6. Análisis del texto fílmico y el cine de autor	26
II.2. Definición de términos básicos	28
CAPÍTULO III: MATERIALES Y MÉTODOS	30
III.1. Tipo de diseño de investigación	30
III.2. Diseño de investigación	30
III.2.1. Hipótesis	30
III.2.1.1. Variables Generales	30
III.2.1.2. Operacionalización de variables	31
III.2.1.2.1. Matriz de Operacionalización de Variables	35

III.2.2. Material de Estudio.....	36
III.2.2.1. Población	36
III.2.2.2. Muestra	36
III.2.3. Técnicas, procedimientos e instrumentos.....	37
III.2.3.1. Recolección de Información	37
III.2.3.2. Procesamiento de información	37
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL TEXTO FÍLMICO EN RELACIÓN AL CINE DE AUTOR: EL CINE DE JOSUÉ MÉNDEZ Y OMAR FORERO	38
IV.1. El efecto estético, las posiciones enunciativas y la estructura narrativa	38
Días de Santiago (2004)	45
Dioses (Méndez, 2008)	61
Los actores (Forero, 2007).....	81
Chicama (Forero, 2012)	96
V. RESULTADOS	108
VI. CONCLUSIONES	110
VII. FUENTES DE REFERENCIA	111
VIII. ANEXOS	114

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

I.1. Problema de investigación

I.1.1. Realidad problemática

Desde la pintura rupestre hasta el arte contemporáneo, así como desde la xilografía en piedra hasta el ciberespacio, el hombre ha buscado constantemente interpretar y recrear el mundo en el que vive a través de una visión estética y crítica (Castro, 2010), valiéndose de distintos lenguajes y plataformas de comunicación.

De esta manera, el cine emerge como una visión crítica de la realidad, una muestra de identidad colectiva, una manifestación artística y, finalmente, una industria de entretenimiento (Füguemann, 2005).

A pesar que en nuestro país nunca se consolidó realmente una industria fílmica, se puede apreciar una evolución y desarrollo cronológico del cine peruano (Bedoya, 1995), en parte, a través de las distintas propuestas de autores y colectivos que fueron representativos en determinados contextos histórico-sociales.

De esta forma, 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 (Mannheim, 1928). 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, 1972), donde los realizadores impregnan en sus películas un estilo personal, ajeno a los modelos del cine de géneros (Sarris, 1962), que además es ampliamente reconocido por la cinefilia y muchas veces desdeñado por el sistema de cine comercial.

Es el caso de Josué Méndez y Omar Forero. Los dos, provenientes de ciudades de la costa peruana, en un rango de 35 a 45 años, con estudios en cinematografía realizados en Estados Unidos. Ambos poseen una obra fílmica 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 que, sin embargo, también ha obtenido un escaso número de asistentes en salas de exhibición (El Comercio, 2012).

I.1.2. Formulación del problema

¿De qué manera la obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero asume el concepto de cine de autor, en el contexto generacional de directores peruanos de la última década?

I.1.3. Justificación del problema

El estudio se justifica dado que el tema pretende llenar el vacío de información que se presenta, debido a la escasez de estudios acerca del nuevo contexto generacional de cineastas que abarque el período histórico-social de la última década. Por lo que se hace necesario investigar, en forma ordenada y concisa, este fenómeno a fin de advertir su evolución y desarrollo a través de los rasgos distintivos del nuevo cine nacional.

Servirá asimismo como referente a los profesionales del ámbito de las Ciencias de la Comunicación, Sociología y Antropología para posteriores estudios que deseen abordar el fenómeno de las generaciones, la producción fílmica y el concepto de cine de autor.

I.1.4. Limitaciones

Existen limitaciones de tiempo y de disposición de antecedentes directos. Las primeras se deben al afán de perfeccionamiento de una investigación, que puede durar años en pulirse por completo, pero donde se ha trazado un tiempo específico.

Otras limitaciones, como ya se han mencionado, surgen de la escasa información de antecedentes específicos de carácter nacional con respecto al estudio generacional de cineastas peruanos, ya que a pesar de haberse realizado estudios descriptivos que narran, en forma detallada, aspectos históricos del devenir cinematográfico peruano, nunca se ha tratado este fenómeno desde el punto de vista del fenómeno de las generaciones.

I.2. Objetivos

I.2.1. Objetivo General

Identificar y analizar la manera en que la obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero asume los postulados del concepto de cine de autor, en el contexto generacional de directores peruanos de la última década.

I.2.2. Objetivos Específicos

- Explicar el concepto de cine de autor según los enfoques de Alexandre Astruc, Andre Bazin, Andrew Sarris y Peter Wollen e identificar sus principales postulados.
- Explicar la teoría de las generaciones según los enfoques de Karl Mannheim y José Ortega y Gasset.
- Describir los hechos más relevantes de la historia del cine peruano desde inicios del siglo XX, en relación con los postulados del cine de autor y la teoría de las generaciones.
- Determinar y delimitar el contexto generacional de directores peruanos al que pertenecen Josué Méndez y Omar Forero.
- Seleccionar la obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero, con objeto de análisis.
- Escoger y describir un modelo de análisis cinematográfico concreto.
- Realizar un análisis de la obra fílmica seleccionada con el objeto de identificar la presencia de los postulados del cine autor.
- Establecer las características específicas de la obra fílmica seleccionada en relación a los postulados del cine de autor.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

II.1. Antecedentes

Un primer acercamiento al tema de investigación fue a través de la visión de una serie de documentales realizados por Pablo J. Ruiz, que se denomina *Cómo hacer cine en el Perú* (2009). Esta serie cuenta con diez capítulos entre los que se tratan temas como: la vocación, el guion, el proyecto, el financiamiento, el rodaje, la dirección de actores, elementos cinematográficos, el peor error de un director, distribución y exhibición junto con reflexiones finales acerca del cine. Los sujetos entrevistados son directores de cine peruanos de distintas edades, entre hombres y mujeres que cuentan sus experiencias como realizadores a través de un ítem específico en cada capítulo. El documental fue exhibido en televisión nacional durante el año 2009. En primera instancia, llamó la atención que durante las entrevistas las visiones de los directores fueran más personales, sobre todo en realizadores jóvenes como Josué Méndez.

Más adelante la aparición de Omar Forero, Héctor Gálvez, Javier Fuentes-León y los hermanos Daniel y Diego Vega, con películas como *Los actores* (2007), *Paraíso* (2009), *Contracorriente* (2010) y *Octubre* (2010), generaron el interés de revisar la teoría de cine de autor de André Bazin y los directores de la Nouvelle Vague en *La política de los autores* (1972), donde se hace una distinción del término de “autor” a aquel que participa en la totalidad de la construcción fílmica, que impregna un sello característico lejos de los estereotipos del cine comercial.

A partir de estas experiencias se investigó acerca de la teoría de las generaciones propuesta por Karl Mannheim en *El problema de las generaciones* (1928), donde se hace un reconocimiento de los miembros de una generación como individuos que comparten un mismo tiempo y espacio, pero además vivencias y destinos comunes. Aplicando estas teorías al ámbito de la “teoría de los autores” y la sociología del arte, se comprende el concepto de vanguardias artísticas, donde una serie de autores, debido a sus experiencias como grupo e individuos, no solo abrazan ideales comunes, sino visiones distintas de la realidad a través de la obra artística.

II.1. Bases teóricas

II.1.1. Los postulados del cine de autor a través de los enfoques teóricos de Alexandre Astruc, Andre Bazin, Andrew Sarris y Peter Wollen

¿Qué es exactamente el cine de autor? Y si existe ¿acaso al margen de este existe algún otro cine anónimo, carente de autor? ¿La obra cinematográfica es producto directo de una sola persona? (Sedeño, 2012). A pesar que en la actualidad el concepto de “cine de autor” cuente con varias posturas que vaticinan su detrimento y desaparición, es innegable su vigencia en la sociedad a través de la imagen del autor filmico (usado por los aficionados al cine, la crítica especializada e incluso los medios publicitarios).

El ensayo, del crítico y director francés Alexandre Astruc, *Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo* (1948) marca el inicio hacia la consideración de los filmes como expresión directa de la personalidad del director. Según Astruc (1948) el cine se apartaría poco a poco de la “tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito” (Astruc, 1948). De esta manera, el director se convertía en creador absoluto del proceso cinematográfico, tan artista como el escritor o el pintor.

El enfoque de autor adquirió por primera vez relevancia como método crítico a mediados los años cincuenta, por medio de los artículos escritos en la revista *Cahiers du Cinéma*, donde se empezó a promover una *politique des auteurs*, con la que los críticos de *Cahiers* pretendían otorgar a diversos directores de Hollywood la categoría de autores, distinguiéndoles del resto de sus colegas, que eran calificados por contraposición como meros artesanos. En este sentido, André Bazin definió la autoría como “el proceso analítico de elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente” (Stam, 1999). Esta tendencia crítica resaltaba la creatividad de los cineastas, diferenciando entre los *metteurs-en-scène*, es decir, aquellos directores que se limitaban a poner en escena un guión, y los *auteurs*, los que utilizaban esta puesta en escena como forma de expresión personal (Stam, 2000).

Aunque se originó en Europa, la corriente metodológica del *auteurism* tuvo también cabida en la crítica fílmica norteamericana, y fue allí donde se desarrolló de manera más sistemática (Sarris, 1962; Wollen, 1972). Tendía a centrarse en directores norteamericanos que se desligaban del cine comercial, en un intento de distinguir a ciertos directores que formaban parte del sistema de estudios (Stam, 2000).

En los Estados Unidos el crítico neoyorquino Andrew Sarris será quien, en los años sesenta, transformó la *politique des auteurs* en la teoría del autor. En su artículo *Notes on the Auteur Theory*, escrito en 1962, establece tres criterios para reconocer a un autor: la competencia técnica (como director); un personalidad reconocible (un estilo recurrente que evoluciona con la forma en que piensa y siente el director) donde el director participa en la totalidad de la obra artística (es casi siempre director y guionista); y por último, un significado interno que vendría de la tensión entre la personalidad del director y el material que utiliza.

Más tarde, Peter Wollen en su libro *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), observó la necesidad de realizar un análisis estructural para llegar a establecer si un director cumple con los requisitos de un *auteur*. Conforme este enfoque, lo peculiar de un autor no era la repetición de una misma estructura común, sino las variaciones que se producían sobre un esquema original. “El análisis de autor no consiste en rastrear un filme hasta sus orígenes, hasta su fuente creativa. Se trata, en cambio, de rastrear una estructura dentro de la obra, que luego puede post factum ser asignado a un individuo, el director, siguiendo criterios empíricos. (...) Pero Fuller o Hawks o Hitchcock, los directores, son algo bastante diferente de "Fuller" o "Hitchcock", las estructuras denominadas con su nombre, y no deben ser confundidos metodológicamente” (Peter Wollen, 1969).

Son muchas las críticas que ha tenido la teoría del autor. En principio destaca el hecho de minimizar el carácter colectivo de la creación de películas, e incluso el hecho de ignorar que también productores, actores y guionistas pueden considerarse como autores. No obstante, puede resultar valiosa la diferenciación que Sarris realiza entre el verdadero autor, que suele obtener reconocimiento de los actores que conforman la actividad cinematográfica (el público, la crítica especializada, los festivales de cine, etc.) y el director de cine comercial que realiza películas por encargo y que ni siquiera figura en las promociones como miembros relevantes del equipo realizador.

Una de las características de los inicios de la teoría de *auteur* era que la figura del espectador no entraba en el análisis. Si en algún caso se incluía al público, era siempre de forma abstracta y como receptor de una interpretación ya determinada. No hay que perder de vista la revisión que Peter Wollen (1972) realiza de dicha teoría, al introducir la figura del espectador y al cuestionar la lectura única de una obra: “El espectador tiene que trabajar en la lectura del texto. En el caso de algunas películas este trabajo no se aprovecha, no es productivo. Pero con otras no ocurre lo mismo. En estos casos, en cierto modo, la película cambia y se convierte en otro filme”.

Con la "muerte del autor" a la que se refiere Barthes en su artículo de 1968, se desmitifica la figura del creador artístico, destacando el papel de la lectura y la figura del lector (Barthes, 1994). Con dicha muerte metafórica entran en juego otros aspectos del hecho cinematográfico, como la importancia del público en la asignación de un estatus concreto a una obra determinada. De hecho, como señala Stam (2000), con el posestructuralismo comenzarían los estudios de recepción y terminaría el *auteurism*: en otras palabras, moriría la figura del autor y nacería la del espectador.

Publicaciones	Enfoques teóricos acerca del cine de autor	Postulados
<i>Le caméra-stylo</i> (Astruc, 1948)	Concepto que plantea al director como creador absoluto del proceso cinematográfico, tan artista como el escritor o el pintor.	- Proponer al cine como una manifestación artística y al director como su principal responsable creativo.
<i>Le politique des auteurs</i> (Bazin, 1957)	Enfoque metodológico y crítico que consiste en elegir el elemento personal en la creación artística como estándar de referencia, y luego asumir que continúa y progresa de un filme al siguiente.	- Exponer que la obra fílmica deba contar con elementos distintivos que configuren un estilo identificable, el cual esté presente y evolucione a lo largo de la filmografía del autor.
<i>Notes on the Auteur Theory</i> (Sarris, 1962)	El concepto de autor está subordinado a tres criterios: la competencia técnica (como director); un personalidad reconocible (un estilo recurrente que evoluciona con la forma en que piensa y siente el director) donde el director participa en la totalidad de la obra artística (es casi siempre director y guionista); y por último, un significado interno que vendría de la tensión entre la personalidad del director y el material que utiliza.	- Formular que la obra fílmica guarde un significado interno relacionado al estilo del autor.
		- Plantear que el autor tenga un alto nivel de participación en los procesos de realización cinematográfica.
<i>Signs and Meaning in the Cinema</i> (Peter Wollen, 1969)	En este caso, el concepto de autoría está asentado en la aparición de estructuras comunes en la producción de un autor, las cuales varían en base a un esquema original, el cual puede ser asignado al director-autor en cuestión.	- Exponer la presencia de estructuras narrativas que puedan asociarse a un autor.

II.1.2. El tema de las generaciones según los enfoques teóricos de Karl Mannheim y José Ortega y Gasset

Según el campo de estudio, se puede apreciar una definición diferente del término generación. Por ejemplo, desde el ámbito de la genealogía (Real Academia de la Lengua Española, 2001) se estudia a los seres que forman parte de la línea de sucesión anterior o posterior de un ser de referencia (primera generación, segunda generación, etc.).

Desde el ámbito de las ciencias sociales existen diversas perspectivas acerca del fenómeno de las generaciones, no obstante la mayoría siguen los planteamientos básicos establecidos por Karl Mannheim así como de Ortega y Gasset. De esta manera, una generación puede definirse como el “conjunto de personas que por haber nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, se comportan de manera afín o comparable en algunos sentidos” (Real Academia de la Lengua Española, 2001).

Mannheim postula que no basta con la coincidencia de nacimientos en una zona de fechas concreta para el establecimiento de vínculos efectivos. “Resulta fácil probar que el hecho de la contemporaneidad cronológica no basta para constituir posiciones generacionalmente afines. Nadie querría sostener que la juventud china y la alemana se encontraran en afinidad de posición en torno a 1800. Sólo se puede hablar, por lo tanto, de la afinidad de posición de una generación inserta en un mismo período de tiempo cuando, y en la medida en que, se trata de una potencial participación en sucesos y vivencias comunes y vinculados” (Mannheim, 1928). Por ello, Mannheim define el término de “posición generacional” como una comunidad de fechas de nacimiento, que comparten un ámbito socio-histórico común. En este sentido, Ortega agrega a esta precisión que “comunidad de fecha y comunidad espacial son atributos primarios de una generación” (Ortega y Gasset, 1923). Además, en una “posición generacional” el vínculo potencial solo se hace efectivo a través de la participación real de un destino común, a esto se le denomina “conexión generacional” (Mannheim, 1928). Ortega y Gasset también hace hincapié en este punto a través de lo que llamará “comunidad de destinos” generacionales (Ortega y Gasset, 1923). Asimismo, se adjunta el concepto de “estratificación de la vivencia” (Mannheim, 1928), según el cual puede determinarse una comunidad entre individuos en función de la edad a la van viviendo sucesivas experiencias históricas. El mismo acontecimiento histórico no tiene el mismo significado

para un individuo joven que para otro cuyas vivencias anteriores le han hecho adquirir una distinta imagen del mundo desde la que incorporar esa nueva vivencia.

Por último, Mannheim (1928) indica que “dentro de cada conexión generacional, aquellos grupos que siempre emplean esas vivencias de modos diversos constituyen, en cada caso, distintas «unidades generacionales» en el ámbito de una misma conexión generacional”. Por ejemplo, liberales y conservadores serían distintas unidades generacionales que formarían parte de una misma conexión generacional en el siglo XIX. Siguiendo este planteamiento, según Ortega, se pueden distinguir tres niveles a la hora del hombre “cuestionarse el mundo” (Ortega y Gasset, 1923).

- Nivel individual: el ser humano es reflexivo y tiene que dar respuesta a los problemas que le plantea una circunstancia cambiante.
- Nivel ideológico: la sociedad dispone de un acervo cultural o tradición acumulada que responde a muchas de las inquietudes planteadas o, al menos, señala posibles caminos (y obvia otros).
- Nivel técnico: los problemas planteados y las herramientas técnicas disponibles para su resolución varían históricamente.

Las generaciones son la correa transmisora de los dos últimos niveles, que son colectivos y previos al nivel individual. De esta forma, liberales y conservadores comparten una herencia colectiva común. Ambas opciones forman parte del repertorio de soluciones que el hombre de su generación maneja a la hora de enfrentarse a su circunstancia y las dos son una innovación respecto al repertorio que manejaba la generación anterior.

Finalmente, Ortega y Gasset (1923) concreta un esquema preciso de divisiones en grupos de edad cada quince años: “Tenemos, según esto, que desde el punto de vista importante a la historia, la vida del hombre se divide en cinco edades de a quince años: niñez, juventud, iniciación, predominio y vejez. El trozo verdaderamente histórico es el de las dos edades maduras: la de iniciación y la de predominio. Yo diría, pues, que una generación histórica vive quince años de gestación y quince de gestión”.

Un instrumento metodológico que resulta resultar útil en la investigación generacional es el estudio de casos.

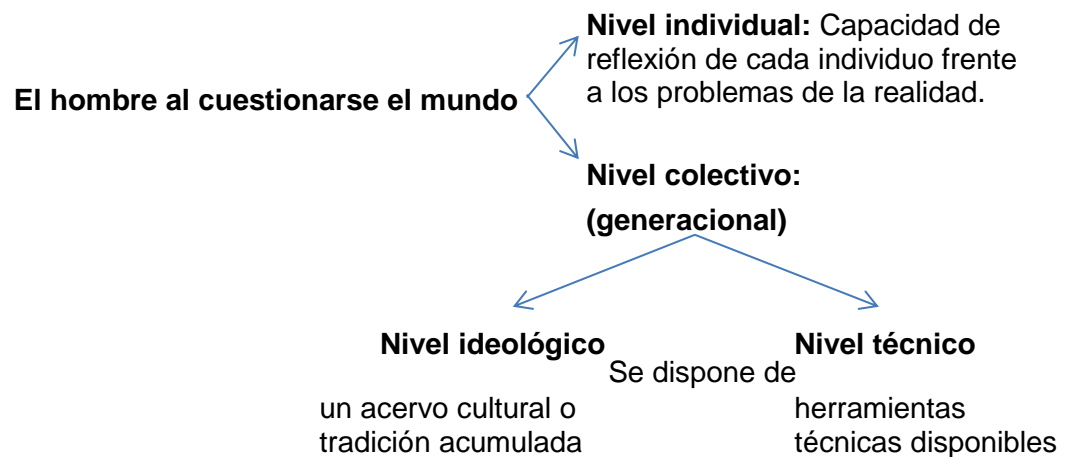
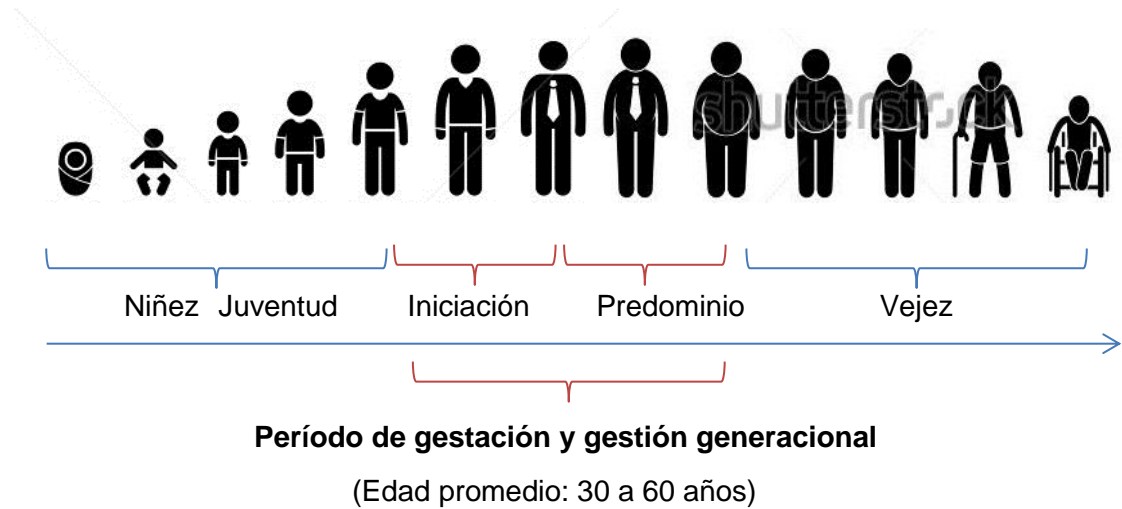
Posición generacional	Una comunidad de fechas de nacimiento en una zona geográfica, que comparten un ámbito socio-histórico común.
------------------------------	--



Conexión generacional	Cuando se establece un vínculo en una posición generacional, a través de la participación en destinos comunes .
------------------------------	--



Unidades o contextos generacionales	Cuando dentro de una conexión generacional se agrupan individuos cuyas vivencias establecen similitudes en sus actitudes y comportamientos frente al contexto en que se desarrollan.
--	---



II.1.3. Breve reseña de la historia del cine en el Perú

Ricardo Bedoya ha descrito y analizado la historia del cine peruano, tanto en su libro 100 años de cine en el Perú (1992), en su artículo Nuestro cine: Una historia intermitente (2002) y en otras muchas publicaciones de su blog digital Páginas del diario de Satán (2012).

Según Bedoya se puede hacer una clasificación del cine peruano por etapas, desde sus inicios a finales del siglo XIX. La primera, desde 1897 hasta la década de los años 1930, narra la aparición del cine en el Perú y los intentos por hacer del cine una industria cultural. Más adelante la segunda, los años cuarenta, cincuenta y sesenta, relata períodos de proyectos incumplidos y metas frustradas pero también describe la experiencia de la Escuela del Cusco y el inicio de la carrera de Armando Robles Godoy. Posteriormente, la tercera detalla el período iniciado en 1972 con la promulgación de la ley de Promoción de la Industria Cinematográfica y el inicio de la carrera de Francisco Lombardi. Más adelante la cuarta, a mediados de los ochenta, habla de crisis económica y el conflicto interno como factores que afectaron la producción cinematográfica.

De otro lado, la quinta se refiere a la década los noventa, resaltando las modificaciones en la ley de cine y sus consecuencias, así la aparición del Festival de Cine de Lima. Finalmente se describe, los inicios del siglo XXI con la aparición de cine de animación digital peruano, la presencia de nuevos realizadores y propuestas, así como la iniciativa de una nueva legislación en cine.

II.1.3.1. El cine en el Perú de 1897 a 2011

El 2 de enero de 1897 en la ciudad de Lima se realizó la primera función pública de cine en nuestro país, a través del Vitascopio de Edison. Poco después, el 2 de febrero de ese mismo año, se efectuó otra función con el Cinematógrafo de los hermanos Lumière. El público que fue testigo de estos acontecimientos era el que había sobrevivido a los embates de la Guerra del Pacífico y vivía los días de la llamada República Aristocrática durante el gobierno de Nicolás de Piérola.

El Cinematógrafo obtuvo una gran acogida debido a la buena aceptación que se tenía de todo aquello referente a moda y tecnología provenientes de Europa. Más adelante, en 1899 se registraron las primeras vistas fílmicas del Perú, y el 23 de abril de ese año en el

Teatro Politeama se presentó un aparato denominado Estereokinematógrafo, que proyectó las primeras imágenes de la geografía peruana a través de veinte vistas móviles: la Catedral de Lima, Camino de La Oroya y Chanchamayo. De esta manera, comenzó un período fructífero en el registro documental que registraban paisajes, ceremonias, fiestas, ritos e inauguraciones de obras públicas.

En este panorama surge la primera película peruana de ficción, una comedia llamada *Negocio al agua*, que fue estrenada el 14 de abril de 1913. La cinta fue producida por la Empresa del Cinema Teatro y filmada por su operador Jorge Goitizolo en diversos lugares del barrio limeño de Barranco, entonces balneario de la «alta sociedad».

Durante los años del gobierno autocrático (1919-1930) de Augusto B. Leguía, líder de la llamada Patria Nueva, el cine cumplió los roles sucesivos de reportero. Por ello, la década de los veinte continúa siendo de una intensa actividad cinematográfica en el campo del documental, retratándose galas, carnavales, banquetes, carreras de caballos, así como revueltas, tiroteos, cierrapuertas y otros sucesos de atención mediática.

El 26 de julio de 1922 se estrenó *Camino de la venganza*, el primer largometraje argumental peruano. Era un drama filmado por el fotógrafo y pintor Luis Ugarte. Asimismo, en 1929 se exhiben el filme de aventuras *Luis Pardo* (1927), de Enrique Cornejo Villanueva, y la superproducción de época, *La Perricholi* (1928), de Enzo Longhi.

En 1929, un empresario de nacionalidad chilena, Alberto Santana, confesó sus intenciones de poner en marcha una industria cinematográfica en el Perú e inicia la producción de varios largometrajes a través de su compañía Patria Films: Como *Chaplin* (1929), *Mientras Lima duerme* (1930), *Alma peruana* (1930), *Las chicas del Jirón de la Unión* (1930) y, luego, *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933). Este fue el primer intento orgánico de hacer cine en el Perú, manteniendo continuidad en la producción y apelando al canon del cine de géneros, sobre todo en comedia y melodrama, géneros de gran aceptación y demanda en el cine internacional de la época.

Sin embargo, en 1930 el impulso a la producción fílmica cesó debido a los efectos negativos que dejó el crack de Wall Street en la economía peruana, así como la caída del gobierno de Leguía por parte del comandante Luis M. Sánchez Cerro, y la inestable situación política, cercana a la guerra civil, que siguió a ese episodio histórico. También

pesaron otros factores, como la obsolescencia de los equipos de filmación y la imposibilidad de marchar en forma sincrónica con los cambios tecnológicos que se iban sucediendo (como la llegada del sonido en 1927).

Cabe resaltar, además, que el cine mudo peruano se había resistido a la influencia del nacionalismo, el populismo o el humor criollo, elementos diferenciales de otros cines latinoamericanos que les habían permitido llegar con sus películas a mercados foráneos (como es el caso del cine argentino, mexicano y chileno). Por eso, el espíritu de la vanguardia y la experimentación formal no penetró en los cineastas peruanos, ejecutores de un cine llano y directo, concebido para mover sentimientos y llegar sin complicaciones al público. Aún así, la pérdida del poder adquisitivo de las clases medias y populares, que sostenían con su asistencia a la producción nacional, se tornó crítica y la producción cinematográfica se afectó por un marcado descenso de la asistencia al espectáculo cinematográfico.

En 1934 se estrenó la primera película de ficción sonora, dirigida por Alberto Santana. Pero el suceso más notable de los inicios del cine sonoro peruano ocurrió en abril de 1937, al formarse la empresa Amauta Films. Esa sociedad produjo un conjunto de 14 largometrajes entre 1937 y 1940, año en que cesó su actividad.

Las películas de Amauta, de corte populista y criollo, fueron el primer intento de arraigar una producción continua de películas sonoras en el Perú. Amauta Films convirtió a la voz, al habla y a las canciones populares en las materias primas de sus películas. Aprovechando el funcionalismo aportado por el sonoro, las cintas de Amauta fueron comedias o dramas sentimentales ambientados en el marco de la clase media o en suburbios populares.

El teatro de costumbres influyó en la dramaturgia del cine peruano de fines de los años 30, pero también del espectáculo de variedades. También tuvo la influencia del sainete y de la revista musical, con sus argumentos ligeros, poblados de equívocos y gracia verbal, aludidos sobre todo en la vertiente «criolla» de la producción de Amauta. Por ejemplo, en la trilogía conformada por *Gallo de mi Galpón* (1938), *El Guapo del Pueblo* (1938) y *Palomillas del Rímac* (1938), dirigidas por Sigifredo Salas. Pero sobre todo fue sustancial la influencia del costumbrismo, del que tomó el tono de comedia canaille, de arraigados afectos y sentimientos, de miserias personales.

En octubre de 1940 se estrenó la última película producida por Amauta Films. Como había ocurrido antes, el cine peruano volvió a extinguirse. Una vez más, los motivos fueron múltiples. Uno de ellos fue la escasez de insumos fotográficos ocasionada por la Segunda Guerra Mundial, también los contratiempos económicos causados por la censura a una de las producciones de Amauta Films (*Barco sin rumbo* de Sigifredo Salas), pero una causa determinante de esta quiebra fue la competencia que significó el cine mexicano para todas las cinematografías de habla castellana. Los ingredientes espectaculares que movilizaba esa cinematografía se dirigían a los mismos sectores del público de extracción popular que eran soportes del cine peruano y de otros países sudamericanos. El cine mexicano captó este auditorio durante toda la década de los cuarenta. De esta forma, las exigencias de un mercado en modificación permanente y la competencia externa resultaron embates que el cine peruano no pudo soportar.

Fueron muy pocas las películas peruanas estrenadas durante la década de los cuarenta. Solo alcanzó reconocimiento *La Lunareja* (1946) de Bernardo Roca Rey, que evocaba un episodio de la guerra de emancipación de la corona española. No obstante, el impulso para la realización cinematográfica se mantuvo, sobre todo, gracias a la producción continua de noticiarios y documentales. El panorama fue similar en la década siguiente.

Los cineastas de fuera, sobre todo norteamericanos, encontraron la sierra y la selva como marcos ideales para cintas de aventuras de serie B o para las producciones de bajo presupuesto que exigía la televisión, que empezaba a extender su influencia. De ese momento quedó sólo una cinta importante, la italiana *L'Imperio del sole* (1955) de Enrico Grass y Mario Craveri.

El Foto Cine-Club Cuzco, fundado en diciembre de 1955, fue una institución creada con el fin de difundir la cultura cinematográfica en la ciudad que había sido sede del imperio de los Incas. En torno al cine-club se reunió un grupo de cineastas que dieron cuenta del mundo andino en un conjunto de documentales de enorme valor que el historiador Georges Sadoul bautizó como los filmes de la Escuela del Cuzco. El empeño más ambicioso de los realizadores cusqueños fue el rodaje del largometraje *Kukuli* (1961), dirigido por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva. Era una fábula andina, de encuadres compuestos y estilizados que se mantiene como uno de los hitos del cine peruano de todos los tiempos.

Fueron los cineastas del Cuzco los que incorporaron la presencia del campesino, del mundo indígena, del universo del ande y la condición de sus habitantes, al cine peruano. A través del registro documental o la ficción, lo ubicaron como protagonista y centro de su visión y preocupaciones. Aportaron un punto de vista cultural, no político, de su presencia y su espacio en la vida peruana. El más cabal, intenso y apreciable tratamiento cinematográfico de este referente es el que dejaron los documentales del camarógrafo y realizador Manuel Chambi.

Sin embargo, en el año 1966 se clausuró definitivamente la experiencia cusqueña. Paralelamente en el contexto de los años cincuenta sólo se filmó una película en Lima, *La muerte llega al segundo show* (1958) de José María Roselló.

En 1958 se produjo la primera emisión comercial de un programa de televisión en el país. Desde entonces, el nuevo medio comenzó a expandirse y se tornó parte de la vida cotidiana de los limeños. Animadores, modelos, actores de telenovelas, locutores, dieron forma a la mitología doméstica inducida por la TV, hecha de rostros conocidos y estimados a los que el público pronto quiso apreciar en otros roles. Por ello, buena parte de las películas hechas en el Perú durante los años 60 tuvieron como protagonistas a personajes emblemáticos de la TV. Ellas alternaron con actores mexicanos en coproducciones que fueron el último intento fallido del cine mexicano por recuperar los mercados latinoamericanos que había perdido progresivamente desde los años cincuenta.

En 1965, sin embargo, ocurrieron dos hechos favorables. El primero, la aparición de la revista *Hablemos de cine*, que renovó el panorama de la cultura cinematográfica peruana y fue el caldo de cultivo de cineastas como Francisco Lombardi, José Carlos Huayhuaca, Augusto Tamayo San Román o Nelson García. El segundo, el estreno de *Ganarás el pan* (1964), el primer largometraje de Armando Robles Godoy, que reivindicó para sí desde esa película la calidad de autor cinematográfico. Sus cintas posteriores, *En la selva no hay estrellas* (1966), *La muralla verde* (1970), *Espejismo* (1973) y *Sonata Soledad* (1987) mantuvieron, casi con intransigencia, su voluntad de expresar una muy personal visión del mundo y del cine. Robles Godoy cumplió también una importante labor como gestor de proyectos e iniciativas para darle al cine peruano un marco legal estable. La década

de los sesenta finalizó con un gobierno militar en el poder y con el gremio de cineastas pugnando por obtener un régimen legal promotor de su actividad.

En 1972, el gobierno militar presidido por el general Juan Velasco Alvarado promulgó la Ley de Promoción a la Industria Cinematográfica. Dos mecanismos incorporados al texto legal, el de la exhibición obligatoria de las películas peruanas y el reembolso a los productores con porcentajes diversos del impuesto municipal que gravaba la entrada al cine, fueron los elementos claves de la norma que empezó a aplicarse en 1973.

En los veinte años de vigencia de la ley se filmaron cerca de 1,200 cortometrajes y 60 largos. Se inició así un renacimiento del cine peruano. Fue el momento en que Francisco Lombardi inició su carrera. Las cintas producidas durante ese período encontraron a un público dispuesto a verlas. Películas como *Gregorio* (1984) del Grupo Chaski, *La ciudad y los perros* (1985) de Lombardi, *La fuga del chacal* (1987) de Augusto Tamayo San Román bordearon el millón de espectadores, compitiendo con los consabidos blockbusters norteamericanos.

Pero fue un período marcado también por graves discrepancias con los exhibidores, que nunca admitieron la legitimidad de una figura legal como la de la exhibición obligatoria de las películas peruanas. La consideraron una intromisión en la libertad de comercio consagrada en la Constitución. Otro motivo de incomodidad: los cambios profundos en la composición del público asistente a las salas de cine. A partir de mediados de los años ochenta, coincidiendo con la crisis económica y los embates del terrorismo urbano, el cine perdió a los espectadores provenientes de sectores populares. El público mayoritario de las salas fue el de las clases medias-altas, con capacidad para pagar el valor de un boleto de entrada. Las películas peruanas vieron la disminución acelerada de su público.

Los problemas se agravaron a fines de 1992 al derogarse la ley promocional dictada veinte años antes. Los principios de la economía liberal introducidos por el gobierno de Alberto Fujimori resultaron incompatibles con un sistema de promoción al cine que comprendía medidas proteccionistas como la exhibición obligatoria y la entrega a particulares de recursos provenientes de tributos. La producción de cortos se detuvo y el largometraje afrontó serios problemas de financiación. El desconcierto se extendió en el gremio y se inició una nueva etapa de desaliento y crisis. Una nueva ley de cine se dictó en 1994, creando un sistema promocional basado en concursos y premios entregados

por el Estado a los mejores cortos y a los proyectos de largometraje más destacados, sin embargo la ley no pudo aplicarse como estaba en el texto, debido principalmente a incumplimientos de financiamiento por parte del poder ejecutivo en otorgar las partidas para los concursos.

En los primeros diez años de aplicación, el Consejo Nacional de Cinematografía, CONACINE, organismo creado por Ley como ente oficial de la cinematografía peruana en 1996, recibió del pliego de educación entre 10 y 15%, asignado del Tesoro Público; cifra que se incrementó en los últimos años hasta alcanzar, hasta alcanzar el 71.9% en el 2011 (Ministerio de Cultura, 2012). Como resultado de lo anterior, la producción cinematográfica peruana se vio notoriamente disminuida en los dieciséis años de vigencia de la Ley; ubicándose en conjunto a la zaga de otras cinematografías del continente como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Venezuela.

Pero las limitaciones de esta la ley no fueron sólo de índole económica. Al restringirse a los concursos para estimular la producción, se careció de una visión integral del proceso de la cinematografía, tanto en la dimensión económica como artístico-cultural. Incluso, aspectos importantes señalados en la norma, como la preservación del acervo audiovisual del país o la enseñanza de la semántica cinematográfica en las escuelas, no se pudieron efectivizar por la falta de recursos y falta de autonomía del CONACINE. Adicionalmente, la norma no favoreció una verdadera descentralización en la producción ni en los otros campos de la cinematografía, pese al avance del llamado cine regional, en la mayoría de casos por fuera de los beneficios de la norma legal.

Asimismo, la normativa original fue concebida para fomentar la producción de obras cinematográficas en formato de celuloide, con el fin de ser exhibidas en salas de exhibición de cine como su principal destino. Pero en los últimos quince años este medio vivió grandes cambios, debido a la nueva tecnología digital, que abarata significativamente los costos y permite mayor facilidad y acceso a los equipos e insumos; por lo que la legislación debía adecuarse a un concepto y expresión más amplia, abarcadora y moderna del siglo XXI, como el audiovisual, que se difunde de manera profusa y masiva por diversos medios y formatos (salas de cine, televisión, DVD, Internet).

A pesar de estas consideraciones desfavorables destacan durante década de los noventa títulos como *Alias la Gringa* (1991), *Reportaje a la muerte* (1993) o *Bajo la piel* (1996). En este período continúan destacando figuras como la de Francisco Lombardi a través de adaptaciones literarias abordadas a través del cine de géneros, películas orientados a retratar las problemáticas sociales fruto de las experiencias vividas en los años ochenta y noventa: la lenta recuperación de la economía, los rezagos del conflicto armado interno y los años de la dictadura fujimorista.

Películas como *No se lo digas a nadie* (1998) junto a *Pantaleón y las visitadoras* (1999), ambas de Lombardi, alcanzaron los 475,812 y 635,137 espectadores respectivamente, pero no lograron superar el éxito de títulos de los ochenta como *La fuga del chacal* (1987) que había llegado a los 980 mil (Caffelli, 2013).

Otro punto significativo en los noventa es la aparición del Festival de Lima, espacio que abrió las puertas a nuevas iniciativas de difusión del cine nacional e intercambio con el cine latinoamericano y que comenzará a realizarse desde 1997 por iniciativa de la Universidad Católica del Perú.

Luego a finales de los noventa e inicios del siglo XXI, con la caída del régimen de Alberto Fujimori y los intentos infructuosos por consolidar la democracia, aparecen nuevos autores, muchos de ellos preocupados por reconstruir la memoria y entender el pasado por medio de una visión personal. Una película hito de este nuevo período será *Días de Santiago* (2004) de Josué Méndez.

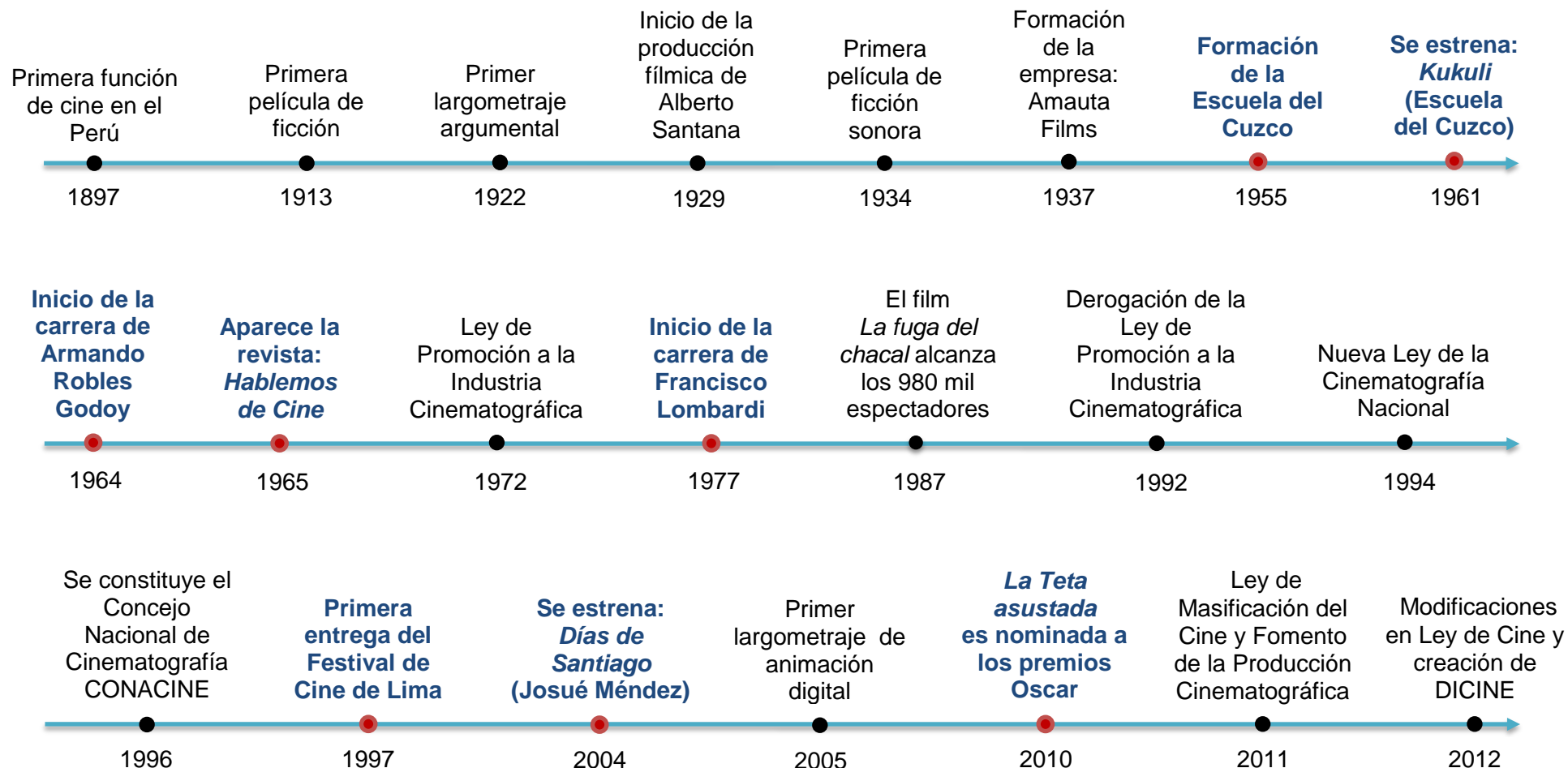
Sin embargo, la recepción del público en cuanto a cinematografía nacional será, muchas veces, desfavorable. Casos aislados serán el de *La Teta asustada* (2009) de Claudia Llosa logró alcanzar los 248,973 espectadores, (después de ganar el Oso de Oro en el Festival de Berlín y de ser nominada en a Mejor película extranjera en los premios Óscar) e igualmente, títulos como *Piratas en el Callao* (2005), *Dragones, destino de fuego* (2006) y *El delfín* (2009), primeras películas hechas en el Perú a través de técnicas de animación digital en 3D, que bordearon los 400 mil espectadores (Caffelli, 2013).

Asimismo, aparecen cineastas regionales, que a través del abaratamiento de la tecnología de cine digital, realizaron un cine mayormente basado en temáticas locales,

fruto de ello, algunos títulos como: *Jarjacha, el demonio del incesto* (2002), *Uma, cabeza de bruja* (2005), *El Tunche* (2007) o *El último guerrero Chanka* (2011).

Por último, es preciso mencionar que desde el año 2011 se han ido realizado cambios en la legislatura cinematográfica, gracias al debate de distintos gremios y actores involucrados en la actividad fílmica. Este hecho significó, entre otras cosas que: el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) dejara de existir y fuera asimilado por el Ministerio de Cultura, el cambio en las modalidades de financiamiento, así como la creación de un área (DICINE) dentro de la Dirección de Industrias Culturales, la cual, actualmente, se encarga de llevar a cabo las acciones vinculadas a los concursos. Estas, entre otras consideraciones esperan mejorar los errores de la legislación pasada ayudando a promover adecuadamente la cinematografía nacional.

Hechos más relevantes de la historia del cine peruano en relación al concepto de cine de autor y la teoría de las generaciones



II.1.4. Nuevo contexto generacional de cineastas peruanos del 2004 y 2012

Desde la teoría de las generaciones (Mannheim, 1928; Ortega y Gasset, 1923) se identificó una nueva generación de directores peruanos con rasgos similares, ya que comprenden una misma “situación generacional” y una misma “conexión generacional” a través vivencias y destinos comunes en un mismo contexto histórico-social, por medio de la actividad cinematográfica.

Estos directores, que fueron al mismo tiempo guionistas de sus películas, han sido reconocidos por su solvencia técnica y competitividad, a través de su participación y reconocimiento en diversos festivales y concursos cinematográficos, asimismo, en su momento, obtuvieron una respuesta favorable por parte de la crítica especializada. Cabe agregar que su obra fílmica asume un estilo personal basado en temáticas sociales que toca el temas como la memoria histórica, la búsqueda de la identidad y la autorrealización del individuo.

Entre la filmografía y nombres de directores relacionados con esta nueva generación cuentan: *Días de Santiago* (2004) y *Dioses* (2008) de Josué Méndez, *Madeinusa* (2005) y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa, *Los actores* (2007), *El Ordenador* (2012) y *Chicama* (2012) de Omar Forero, *Paraíso* (2009) de Héctor Gálvez, *Contracorriente* (2010) de Javier Fuentes-León, *Octubre* (2010) de Daniel y Diego Vega, y *Las malas intenciones* (2012) de Rosario Montero.

Además, según la teoría de las generaciones, de este grupo de directores se pueden distinguir dos unidades generacionales. La unidad generacional 1, entre el 2004 y el 2007, que comprendería el inicio de la obra de Josué Méndez, Claudia Llosa y Omar Forero, y La unidad generacional 2, entre el 2009 y el 2012, que comprendería el inicio de la obra de Héctor Gálvez, Javier Fuentes-León, los hermanos Daniel y Diego Vega, junto a Rosario Montero. La primera unidad se distinguiría de la segunda, fundamentalmente, por el hecho de la continuidad de la obra de los autores a través de los años, ya que en la segunda unidad solo podemos apreciar óperas primas.

Por otro lado, entre las características comunes de ambas unidades generacionales se puede identificar que: los integrantes de ambas, en su mayoría pertenecen a la clase media, han seguido estudios de cine fuera del Perú, que hacen uso de la tecnología del

cine digital, que la mayor parte de sus proyectos son financiados por coproducciones y premios económicos en competencias, y que, finalmente, aunque su obra recibe premios en festivales y elogios de la crítica especializada, no tiene, en su mayoría, una recepción masiva por parte del público peruano (El Comercio, 2012).

Debido a las consideraciones antes expuestas se ha podido identificar una relación entre los postulados del cine de autor (Sarris, 1962; Stam, 1999) y las características de la obra del nuevo contexto generacional de directores entre los años 2004 y 2012.

II.1.5. Breve reseña biográfica de Josué Méndez y Omar Forero

Josué Méndez de 36 años, nació en Lima e hizo sus estudios secundarios en el Markham College, para luego estudiar Cine y Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Yale (Perú 21, 2010). Omar Forero de 44 años, que nació en Lima pero ha vivido la mayor parte de su vida en Trujillo, estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Privada Antenor Orrego (Cinencuentro, 2007).

Méndez contó con la asesoría del director británico Stephen Frears como parte de la "Iniciativa Artística Rolex para Maestros y Discípulos". En tanto, Forero ha cursado talleres de Cine en el De Anza College de California-EEUU.

Méndez fundó en 1998 la productora audiovisual Chullachaki Producciones, asimismo en el 2006 escribió en colaboración con Aldo Miyashiro los guiones de las dos primeras temporadas de la serie de televisión *La Gran Sangre*. De otro lado, Forero ha trabajado como director de la Productora X Comunicación Alternativa y se ha desarrollado profesionalmente como docente universitario.

Méndez manifiesta en entrevistas que sus padres querían que estudie ingeniería pero optó por la carrera de cinematografía debido a su cinefilia. No tiene referentes definidos pero asegura que le gusta “desde Tarantino a Martin Scorsese, todo lo que sea buen cine” (El Comercio, 2008).

Por otro lado, Forero confiesa que terminó inclinándose ante la cinematografía ya que desde la adolescencia tenía gran afición por las cintas de Francis Ford Coppola y Francisco Lombardi. Además afirma tener como algunos referentes en su filmografía a Tsian Ming Liang, Robert Bresson y Yasujirō Ozu (Revista Lima Gris, 2012).

Méndez cree que cada película debería tener su propia personalidad y que el estilo se moldea en el proceso de realización (Calero, 2008). De otro modo, Forero asevera que su obra fílmica busca ser realista y contemplativa, en contraposición a los parámetros y estereotipos del cine de géneros, asimismo remarca la identidad regional de su cine de la siguiente forma: “soy un director de Trujillo, mi base está en el norte del país y mi cine refleja hechos de mi ciudad” (Revista Lima Gris, 2012).

Méndez presentó su ópera prima, titulada *Días de Santiago* (2004), en el Festival de Cine de Rotterdam, *Dioses* (2008), su segundo largometraje, fue presentado el año 2008 en el Festival de Lima.

Forero presentó su primer largometraje *Los actores* (2007), luego de unos años realizó *El ordenador* (2011) y *Chicama* (2012), esta última fue una de las más galardonadas en el Festival de Cine de Lima.

II.1.6. Análisis del texto fílmico y el cine de autor

Cuando analizamos una obra fílmica, ¿qué es lo que debe ser analizado? ¿De qué objeto se trata? ¿Qué tipo de metodología se debería seguir?

Al saber en qué consiste algo, sabemos cómo orientar su abordaje. Así, al referirnos a un objeto funcional, sabemos que podemos analizarlo a la luz de su funcionalidad. ¿Pero qué función tiene la cinematografía en tanto es un fenómeno artístico? (González, 1995) y ¿es posible analizarla en base a postulados que señalan al autor-director como principal responsable creativo de la obra fílmica, en tanto esta es producto de una labor colectiva?

En la década de los cincuenta comenzó un debate académico que tenía como intención colocar al cine al mismo nivel que las artes clásicas. Al querer presentar las películas como obras de arte, se necesitó a un artista, a un *auteur* (Cuevas, 1994), que hubiera creado esas obras, desde ese entonces el concepto de cine de autor ha ido evolucionando, incluso al margen de si el cine es considerado arte o no (en la actualidad se habla del cine como el séptimo).

Incluso propuestas como la de Barthes (1994) que hablan de la "muerte del autor" y destacan el papel de la lectura y la figura del lector (espectador), paradójicamente no hacen sino revalorar la imagen del autor fílmico, ya que confirman la influencia que este concepto y sus postulados han tenido y continúa teniendo en los espectadores, la cinefilia. Asimismo, los estudios realizados en torno al cine de autor han aportado modelos metodológicos tales como los de Peter Wollen (1994), que estudia la autoría fílmica a partir de estructuras narrativas.

Como el análisis del texto literario, el análisis del texto fílmico ha evolucionado a través de los años. Como bien señala Ch. Metz (1971), el “signo cinematográfico” no existe, ya que en el cine existen múltiples signos que pertenecen a distintos códigos. De esta manera, según Desiderio Blanco (2003), el texto fílmico es un texto sincrético en el que concurren códigos de diferente naturaleza: visuales y sonoros, los cuales actualizan otros muchos sub códigos: comportamientos, vestimenta, colores, urbanísticos, etc. Se puede articular alrededor de esta información, un discurso, de cuyas características podemos inferir los criterios que guíen las pautas de análisis.

Sin embargo, a diferencia del discurso funcional que está siempre pragmáticamente orientado, los textos artísticos son objeto de uso de la experiencia estética. Es decir que son articulados, más bien, como un campo de experiencia construido por un orden simbólico que resguarda un punto de ignición, aquello que subyace tras lo evidente, que es sentido y no racionalizado. Esto no quiere decir que entremos en el terreno de lo inefable y lo intangible, ya que incluso la experiencia estética, responde, como ya se ha mencionado, la construcción de un orden simbólico, de una estructura, de un significante, de un lenguaje (González, 1995).

Entendiendo el cine no solo en dimensión formal sino también estética, disciplinas como la semiótica han conseguido formular modelos de análisis fílmicos que abarquen tanto el plano del contenido y el de la expresión. En este sentido, aportes de la semiótica tensiva y semiótica de las pasiones han hecho posible el análisis del “efecto estético”, la “estructura” discursiva del relato y posiciones “enunciativas” director-personaje (Blanco, 2003).

Haciendo un paréntesis, podemos afirmar que debido las consideraciones teóricas expresadas, resulta posible analizar el cine desde diversos enfoques y postulados, incluidos los del cine de autor, a través del análisis del texto fílmico, valorado además como un texto artístico. Y resulta válido también por la influencia que el concepto de autor cinematográfico tiene en la sociedad, a pesar de entender que la obra fílmica, y otras obras artísticas, como producto de la labor colectiva y no netamente individual.

II.2. Definición de términos básicos

a) Obra fílmica o cinematográfica.- Toda creación expresada en lenguaje audiovisual, mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonido, incorporadas, fijadas, grabadas en cualquier material o soporte, que esté destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación audiovisual.

b) Cine de autor.- Concepto desarrollado desde 1957 (a través del artículo *Le politique des auteurs*, escrito por André Bazin en la revista *Cahiers du Cinéma*) que, básicamente, manifiesta la existencia de un tipo de cine, cuyas características expresivas y de contenido permiten identificarlo con el estilo personal de su director-autor.

c) Texto fílmico.- Es un texto sincrético en el que concurren códigos de diferente naturaleza: códigos visuales y sonoros, los cuales actualizan otros muchos sub códigos: comportamientos, vestimenta, colores, urbanísticos, etc.

d) Dimensión estética del texto fílmico.- Se refiere a la cualidad del texto fílmico como un texto artístico, el cual es objeto de uso de la experiencia estética.

e) Estructuras narrativas del texto fílmico.- Son los modelos que configuran el modo de desarrollo de la narrativa audiovisual en los textos fílmicos.

f) Director cinematográfico.- El autor y ejecutor de la realización, responsable creativo de la obra cinematográfica.

g) Contexto generacional o unidad generacional.- Conjunto de individuos que pertenecen a una misma posición generacional (similares rangos de edad y contexto histórico-social) y a una misma conexión generacional (destinos comunes) cuyas vivencias han determinado semejanzas en la manera que se relacionan con su entorno (a nivel ideológico y técnico).

h) Estratificación de la vivencia.- Concepto que adjunta la posibilidad identificar una comunidad entre individuos en función de la edad en la que van viviendo sucesivas experiencias. De esta manera, una experiencia similar podría variar su significado de un

individuo a otro (por ejemplo de uno joven a uno anciano) dependiendo de experiencia de vivencias anteriores que han establecido en ellos una imagen del mundo.

i) Contexto histórico-social.- Un conjunto de circunstancias en el que se produce el hecho histórico (lugar, tiempo, acontecimientos relevantes, etc.) conjuntamente con el entorno social establecido en ese momento.

j) Nivel ideológico.- Se refiere al acervo cultural o tradición acumulada que adquiere un individuo en la vida social.

k) Nivel técnico.- Son las herramientas y técnicas que adquiere un individuo en la vida social.

CAPÍTULO III: MATERIALES Y MÉTODOS

III.1. Tipo de diseño de investigación

Básico-Descriptiva de carácter cualitativo

Se formaliza así:

M → O

Donde:

M= La obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero

O= Resultados de la observación y análisis de las películas seleccionadas con respecto a los postulados del cine de autor.

III.2. Diseño de investigación

III.2.1. Hipótesis

La obra cinematográfica de Josué Méndez y Omar Forero en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012, asume los postulados del cine de autor en cuanto a las características del texto fílmico.

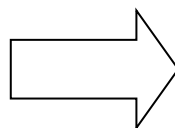
III.2.1.1. Variables Generales:

X = La obra cinematográfica de Josué Méndez y Omar Forero en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012

Y = Los postulados del cine de autor en cuanto a las características del texto fílmico

III.2.1.2. Operacionalización de variables

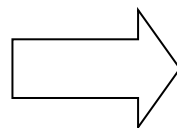
SUBVARIABLE	CATEGORÍAS 1
El contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012	Posición generacional: Han nacido y vivido en el Perú (lugar y zona de nacimiento, contexto histórico-social), y comparten un rango de edad de entre 35 a 40 años.
	Conexión generacional: la actividad cinematográfica.
	Unidad generacional: el desarrollo de un estilo personal en su obra fílmica, así como el reconocimiento que esta ha tenido por parte de la crítica especializada y de los festivales de cine, en contraposición al bajo nivel de asistencia en salas de exhibición.



VARIABLE	CATEGORÍAS 2
La obra cinematográfica de Josué Méndez y Omar Forero en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012	<ul style="list-style-type: none"> - Estratificación de la vivencia en relación al contexto histórico-social y la actividad profesional, así como el desarrollo de la obra fílmica (nivel ideológico y nivel técnico). - Recepción de la obra fílmica por parte de los actores que configuran la actividad cinematográfica en el Perú.

VARIABLE	CATEGORÍAS 1	CATEGORÍAS 2	Instrumento de análisis: Estudio de casos
<p>La obra cinematográfica de Josué Méndez y Omar Forero en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012</p>	<p>Posición generacional: Han nacido y vivido en el Perú (lugar y zona de nacimiento, contexto histórico-social), y comparten un rango de edad de entre 35 a 40 años.</p> <p>Conexión generacional: La actividad cinematográfica.</p> <p>Unidad generacional: el desarrollo de un estilo personal en su obra fílmica, así como el reconocimiento que esta ha tenido por parte de la crítica especializada y de los festivales de cine, en contraposición al bajo nivel de asistencia en salas de exhibición.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Estratificación de la vivencia en relación al contexto histórico-social y la actividad profesional, así como el desarrollo de la obra fílmica (nivel ideológico y nivel técnico). - Recepción de la obra fílmica por parte de los actores que configuran la actividad cinematográfica en el Perú. 	<ul style="list-style-type: none"> - Análisis documental.

SUBVARIABLE	CATEGORÍAS 1
Los postulados del cine de autor	- Proponer al cine como una manifestación artística y al director-autor como su principal responsable creativo.
	- Exponer que la obra fílmica deba contar con elementos distintivos que configuren un estilo identificable, el cual esté presente y evolucione a lo largo de la filmografía del autor.
	- Formular que la obra fílmica guarde un significado interno relacionado al estilo del autor.
	- Exponer la presencia de estructuras narrativas que puedan asociarse a un autor.



VARIABLE	CATEGORÍAS 2
Los postulados del cine de autor en cuanto a las características del texto fílmico	- El reconocimiento del texto fílmico, además, como un texto artístico.
	- La identificación de los elementos que configuran el estilo de un autor a través del desarrollo de su obra, por medio de los planos de expresión y contenido del texto fílmico.
	- El reconocimiento de las estructuras narrativas del texto fílmico asociadas a la filmografía de un autor.

VARIABLES	CATEGORÍAS 1	SUBCATEGORÍAS 2	Instrumento de análisis: Análisis semiótico del texto fílmico
Los postulados del cine de autor en cuanto a las características del texto fílmico	- Proponer al cine como una manifestación artística y al director-autor como su principal responsable creativo.	- El reconocimiento del texto fílmico, además, como un texto artístico.	- El efecto estético.
	- Exponer que la obra fílmica deba contar con elementos distintivos que configuren un estilo identificable, el cual esté presente y evolucione a lo largo de la filmografía del autor.	- La identificación de los elementos que configuran el estilo de un autor a través del desarrollo de su obra, por medio de los planos de expresión y contenido del texto fílmico.	- Posiciones enunciativas.
	- Formular que la obra fílmica guarde un significado interno relacionado al estilo del autor.		- La estructura narrativa del relato.
	- Exponer la presencia de estructuras narrativas que puedan asociarse a un autor.	- El reconocimiento de las estructuras narrativas del texto fílmico asociadas a la filmografía de un autor.	

III.2.1.2.1. Matriz de Operacionalización de Variables

VARIABLES	DEFINICION	Dimensiones	Indicadores Genéricos	Instrumento de análisis
La obra cinematográfica de Josué Méndez y Omar Forero en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012	La obra cinematográfica realizada por Josué Méndez y Omar Forero [<i>Días de Santiago</i> (2004) y <i>Dioses</i> (2008), <i>Los actores</i> (2007), <i>El Ordenador</i> (2012) y <i>Chicama</i> (2012)] integrantes del contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012.	Contexto generacional de directores de cine peruano entre el 2004 y el 2012	<ul style="list-style-type: none"> - La estratificación de la vivencia asociada a: <ul style="list-style-type: none"> a) El contexto histórico-social y la actividad profesional. b) El desarrollo de la obra fílmica (nivel ideológico y nivel técnico). - La recepción de la obra cinematográfica. 	Análisis documental.
		Obra cinematográfica De Josué Méndez y Omar Forero		
Los postulados del cine de autor en cuanto a las características del texto fílmico	El conjunto de valores y principios que constituyen el concepto de cine de autor, vistos a través de las características del texto fílmico.	Postulados del cine de autor	<ul style="list-style-type: none"> - La dimensión estética del texto fílmico. - Los elementos que configuran el estilo de un autor a través del desarrollo de su obra, por medio de los planos de expresión y contenido del texto fílmico. - Las estructuras narrativas del texto fílmico relacionadas a la filmografía de un autor. 	Análisis semiótico. <ul style="list-style-type: none"> - El efecto estético. - Posiciones enunciativas. - La estructura narrativa del relato.
		Texto fílmico		

III.2.2. Material de Estudio

III.2.2.1. Población

La obra cinematográfica del contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012:

Días de Santiago (2004) y *Dioses* (2008) de Josué Méndez, en *Madeinusa* (2005) y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa, en *Los actores* (2007), *El Ordenador* (2012) y *Chicama* (2012) de Omar Forero, en *Paraíso* (2009) de Héctor Gálvez, en *Contracorriente* (2010) de Javier Fuentes-León, en *Octubre* (2010) de Daniel y Diego Vega, y en *Las malas intenciones* (2012) de Rosario Montero

Los directores que forman parte del nuevo contexto generacional de directores peruanos:

Unidad generacional 1: Josué Méndez, Claudia Llosa y Omar Forero

Unidad generacional 2: Héctor Gálvez, Javier Fuentes-León, los hermanos Daniel y Diego Vega, y Rosario Montero.

III.2.2.2. Muestra

La obra cinematográfica de Josué Méndez y Omar Forero en el contexto generacional de directores peruanos entre el 2004 y el 2012.

Días de Santiago (2004) y *Dioses* (2008) de Josué Méndez, *Los actores* (2007) y *Chicama* (2012) de Omar Forero

Dos de los directores que forman parte de la Unidad generacional 1:

Josué Méndez y Omar Forero

De la primera unidad generacional, conformada por Josué Méndez, Omar Forero y Claudia Llosa, se decidió tener como muestra de estudio para la presente investigación solamente la obra fílmica de Méndez y Forero, por motivos particulares.

El primero es que Claudia Llosa es un caso atípico dentro de todo el contexto generacional, ya que, a diferencia de sus pares, su obra contó con una asistencia favorable en salas de exhibición (248,973 espectadores), debido al impacto y la expectativa mediática que significó la postulación de *La Teta asustada* (2009) a la nominación de los premios Oscar. Por tanto el estudio de su caso específico ameritaría un trabajo de investigación a parte.

El segundo motivo es que los miembros de la segunda unidad generacional, aunque poseen varias cualidades que los enmarcarían como “autores”, solo tienen una película en su haber, por lo que no podrían ser caso de estudio ya que el concepto integral de “autor fílmico” necesita de la revisión de elementos estilísticos que se puedan identificar a lo largo de la trayectoria de un director (más de una película).

III.2.3. Técnicas, procedimientos e instrumentos

Análisis semiótico del texto fílmico (El efecto estético, Posiciones enunciativas, La estructura narrativa del relato) y el estudio de casos (Análisis documental).

III.2.3.1. Recolección de Información

Fichaje y observación: Registrando los elementos que configuran el lenguaje audiovisual (el encuadre, los planos, los ángulos de toma, los movimientos de cámara, la iluminación, los decorados, el vestuario, el maquillaje, la actuación, el sonido y el montaje), usando como unidad de análisis la secuencia cinematográfica.

Trabajo documental: Compilación de información relacionada a la vida y obra de Josué Méndez y Omar Forero.

III.2.3.2. Procesamiento de información

Análisis comparativo de categorías.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL TEXTO FÍLMICO EN RELACIÓN AL CINE DE AUTOR: EL CINE DE JOSUÉ MÉNDEZ Y OMAR FORERO

Además del modelo extraído del libro *Semiótica del Texto Fílmico* (Blanco, 2003), que sirve como instrumento de evaluación puesto que es idóneo para estudiar las características del texto fílmico en relación a los postulados que construyen el concepto de cine de autor, también se ha enriquecido este análisis con los aportes conceptuales encontrados en *Ojos bien abiertos* (Bedoya y León Frías, 2003), que exponen en forma didáctica las cualidades expresivas del lenguaje cinematográfico.

IV.1. El efecto estético, las posiciones enunciativas y la estructura narrativa

Desiderio Blanco define el efecto estético como un efecto de sentido, producido a través de los sentidos y que ocurre cuando un sujeto se encuentra con un objeto del mundo natural. Pero lo define como un efecto singular debido a que tiene valores estéticos, es decir que es un fenómeno de experiencia sensible.

El efecto estético: un efecto de sentido

El efecto de sentido se define según el *Diccionario I* (Greimas y Courtés, 1979) como una impresión de la realidad producida por nuestros sentidos (producto del encuentro sujeto-objeto). Pero el efecto estético es un efecto de sentido particular, se inscribe por tanto en el nivel axiológico y depende de investimientos tímicos y afectivos.

En este sentido, todo valor estético es estésico; pero no todo valor estésico es estético. El efecto estético es el fundamento del juicio estético, que constituye la culminación del proceso estético en su conjunto. El juicio estético, como todo juicio de valor, proviene de una catálisis de las exigencias esquemáticas (Zilberberg, 1998). Cuando la disposición morfológica del objeto [en cuanto al enunciado-discurso] asume un valor estético, el sujeto competente percibe el efecto estético que produce y, luego, formula el juicio estético correspondiente (Blanco, 2003: 187-191).

De esta manera, el texto fílmico en su cualidad de texto artístico se convierte en campo de experiencia estética (que le permite al sujeto ejercer un juicio estético), la cual es construida por un orden simbólico que resguarda un punto de ignición, aquello que subyace tras lo evidente, que es sentido (estésis) y no racionalizado (González, 1995).

Dentro de la estructura del relato los personajes se comportan como sujetos de enunciación, es decir son instrumentos por medio del cual el enunciador-director articulará un discurso. En este sentido, sus acciones nos darán cuenta de un mensaje el cual iremos desentrañando con el transcurso del relato. Por ello, en primera instancia, es necesario definir el o los “objetos de deseo” que perciben o están buscando.

El objeto de deseo puede “sublimarse” con la finalidad de condicionar la aparición del objeto estético, la cual es definida según Desiderio Blanco de la siguiente manera:

Constitución del objeto estético

En el universo dietético mostrado por el texto de las imágenes, asistimos al nacimiento de una relación entre un sujeto y un objeto, que lentamente va evolucionando hasta la constitución de ese objeto en objeto estético (Blanco, 2003: 197).

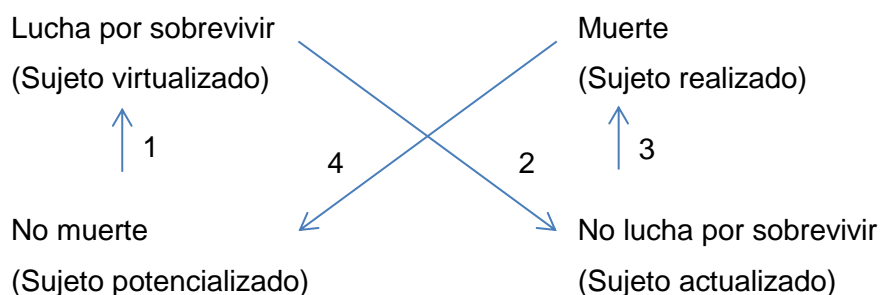
En *Días de Santiago* (Méndez, 2004), el protagonista, Santiago, es un excombatiente que luego de haber batallado debe adaptarse a la vida civil, pero no puede; su objeto estético es la “lucha por sobrevivir” que lo lleva a asumir distintos retos los pondrán en peligro su propia integridad (la muerte puede ser física pero también social).

Por otro lado en *Dioses* (Méndez, 2008), encontramos tres líneas narrativas paralelas, la de Diego, la de Andrea y la de Elisa; el primero tiene como objeto estético el “deseo prohibido” encarnado en la atracción que siente por su hermana Andrea y por el de desprecio ante las convenciones sociales (el mundo de la apariencias); la segunda ha tiene como objeto estético el “no compromiso” representado en su estilo de vida hedonista; en tanto, la tercera tiene como objeto estético la “inclusión social” vista desde su deseo de integración al entorno de la alta sociedad, racista y clasista, por medio de su relación amorosa con el padre de Diego.

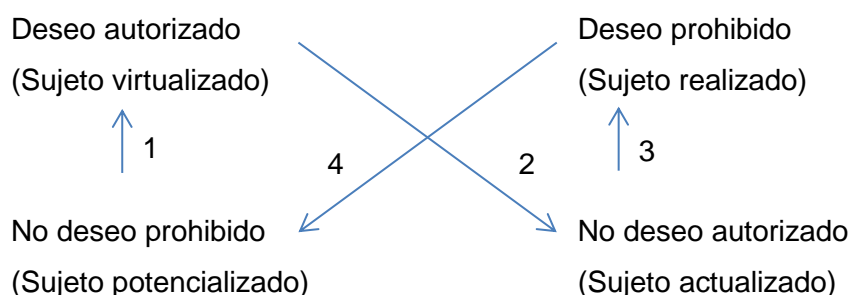
Asimismo, en *Los actores* (Forero, 2007), encontramos cinco líneas narrativas paralelas, la de Carlos y Sonia, la del wachiman, y la de la madre y el padre de Sonia. En primera instancia, Carlos y Sonia, que inician una relación de pareja tienen un objeto estético común que es la del “descubrimiento sensual” encarnado en sus juegos amorosos. El wachiman tiene como objeto estético la “búsqueda” dicha a través de relación que establece con el espacio que lo rodea. La madre de Sonia, en cambio, tendrá como objeto estético al “bienestar personal” por medio del cuidado de su salud emocional y física, las cuales se verán afectadas por problemas familiares (la relación con su exesposo y su hija) así como la aparición de una enfermedad incurable. Finalmente, el padre de Sonia tiene como objeto estético la “vocación” representada en su afán por ejercer la profesión de actor a pesar de su avanzada edad y la carga de una nueva esposa y una nueva hija.

Para concluir, en *Chicama* (Forero, 2012), César tiene como objeto estético la “búsqueda” que se verá representada por su deseo de migrar a la costa en favor de un cambio en su estilo de vida y estado emocional.

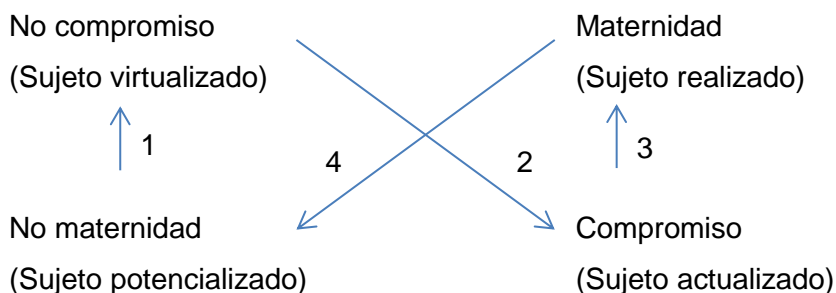
Objeto estético de Santiago en *Días de Santiago* (Méndez, 2004):



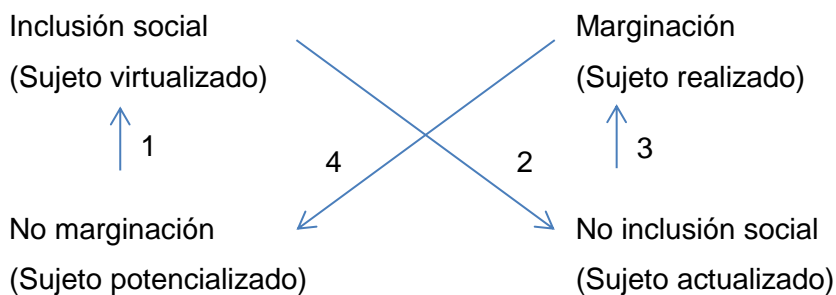
Objeto estético de Diego en *Dioses* (Méndez, 2008):



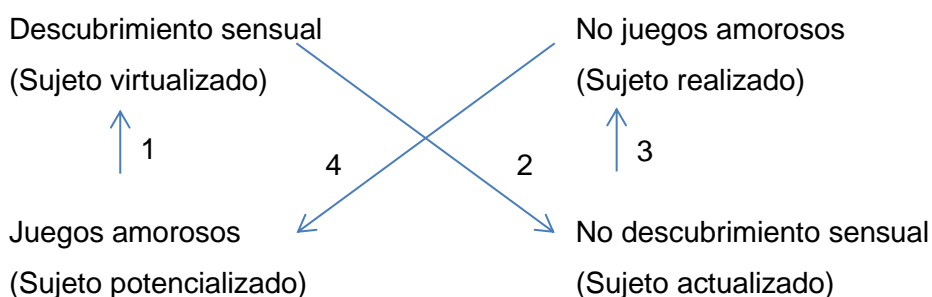
Objeto estético de Andrea en *Dioses* (Méndez, 2008):



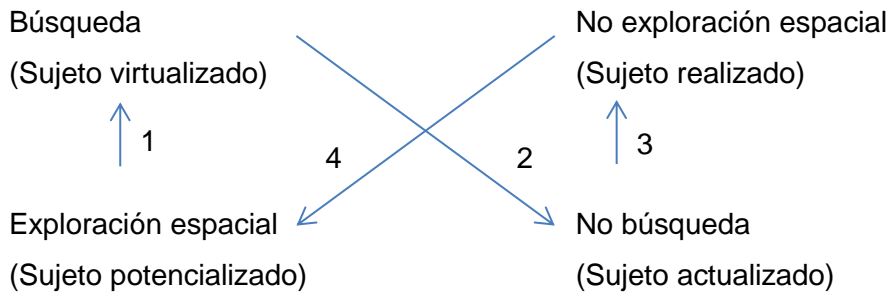
Objeto estético de Elisa en *Dioses* (Méndez, 2008):



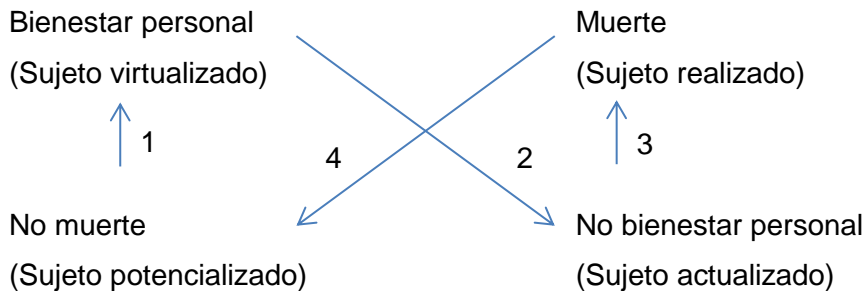
Objeto estético de Carlos y Sonia en *Los actores* (Forero, 2007):



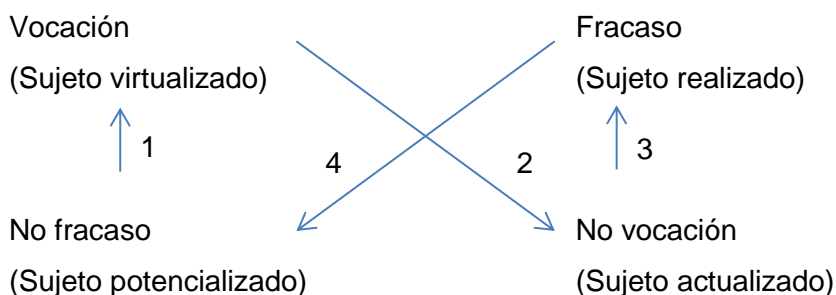
Objeto estético del wachiman en *Los actores* (Forero, 2007):



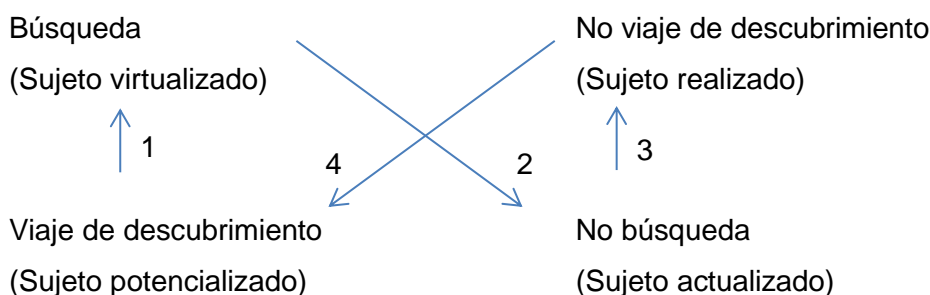
Objeto estético de la madre de Sonia en *Los actores* (Forero, 2007):



Objeto estético del padre de Sonia en *Los actores* (Forero, 2007):



Objeto estético de Cesar en *Los actores Chicama* (Forero, 2012):



A través del reconocimiento del objeto estético, podemos comenzar a construir las relaciones enunciadador-enunciatario/ enunciatariaio-destinador, es decir las relaciones entre director-personaje/ personaje-espectador. A través de este primer paso se puede entender las motivaciones que desencadenarán las acciones dentro del relato.

El segundo paso será el análisis del nivel temático-narrativo, teniendo en cuenta, además, el efecto estético que puede generar en el espectador la lectura de una determinada estructura narrativa.

Estructura narrativa y efectos estéticos

Los efectos de sentido, y del mismo modo los efectos estéticos, no se limitan a las solas formas figurativas del nivel discursivo. En todo caso, existen también “figuras” narrativas, capaces de producir tales efectos. Es así como una narración sincopada o elíptica genera efectos estéticos diferentes a los producidos por una narración saturada y continua; una narración retrospectiva engendra efectos de sentido distintos de los generados por una narración lineal y sucesiva (Blanco, 2003: 200).

La sintagmática de las figuras en relación a la estructura del relato

Las figuras en cuanto elemento del plano del contenido de un discurso cualquiera no son entidades autónomas sino que aparecen siempre como configuraciones sostenidas por una forma narrativa que les da sentido (Courtés, 1986). Lo figurativo está siempre al servicio de lo temático, y lo temático se caracteriza por su articulación sintagmática con una estructura sintáctica determinada. En ese sentido, sintaxis narrativa y semántica se conjugan para generar lo que Courtés (1986) llama nivel “temático-narrativo”,

definido como “una suerte semantización mínima de un programa narrativo o de un recorrido narrativo completo”.

Ahora bien, como en el cine -desde su diversión visual- las figuras corresponden al plano del expresión, la articulación sintagmática ajusta los temas a los dispositivos actanciales y actoriales que regulan las relaciones entre sujetos y objetos del programa narrativo, y a los roles temáticos así como a los actores que los encarnan.

Para observar cómo se desarrollan esta dinámica generativa en... será necesario comenzar con la identificación de las estructuras narrativas que organizan el discurso fílmico... presentamos a continuación la sucesión narrativa del relato marcando, metodológicamente, las unidades narrativas... (Blanco, 2003: 236).

Siguiendo esta la línea reconocimiento del nivel temático narrativo, podemos además indagar en sus “estados pasionales” a lo largo del relato, según la concepción de las “pasiones”, vistas por Desiderio Blanco:

Pasiones vividas/ pasiones dichas

Ante un texto fílmico cualquiera, nos vamos a encontrar, preferentemente, con “pasiones vividas” más que “dichas;... expresiones verbales y no verbales de la dimensión pasional. A. Hénault (1986, 1994) ha distinguido, apoyándose en las definiciones del diccionario, el discurso “apasionado” del discurso “pasional”. El primero es aquél que presenta sujetos “animados”, llenos de “pasión”; el segundo es un discurso que “se refiere a las pasiones, que da cuenta de acontecimientos pasionales”. Se trata en este caso de una descripción, de un análisis, de una evaluación del hecho pasional referido. En la película... encontramos las dos “configuraciones” de lo pasional. Por un lado vemos a los personajes en el trance de experimentar una pasión; por otro, captamos la “evaluación” que el enunciador hace de dicha “experiencia” los alcances que le atribuye (Blanco, 2003: 157).

Naturaleza de la pasión

Una “pasión” es un “efecto de sentido” que surge de determinadas estructuras modales. Según A.J. Greimas y J. Fontanille (1991), la pasión es algo así como un “perfume” que emana de la organización discursiva de las estructuras

modales. Más recientemente J. Fontanille y Cl. Zilberberg (1998) insisten en señalar que la “pasión” emerge de los arreglos y de las correlaciones que se establecen en el discurso y entre diferentes estructuras modales. Los “arreglos” a los que se refieren los autores citados son de naturaleza sintagmática y resultan de la praxis enunciativa. En tal sentido, “una pasión” estará siempre inserta en la cadena de sintagmática que le dará sentido. Dentro de la cadena sintagmática, la estructura misma de la “pasión” aparece como una microsecuencia. A.J. Greimas y J. Fontanille (1991)...

La macro secuencia está representada por la sucesión horizontal de estructuras modales; la sucesión vertical de estructuras modales representa la microsecuencia de la pasión puntual (Blanco, 2003: 158).

Días de Santiago (2004)

Este film no posee una estructura narrativa convencional de tres actos, sino que esta segmentada en dos capítulos (Modelo de la tesis y la antítesis).

Santiago es un personaje marginal, solo funciona en la vida militar, no puede adaptarse a la vida civil. Tendrán que ver la falta de oportunidades (por parte de una sociedad excluyente) pero también sus propios traumas y demonios producto de experiencias en el campo de batalla.

En el primer capítulo, Santiago, el excombatiente, intenta integrarse a la sociedad pero fracasa, en esta instancia evalúa la posibilidad de cambiar su suerte por medio del atraco a un banco, no obstante la muerte de un amigo lo hace reflexionar. En esta parte del relato observamos las “pasiones” de “disconformidad”, “desesperación y duda”, “determinación” y “esperanza”.

En el segundo capítulo, lo vemos como taxista y estudiante de instituto, Santiago una vez más intenta integrarse a la sociedad, sin embargo nuevamente fracasa a través de una sucesión de situaciones límite que lo hacen sucumbir. En esta parte del relato observamos las “pasiones” de “esperanza”, “nueva disconformidad”, “desesperación y violencia” que culminan en una “nueva determinación y desesperanza”.

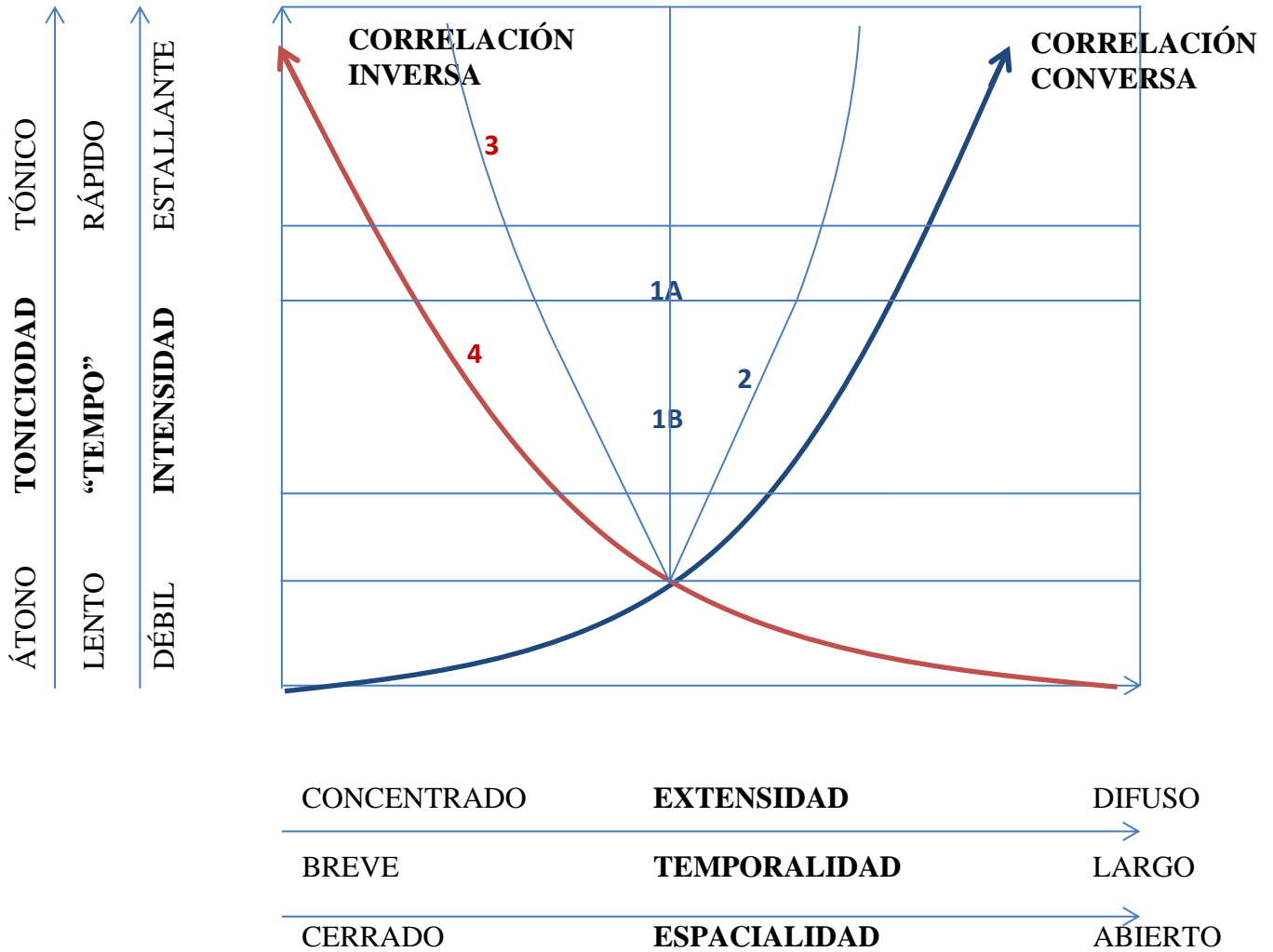
Macrosecuencia de las pasiones de Santiago en *Días de Santiago* (Méndez, 2004):

I) Disconformidad → Desesperación y Duda → Determinación → Esperanza
1 2 3 4

Unidades narrativas

I Parte

- 1 [
- Santiago ha peleado con su esposa, por lo que ahora vive en casa de sus padres. Santiago busca una beca de estudios pero se la niegan.
 - Santiago camina por la calles de Lima.
- 1 [
- Santiago almuerza con su familia.
 - Rata llama a Santiago para reunirse con él.
 - Santiago se reúne con Rata y sus demás amigos.
 - Santiago vestido de militar, se encuentra en la playa y mira hacia el mar.
- 2 [
- La esposa de su hermano le coquetea.
 - Santiago busca estudiar pero no tiene los recursos económicos para hacerlo.
 - Los amigos de Santiago le proponen asaltar un banco, él duda en aceptar la oferta.
 - El padre de Santiago le exige traer dinero a casa.
 - Santiago camina por las calles de Lima.
- 3 [
- Santiago encuentra a Rata muerto en su casa.
 - Santiago prende una fogata y vestido como militar simula estar en una batalla.
 - Santiago vestido de miliar, se encuentra boca arriba en su cama.
- 4 [
- Santiago rechaza, definitivamente, la oferta de sus amigos de asaltar un banco.
- 3 [
- Santiago vestido de miliar, se encuentra en la playa y corre hacia el mar.



Programa Narrativo 1.A: Disconformidad [I.M.A.-E.1/2 C.C.]

S1: Santiago

S2: Su esposa, su madre, secretaria 1, la ciudad

O: Socializar

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Infractor Penitente Solicitante Individuo	Marido Hijo Postulante Ciudadano	“mirada tímida” “silencio y atención” “voz y gesto entusiasta” “voz interior” “imagen monocromática” “corporalidad tensa”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Agraviada Consejera Evaluadora Sociedad	Esposa Madre Secretaria 1 Ciudad	“mirada inquisitiva” “palabras de aliento” “voz y gesto indiferente” “personas, espacios y ruidos”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Socializar Supervivencia e integración	Necesidad de aceptación	“casa vacía” “cartel publicitario”

Programa Narrativo 1.B: Disconformidad [I.M.-E.1/2 C.C.]

S1: Santiago

S2: Su familia y la casa, Rata y sus demás ex camaradas junto al cementerio, el mar

O: Socializar

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Huésped Solicitado Combatiente	Hijo Ex camarada y amigo Soldado	“silencio y atención” “abrazos y sonrisas” “vestimenta militar, inercia, saturación de color azul” “maquillaje”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Hospedador Desidia Solicitante Solicitantes Muerte Campo de batalla	Familia Casa Ex camaradas y amigos Cementerio Mar	“gritos y jaloneos” “paredes en construcción” “abrazos y sonrisas” “Tumbas y arena” “La orilla del mar”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Socializar Supervivencia e integración	Necesidad de aceptación	“llamada telefónica” “viaje en auto”

Programa Narrativo 2: Desesperación y Duda [I.M.-E.3/4 C.C.]

S1: Santiago

S2: Su cuñada y la azotea, secretaria 2, sus ex camaradas y el acantilado, su padre y la casa, la ciudad.

O: Tener congruencia y sentido común, pareja sexual, dinero

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Deseado Solicitante Solicitado Huésped Individuo	Cuñado Postulante Ex camarada y amigo Hijo Ciudadano	“mirada tímida” “palabras cortantes” “inmovilidad” “palabras y los gestos vehementes” “conversación amena y coloquial” “voz interior” “imagen monocromática” “mirada y gesto dudoso” “postura tensa” “imagen monocromática” “postura relajada” “voz interior” “imagen monocromática” “corporalidad tensa”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Deseante Sueño Evaluadora Solicitantes Dilema moral Hospedador Desidia Sociedad	Cuñada Azotea Secretaria 2 Ex camaradas y amigos Acantilado Padre Casa Ciudad	“mirada seductora” “palabras cariñosas” “caricias” “viento y sábanas” “palabras y gestos inmutables” “Conversación amena y coloquial” “silencio” “postura corporal inquisitoria” “casa abandonada, las rocas y el mar” “palabras agresivas” “palabras cariñosas” “paredes en construcción” “personas, espacios y ruidos”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Tener congruencia y sentido común/ Pareja sexual, dinero Supervivencia e integración	Posición ético-moral/ Posibilidad de cometer adulterio y propuesta de asalto	“discurso de Santiago”/ “insinuaciones sensuales y discurso de un ex camarada”

Programa Narrativo 3: Determinación [I.A.-E.2/4 C.I.]

S1: Santiago

S2: Rata, la fogata y el mar

O: Tener coraje y determinación

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer]	Visitante Combatiente	Ex camarada y amigo Soldado	“reconocimiento y toma del cadáver” “llanto” “música diegética” “vestimenta militar, maniobras militares, zambullirse, saturación de colores naranja y azul” “máscara y maquillaje”
S2 [Sujeto de estado]	Visitado Muerte Campo de batalla	El cadáver de un ex camarada y amigo Fogata Mar	“inercia” “El monte y el fuego” “La orilla del mar”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Tener coraje y determinación Supervivencia e integración	Sobreponerse y decidir	“sonreír echado a orillas del mar”

Programa Narrativo 4: Esperanza [I.M.-E.1/4 C.I.]

S1: Santiago

S2: Ex camarada y amigo, cementerio

O: Cambiar de situación

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Asistente Solicitado	Ex camarada y amigo	“voz pausada y enérgica”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Asistente Solicitante Muerte	Ex camarada y amigo Cementerio	“voz pausada y débil” “tumba de rata y arena”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Cambiar de situación Supervivencia e integración	Rechazo de la propuesta deshonesta	“discurso de Santiago”

PN 1.A: Santiago camina por las calles de Lima

Observamos en un primer plano, de perfil, a Santiago, quien camina por la calle, cabeza agachada y la mirada en el suelo, inexpresivo. En su andar taciturno también vemos paredes viejas pintadas con grafitis. Escuchamos el sonido de la ciudad (ruidos de automóviles, comercios ambulatorios, silbidos lejanos, etc.)

Más tarde, apreciamos el plano entero de una mujer parada cerca de la avenida. Se encuentra a espaldas del campo visual, por lo que podemos notar que el cierre de su blusa está abierto. Enseguida, un paneo nos muestra, en plano conjunto, a tres hombres sentados en una banca que vigilan a la mujer, con mirada y gesto libidinosos. Entonces un traveling introduce a Santiago en escena, quien se acerca detrás de la mujer y le dice al oído (ambos quedan en plano busto):

Santiago (cauteloso): “Amiga tu cierre está abierto”

Mujer1 (sorprendida): “¡Qué!”

Santiago (cauteloso pero enérgico): “Tu cierre... está abierto”

Mujer1 (sorprendida y asustada): “A... gracias”

La mujer se retira raudamente de escena y Santiago queda solo (en plano busto), el sonido de la ciudad se apaga y escuchamos su voz interior:

Santiago (Voz en off): “En el paradero los ves, se la pasan así, viéndole el cuerpo a las chicas, y... tienes que ayudar...”

Luego un traveling muestra el movimiento de Santiago, plano busto, al interior de un microbús, donde observa con nerviosismo y recelo a los demás pasajeros:

Santiago (Voz en off): “Uno siempre tiene que ayudar, subes al carro y también tienes que estar atento, ves a todos y los distingues, qué estarán pensando hacer, a dónde pensarán ir, me estarán mirando a mí”

Enseguida, desde el extremo del autobús un paneo describe el movimiento de tres adolescentes que se abren paso a empujones, vociferando y riendo. El sonido, que hasta ese momento solo admitía la voz interior de Santiago, ahora también deja escuchar las risas y gritos de los muchachos.

Santiago (Voz en off): “Hasta que vuelven a aparecer, gente de mierda que empuja todo lo que se le ponga en frente, te dan ganas de hacerles algo... pero no puedes”

Un momento después, un traveling describe el caminar apurado de Santiago, de frente al campo visual y en plano busto, observamos su ceño fruncido y su mirada furibunda. A la derecha la carreta y los automóviles, a la izquierda una pared vieja que tiene pintada una esvástica.

Santiago (Voz en off): “Porque ya no estás allá, estás acá, estabas acostumbrado a salvar, rescatar, costa, sierra y selva, aire, mar y tierra, día y noche, noche y día... aquí no”

Ahora apreciamos, cámara fija y plano conjunto, un tumulto de gente que camina, ida y vuelta de frente al campo visual, Santiago se encuentra entre la multitud, lo vemos acercándose con lo corporalidad tensa y la mirada enardecida. Su recorrido inicia en un plano americano y finaliza en un primer plano.

Santiago (Voz en off): “La vida es una psicología, sin orden nada existe, uno debe pensar antes de actuar, caminas por la calle y tienes que sacar tu línea, tu estrategia, porque en cualquier momento comienza el hostigamiento, o las trampas del camino... y cómo la vas a pasar, tienes que sacarle la línea a todos, anticipar a todos, siempre listo para reducir a todos, con las manos con la mirada”

A continuación, un traveling inestable sigue el caminar apurado de Santiago, de espaldas al campo visual y en plano busto, apreciamos la ira contenida en su corporalidad y su mirada, el gesto desesperado y el sudor de su piel. La gente en la calle voltea a mirar a Santiago.

Santiago (Voz en off): “Tienes que sacarle la línea a todo, porque puede venir de cualquier lado, atrás tuyo, y te comienzan a mirar...”

Acto seguido, la misma escena y movimiento de cámara, pero en contraplano (Santiago de frente al campo visual)

Santiago (Voz en off): “Te clavan la mirada y no tienes a dónde ir, se te empiezan a venir todos encima, y se ríen en tu cara y te persiguen...”

En adelante se alternan estas escenas de Santiago con otras más vertiginosas donde lo vemos (en plano americano) reduciendo a transeúntes que caminan a su lado.

Santiago (Voz en off): “Y te acuerdas de todo, si tuvieras que hacerlo, cómo lo harías, con las ideas terribles que se te vienen a la cabeza, de hacerle algo a alguien, a cualquiera, pero no puedes, te controlas...”

Por último, observamos a Santiago, cámara fija, acercándose de frente al campo visual, caminando por la pista a paso firme y ceño fruncido. El recorrido de Santiago comienza en un plano entero y culmina en un plano detalle desenfocado de su rostro.

Santiago (Voz en off): “Tienes que pensar que aquí también todo debe tener un orden, cuando estabas allá, lo único que pensabas era en volver, pero vuelves y no puedes esperar para que algo venga y te saque de todo, de acá de allá de todo”.

Todas estas secuencias tienen fotografía blanco y negro con una textura porosa.

PN 3: Santiago prende una fogata de noche y nada en el mar de día

Un traveling nos describe, en plano busto, el ingreso de Santiago a la casa de Rata. Acto seguido, observamos los pies de Rata inertes y colgando a la altura de la cabeza de Santiago. Desde un ángulo nadir y a contraluz, vemos un plano entero del cadáver de Rata colgando del techo. Entonces, la corporalidad relajada y apacible de Santiago se vuelve tensa e imperiosa, con esmero descuelga el cuerpo de su amigo y lo deja en el suelo, abraza sus restos y llora. Más tarde apreciamos, desde un ángulo normal y plano entero, a Santiago tendido en su cama con atuendo militar y pasamontañas. Escuchamos "Gypsy Hora & Sirba" de Zev Feldman como música diegética.

Luego, de noche y en un monte desde donde se pueden ver las luces de la ciudad, en medio de la luz de una fogata, el humo y el polvo, vemos a Santiago, con maquillaje de camuflaje y vestimenta militar, simulando una emboscada e imaginando luchar contra enemigos invisibles. Lo distinguimos en plano entero, de espaldas, caminando lentamente mientras sostiene un rifle imaginario, o arrastrándose y girando en la arena. Lo vemos en primer plano, de frente, con los ojos desorbitados y el maquillaje húmedo por el sudor, lo vemos en plano medio levantando las rodillas y agitando los brazos al calor del fuego. Cámara fija, lo vemos en posición fetal iluminado por la luz de la fogata, ya con la corporalidad relajada y la expresión afligida.

...

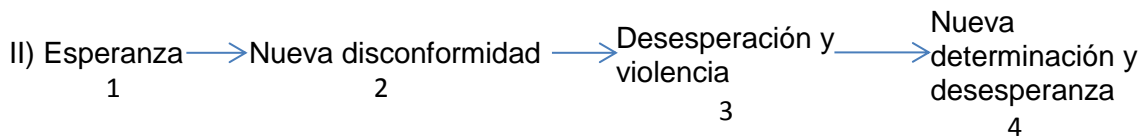
Cámara fija, observamos a Santiago en posición fetal de cara al mar, con la mirada en la arena. Posteriormente, plano general, lo vemos correr hacia el mar.

Una vez en la orilla lo apreciamos como se quita el polo en tanto un paneo registra su carrera hacia las olas (de plano medio a plano general).

Finalmente la cámara lo observa desde un ángulo picado, plano entero, tendido en la orilla del mar. Mientras las olas bañan su cuerpo esboza una sonrisa. Comienza a escucharse "Tabaco y Ron" de Manuel J. Laroche como música diegética.

La escena en donde Santiago descubre que Rata se ha suicidado tiene fotografía en blanco y negro con textura porosa. En tanto, las escenas de la fogata en el monte, de la playa y el mar son policromáticas con saturación en amarillo y azul.

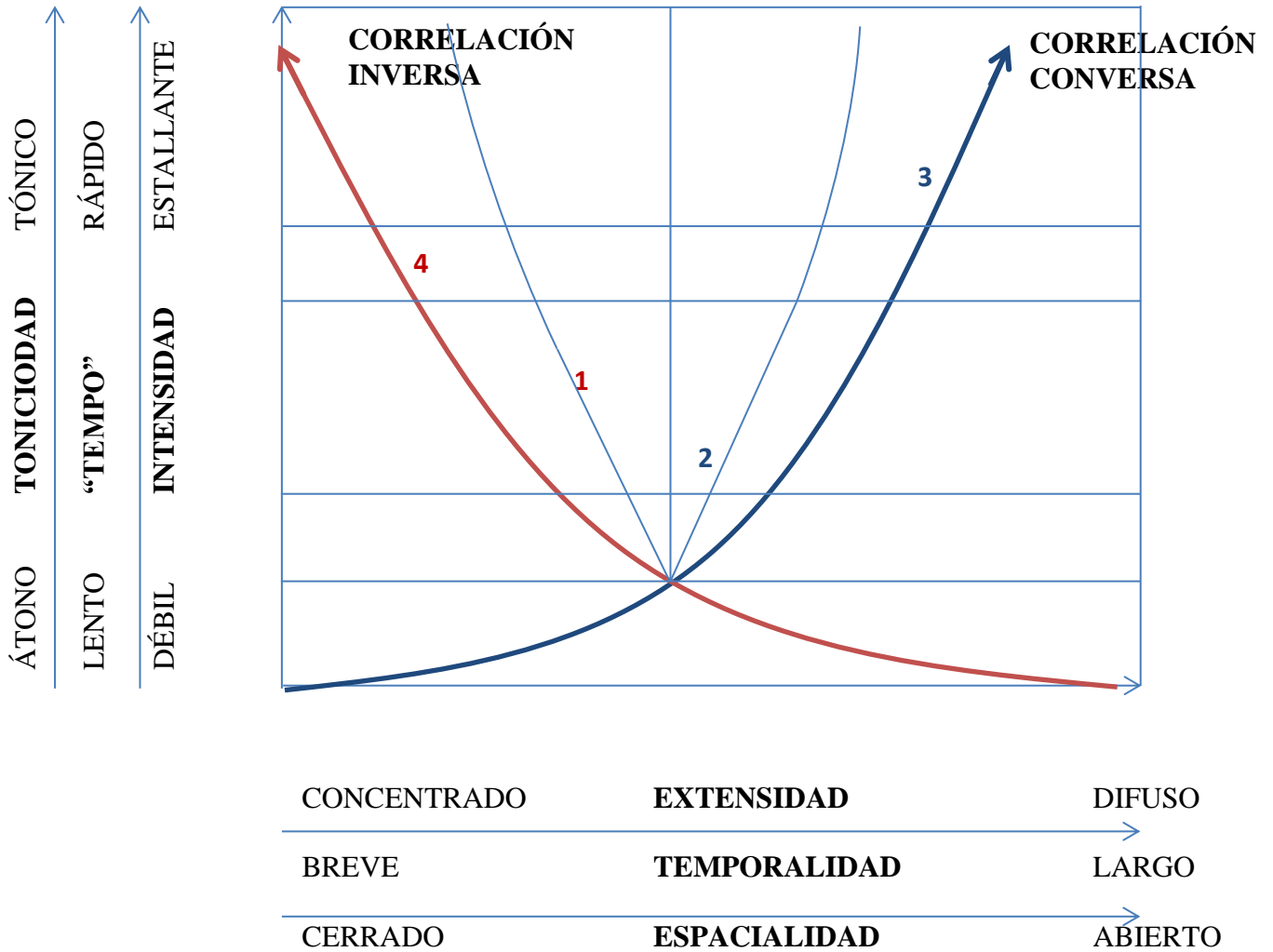
Macrosecuencia de las pasiones de Santiago en *Días de Santiago* (Méndez, 2004):



Unidades narrativas

II Parte

- 1 [
 - Santiago disfruta el trabajo de taxista. Santiago comienza a estudiar gracias al dinero de su trabajo. Santiago conoce amigas en el instituto donde estudia.
- 2 [
 - Santiago vive otra vez con su esposa, pero aún no logra llevarse bien con ella. Intenta ayudarla con dinero y ella rechaza su ayuda. Entonces, le ofrece el dinero a su madre pero esta también lo rechaza.
 - Santiago va a la discoteca y baila con sus amigas.
- 3 [
 - Santiago y su esposa van a una tienda para comprar un electrodoméstico. Santiago desea comprar el artefacto a plazos pero el vendedor le dice que no es posible debido a que no tiene un trabajo fijo. Santiago discute con el vendedor. El vendedor los echa de la tienda.
 - La esposa de Santiago le recrimina su actitud, entonces él la golpea.
 - Santiago duerme en la calle.
- 1 [
 - Santiago inicia una relación platónica con una amiga del instituto.
 - Santiago inicia una relación carnal con la mujer de su hermano.
- 2 [
 - Santiago rechaza las insinuaciones carnales de la amiga del instituto.
 - El hermano de Santiago descubre la relación que mantiene con su esposa y la castiga físicamente delante de Santiago, él observa y luego se marcha.
 - Santiago vestido de militar, se encuentra sentado en la playa, mirando al suelo.
- 3 [
 - Santiago intenta reconciliarse con su esposa pero fracasa.
 - Santiago intenta reconciliarse con su amiga del instituto pero fracasa. Arma en mano intenta secuestrarla, pero luego huye solo de la escena.
 - De regreso a casa sus padres, Santiago busca a la esposa de su hermano pero ella lo rechaza y luego su hermano lo golpea. Después, al ingresar a la casa descubre que su padre violando a su hermana menor e intenta matarlo.
- 4 [
 - Santiago decide suicidarse.



Programa Narrativo 1: Esperanza [I.M.-E.2/4 C.I.]

S1: Santiago

S2: Pasajeros, estudiantes, su amiga, su cuñada, habitación de Santiago

O: Asumir el control, sentirse útil, pareja sexual

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Trabajador Emprendedor Deseado	Taxista Estudiante Amigo Cuñado	“música” “palabras complacientes” “observa y sonríe” “billetes y monedas” “mirada tímida” “miradas y gestos de cariñoso” “voz enérgica” “sonrisa” “voz y gesto dubitativos” “mirada desorbitada” “palabras suspirantes” “posición corporal de sometimiento” “imagen monocromática”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Clientes Sociedad Deseantes Amante Sexo	Pasajeros Taxi Estudiantes Amiga Cuñada Habitación	“palabras oficiosas” “personas y comportamientos” “billetes y monedas” “miradas seductoras” “susurros” “mirada atenta” “voz suave” “sonrisa” “voz y gesto provocador” “mirada incitante” “palabras susurrantes” “posición corporal de dominación” “cama ocupada por dos personas”
O [Objeto]	Asumir el control Sentirse útil Pareja sexual	Poder adquisitivo Apoyo y ayuda Adulterio y propuesta de asesinato	“auto de Rata” “billetes que gana haciendo taxi” “discurso de Santiago” “relaciones sexuales con su cuñada” “discurso de su cuñada”
OE [Objeto estético]	Supervivencia e integración		

Programa Narrativo 2: Nueva disconformidad [I.M.-E.3/4 C.C.]

S1: Santiago

S2: Su esposa, su madre, su amiga, su cuñada, su hermano, la habitación de su hermano, la playa

O: Sentirse útil, Pareja sexual

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Demandante Deseado Amante Pariente Combatiente	Esposo Hijo Amigo Cuñado Hermano Soldado	“fajo de billetes” “corporalidad tensa” “codazo involuntario” “silencio” “imagen monocromática” “voz y gesto dubitativos” “mirada desconcertada” “palabras susurrantes” “corporalidad tensa” “mirada afligida” “vestimenta militar, inercia, saturación de color azul” “maquillaje”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Demandadas Desidia Deseante Intimidación Amante Infidelidad Pariente Campo de batalla	Esposa Madre Casa Amiga Taxi Cuñada Habitación Hermano Playa	“discurso de su esposa y su madre” “paredes en construcción” “corporalidad relajada” “juegos y toqueteos” “silencio” “auto ocupado por dos personas en un lugar solitario” “voz y gesto provocador” “mirada incitante” “palabras susurrantes” “cama ocupada por tres personas” “voz y gesto exclamativo” “palabras recriminatorias” “Posición corporal de sometimiento” “la orilla del mar”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Sentirse útil Pareja sexual Supervivencia e integración	Apoyo y ayuda Adulterio descubierto y evasión	“billetes que gana haciendo taxi” “palabras de su hermano” “inercia ante golpiza a su cuñada”

Programa Narrativo 3: Desesperación y violencia [I.A.-E.4/4 C.C.]

S1: Santiago

S2: Su esposa, su amiga, su cuñada, su hermano, su padre, la casa

O: Asumir el control

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Agresor Penitente Agredido Amenazador	Esposo Amigo Cuñado Hermano Hijo	“voz y gesto exclamativos” “da un puñetazo” “imagen monocromática” “mirada tímida” “intento de contacto físico” “voz y gesto exasperados” “posición corporal de dominación” “pistola” “recibe puñetazos y patadas” “mirada furibunda” “corporalidad tensa” “pistola”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Agredida Agresor Amenazado Desidia	Esposa Amiga Cuñada Hermano Padre Casa	“voz enérgica y gesto ofuscado” “recibe un puñetazo” “mirada inquisitiva” “rechazo de contacto físico” “voz y gesto nerviosos” “posición corporal de sometimiento” “mirada desconcertada” “inercia” “paredes en construcción”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Asumir el control Supervivencia e integración	Violencia	“golpea a su esposa” “intenta secuestrar a su amiga”

Programa Narrativo 4: Nueva determinación y desesperanza [I.M.A.-E.1/4 C.I.]

S1: Santiago

S2: Santiago, pistola, habitación de Santiago

O: Rendirse

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer]	Combatiente	Soldado	“silencio” “pistola en mano contra su cabeza”
S2 [Sujeto de estado]	Anarquista Soledad Muerte	Criminal Habitación Pistola	“mirada y gesto alterados” “cama ocupada por una sola persona” “sonido del gatillo de pistola”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Rendirse/ Supervivencia e integración	Suicidio	“dispararse en la cabeza”

Dioses (Méndez, 2008) y *Los actores* (Forero, 2007) poseen una estructura narrativa convencional de tres actos, pero que cuenta con historias paralelas. En este caso, al espectador podrá articular un mensaje concreto a partir de los contrastes y similitudes entre las líneas narrativas.

Dioses (Méndez, 2008)

Describe a la “alta sociedad” limeña, retratándola como una clase marginal autoexcluida, exclusiva y opulenta, donde todos sus miembros están emparentados. En la película se desarrollan cinco historias (Modelo de perspectivas múltiples a través de historias paralelas): la de Diego, la de Andrea, la del padre de ambos, la de Elisa y la de dos sirvientas, sin embargo solo se estudiarán las tres más importantes:

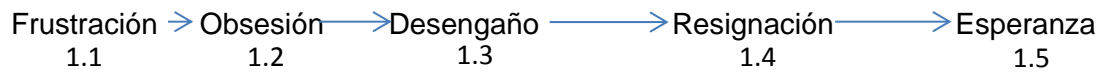
Secretamente, Diego ama y desea a su hermana, Andrea, se trata de un amor no correspondido que, además, está prohibido. Estas circunstancias lo llevarán a cuestionar su rol y lugar en el mundo.

Por otro lado, Andrea, la hermana de Diego, también esconde un secreto, está embarazada. Ella rechaza la idea maternidad, ya que implica un compromiso a largo plazo que pondría en riesgo su estilo de vida hedonista y despreocupado.

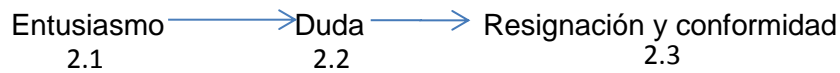
Finalmente, Elisa, la nueva pareja del padre de Diego, busca la aceptación de las damas de la “alta sociedad”, por lo que tratará de “mimetizarse” con ellas incluso olvidando sus propios orígenes.

En el caso de Diego observamos las “pasiones” de “frustración”, “obsesión”, “desengaño” “resignación” y “esperanza”. En el caso de Andrea observamos las “pasiones” de “entusiasmo” y “duda” que desembocan en “resignación y conformidad”. En el caso de Elisa observamos las “pasiones” de “frustración”, “obsesión”, “desesperación” “resignación” y “conformidad”.

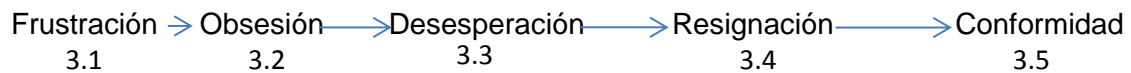
Macrosecuencia de las pasiones de Diego en *Dioses* (Méndez, 2008):



Macrosecuencia de las pasiones de Andrea en *Dioses* (Méndez, 2008):



Macrosecuencia de las pasiones de Elisa en *Dioses* (Méndez, 2008):

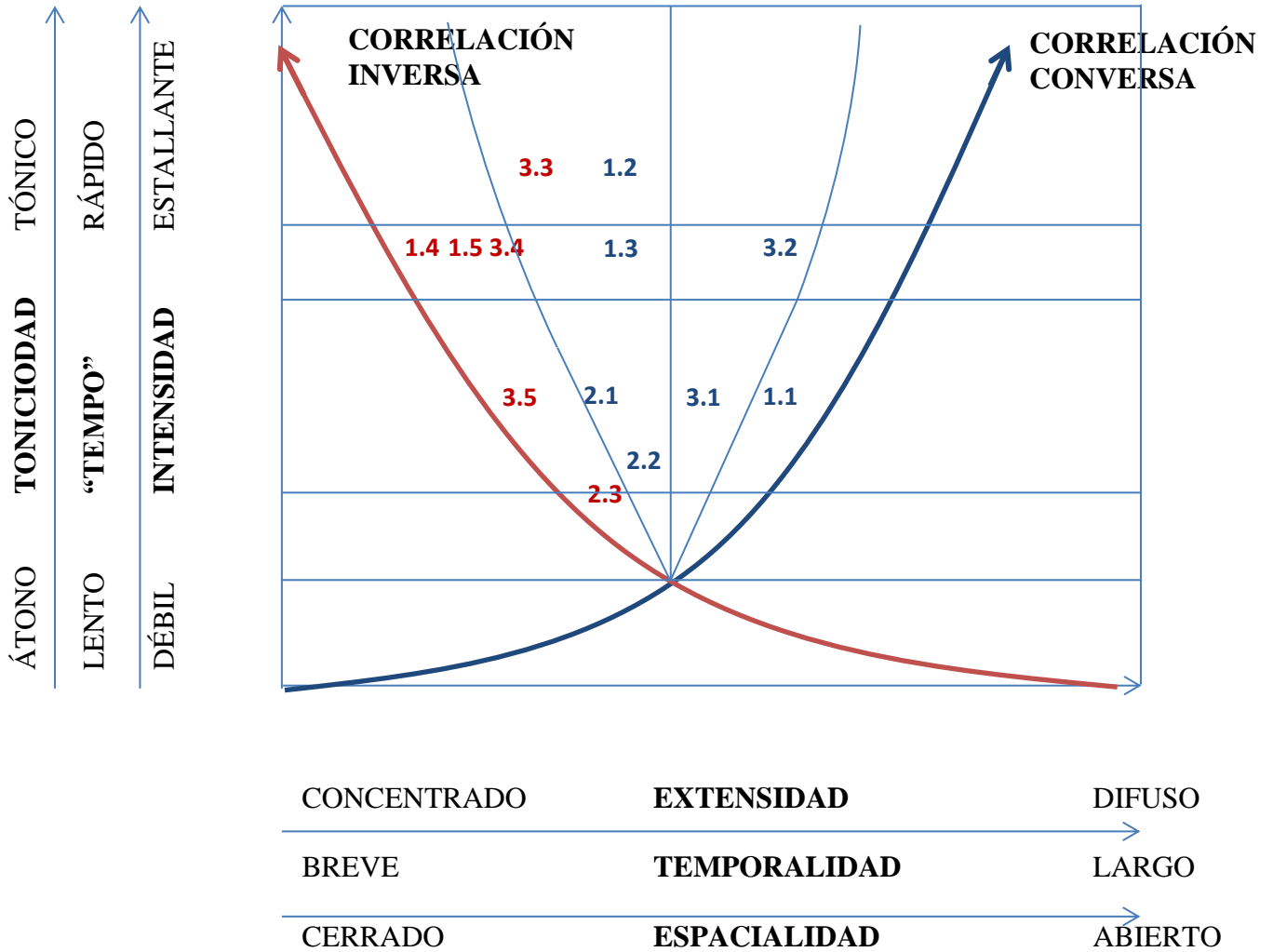


Unidades narrativas

- 1.1 [• Diego observa a su hermana, Andrea, mientras esta coquetea con varios
- 2.1 [hombres en una fiesta, le pide que ir a casa pero ella decide quedarse.
- 3.1 [• Elisa se prepara para recibir visitas, llegan mujeres que le dan la bienvenida y
- 1.1 [hacen preguntas acerca de su procedencia.
- 1.1 [• Diego llega a su casa e inmediatamente su padre le pregunta ofuscadamente
- 1.1 [acerca de Andrea. A continuación Diego se dirige a la cocina donde conversa
- 1.1 [con las sirvientas de la casa.
- 1.1 [• Al día siguiente Diego se encuentra desayunado, mientras mira por su ventana
- 1.1 [como dos familias se saludan en la calle, acto seguido escucha la voz de su
- 1.1 [padre ordenándole que busque a su hermana.
- 1.1 [• Diego indaga el paradero de Andrea y la encuentra tirada en una cama con dos
- 1.1 [hombres. Acto seguido se la lleva en brazos.
- 1.1 [• Diego y Andrea se sientan a desayunar con su padre y Elisa. Cuando su padre
- 2.2 [se retira, ambos comienzan a jugar con la comida y se dirigen a la piscina,
- 3.1 [Andrea se queda pensativa.
- 2.1 [• Andrea quiere salir de su casa y llama a sus amigos por teléfono, mientras
- 1.2 [Diego acaricia y besa sus pies.
- 1.1 [• Diego se dirige a la empresa de su padre y cruza la ciudad.
- 3.2 [• Elisa conversa con la sirvienta de su casa y le pregunta por sus vecinos.
- 1.1 [• Diego llega a un edificio y sube el ascensor, en el que se encuentra con una
- 1.1 [empleada de limpieza cuya presencia lo pone incómodo.
- 3.2 [• Elisa llama a su madre por teléfono y le pide disculpas por no poder visitarla.
- 1.1 [• Diego habla con su padre y este le recrimina por su falta iniciativa.
- 2.2 [• Andrea es modelo para una sesión de fotos.
- 3.1 [• Elisa se reúne con las mujeres que la visitaron, juntas leen la biblia y
- 3.1 [conversan. La anfitriona reprende a una sirvienta, Elisa, que observa la escena,
- 3.1 [queda fuera de la conversación.
- 3.2 [• Elisa lee la biblia.
- 2.2 [• Andrea visita al doctor pues desea abortar pero este se niega a ayudarla.
- 1.1 [• Diego observa a su hermana mientras esta conversa con unos amigos.
- 1.1 [• El amigo de Diego entra a la cocina y acosa a una de las sirvientas, enseguida
- 1.1 [Diego la defiende.

- 3.2
 - Elisa desnuda le pide dinero al padre Diego y este acepta.
 - Elisa va de compras.
 - Elisa y el padre de Diego se encuentran con sus amigos en una fiesta.
- 1.2
 - Diego se masturba en frente de su hermana dormida.
 - Diego va a jugar vóley con las sirvientas en la playa.
- 3.1
 - Elisa conversa con una de sus nuevas amigas acerca de plantas y mitología griega.
 - Las amigas de Elisa conversan entre ellas, Elisa aún no tiene tema de conversación y se limita a sonreír.
- 1.1
 - El padre de Diego le muestra a este la empresa familiar y sus trabajadores. Luego Diego asiste a una junta de socios de la empresa, pero está distraído.
- 1.2
 - Diego y Andrea conversan.
- 3.2
 - Elisa lee la Biblia, así como libros de mitología y botánica.
 - Elisa practica un tema de conversación en el espejo.
- 2.2
 - Andrea le cuenta a sus amigas que está embarazada y que no sabe quién puede ser el padre.
 - Andrea y sus amigas descubren al padre del bebé.
- 1.2
 - Andrea regresa borracha a su casa.
 - Diego intenta mantener relaciones con su hermana mientras esta yace borracha en su cama, pero al final desiste.
- 3.3
 - Elisa duerme de noche junto al padre de Diego.
 - Al día siguiente despierta en el balcón de la casa y se percata de la visita de su madre y de su abuela. Les pide que vayan y cuando llega el padre de Diego las presenta como empleadas, el padre de Diego se despide y acto seguido la abuela de Elisa la golpea.
 - Elisa se despierta en la noche junto al padre de Diego y se percata que todo ha sido un sueño.
 - Elisa se disculpa por teléfono con su madre y le dice que no puede verla.
- 1.1
 - Diego y Andrea desayunan juntos pero no se hablan.
- 2.3
 - Andrea se sienta en la sala de espera de la clínica.
 - Andrea le cuenta a su padre que está embarazada, a lo que este le propone asumir la paternidad del bebé.
- 3.4
 - El padre de Andrea discute con Elisa la posibilidad de casarse con ella y hacer creer a todos que el hijo de su hija es en realidad hijo de ambos. Elisa acepta.

- 1.3 [• Diego y Andrea bailan en una fiesta. Luego Diego le propone fugarse de casa y ella lo rechaza.
- 3.2 [• Elisa baila en una fiesta en casa del padre de Diego.
- 1.2 [• Diego busca a su hermana, pero ella se ha ido.
- 3.2 [• Elisa bromea borracha con amigas y baila con el padre de Diego.
- 1.3 [• Diego se entera que Andrea ha viajado a Miami y que está embazada a través de una amiga común de ambos.
• Diego huye de casa y se refugia en casa de una de sus sirvientas.
• Diego no puede dormir por la bulla de la calle, y al día siguiente camina por la calle, observando las casas y las personas.
- 3.3 [• Elisa visita a su madre y a su abuela.
- 1.4 [• Diego se mira en el espejo del baño de casa de su sirvienta y luego se encuentra en el baño de la casa de su padre, practica una sonrisa. Luego sale del baño y saluda a los invitados que han llegado a casa con motivo de la bienvenida de Elisa y su hijo.
- 3.5 [• Elisa presenta a su hijo.
- 1.5 [• Diego conversa distraído mientras su mirada busca a alguien entre los demás invitados.
• Vemos a empleadas jugando con niños y bebés en un parque.



Programa Narrativo 1.1: Frustración [I.M.-E.4/4 C.C.]

S1: Diego

S2: Andrea, su padre, sus sirvientas, amigos de su hermana, Elisa, empleada de limpieza, casa de playa

O: Relación de pareja y pareja sexual, autonomía y asumir el control

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Deseante Rival Herederero Extraño Hijo y hermano Extraño	Hermano Conocido Hijo Hijastro Empleador	“voz y gesto suplicante” “mirada furibunda” “voz suave” “mirada tímida” “música diegética” “voz y gesto despectivo” “sonrisa” “conversación coloquial” “silencio” “corporalidad tensa”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Deseada Rivales Bacanal Patriarca Desconocida Madres y hermanas Desconocida Olimpo	Andrea Amigos de su hermana Discoteca Padre Elisa Sirvientas Empleada Casa de playa	“voz y gesto indiferente” “mirada despectiva” “sonrisas” “luces y música incidental” “voz altisonante” “mirada inquisitiva” “sonrisa” “mirada afable” “silencio” “mirada despectiva” “conversación coloquial” “silencio” “corporalidad tensa” “espacio inmaculado y el sonido de las olas del mar”
O [Objeto]	Relación de pareja y pareja sexual Autonomía y asumir el control	Desconfianza ante los extraños y desidia ante la autoridad	“celo fraterno” “órdenes del padre”
OE [Objeto estético]	Deseo autorizado		

Programa Narrativo 1.2: Obsesión [I.A.-E.2/4 C.C.]

S1: Diego

S2: Andrea

O: Relación de pareja y pareja sexual, casa de playa

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Deseante	Hermano	“acariciar y besar los pies de su hermana” “mirada anhelante y autosatisfacción” “mirada vehemente y contacto físico” “música diegética”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Deseada Olimpo	Andrea Casa de playa	“dejar que su hermano bese y acaricie sus pies” “ojos cerrados e inconciencia” “espacio inmaculado y el sonido de las olas del mar”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Relación de pareja y pareja sexual Deseo autorizado	Deseo carnal secreto Deseo carnal no correspondido	“masturbación” “intento de violación frustrado”

Programa Narrativo 1.3: Desengaño [I.M.A.-E.2/4 C.C.]

S1: Diego

S2: Andrea, su sirvienta

O: Autonomía y asumir el control, casa de la sirvienta

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Deseante Hijo	Hermano Empleador-heredero	“llama por el celular” “deja el hogar” “música diegética”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Deseada Madre El mundo de los hombres-sociedad	Andrea Sirvienta Casa de la sirvienta Ciudad	“no responde el celular” “da refugio” “espacio sucio y viejo” “ruidos de la urbe”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Autonomía y asumir el control Deseo autorizado	Rebelarse contra la autoridad de su padre	“vivir a la casa de la sirvienta” “observar las casas desde lo alto”

Programa Narrativo 1.4: Resignación [I.M.A.-E.1/4 C.I.]

S1: Diego

S2: Espejo de la casa de su sirvienta, espejo de la casa de su padre, invitados en la casa de su padre

O: Relación de pareja y pareja sexual, adecuación a las convenciones sociales, la casa de su padre

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Individuo Herederero	Persona Anfitrión	“Diego con expresión seria en el espejo de la casa de su sirvienta” “Diego con expresión seria en el espejo de la casa de su padre” “Diego practica una sonrisa en el espejo de la casa de su padre” “voz y gesto afable” “mirada atenta”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Convenciones sociales Habitantes del Olimpo Olimpo	Espejos Invitados Casa de su padre	“el baño de una casa sucia y vieja” “el baño de una casa inmaculada” “conversación coloquial” “susurros y murmuraciones” “Casa anacrónica de estilo neoclásico con jardín”
O [Objeto]	Relación de pareja y pareja sexual Adecuación a las convenciones sociales	Búsqueda del objeto de deseo Subyugarse a la autoridad de su padre	“Diego conversa animadamente con una joven invitada” “Diego saluda y sonríe ante los demás invitados”
OE [Objeto estético]	Deseo autorizado		

Programa Narrativo 1.5: Esperanza [I.M.A.-E.1/4 C.I.]

S1: Diego

S2: invitados en la casa de su padre

O: Relación de pareja y pareja sexual, adecuación a las convenciones sociales, la casa de su padre

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Herederero	Anfitrión	“voz y gesto afable” “mirada expectante” “música diegética”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Habitantes del Olimpo Olimpo	Invitados Casa de su padre	“conversación coloquial” “Casa anacrónica de estilo neoclásico con jardín”
O [Objeto]	Relación de pareja y pareja sexual Adecuación a las convenciones sociales	Búsqueda del objeto de deseo Subyugarse a la autoridad de su padre	“Diego busca a su hermana entre los invitados” “Diego finge prestar atención al conversar con los invitados”
OE [Objeto estético]	Deseo autorizado		

Programa Narrativo 2.1: Entusiasmo [I.M.-E.2/4 C.C.]

S1: Andrea

S2: Diego, la casa de playa, la discoteca

O: Entretenimiento

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Deseada	Hermana Amiga	“voz y gesto indiferente” “besos y caricias” “los llama por celular” “voz y gesto expectante” “música diegética”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Deseante Amantes Olimpo Bacanal	Diego Amigos Casa de playa Discoteca	“voz y gesto suplicante” “besos y caricias” “espacio inmaculado y el sonido de las olas del mar” “luces y música incidental”
O [Objeto]	Entretenimiento	Sexo y fiesta	“besa a más de un amigo mientras baila”
OE [Objeto estético]	No compromiso		“relaciones sexuales con un amigo en un baño”

Programa Narrativo 2.2: Duda [I.M.-E.2/4 C.C.]

S1: Andrea

S2: Su padre, Elisa, Diego, el fotógrafo, su médico, sus amigas, su amigo, la casa de playa, la discoteca

O: Estilo de vida hedonista/ asumir la maternidad

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Heredera Extraña Deseada Solicitante Bacante Examante	Hija Hijastra Hermana Modelo Paciente Amiga	“voz y gesto irreverente” “voz y gesto despectivo” “sonríe” “voz y gesto indiferente” “retratada en una fotografía” “voz y gesto indolente” “mirada dubitativa” “voz y gesto relajado” “sonríe” “mirada atónita”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Patriarca Desconocida Deseante Olimpo Artista Solicitado La conciencia Espacio de decisión ético-moral Bacantes Padre de su hijo Bacanal	Padre Elisa Diego Casa de playa Fotógrafo Médico-ginecólogo Clínica Amigas Amigo Discoteca	“voz y gesto complaciente” “sonrisa” “mirada afable” “silencio” “mirada despectiva” “voz y gesto suplicante” “espacio inmaculado y el sonido de las olas del mar” “tomando una fotografía” “voz pausada y enérgica” “fotografía de infante alado y mujer grávida” “pacientes grávidas” “conversación coloquial” “el centro de la conversación” “luces y música incidental”
O [Objeto]	Estilo de vida hedonista/ Asumir la maternidad	Abortar/ Ser madre soltera	“solicitar un aborto en una clínica” “pedir consejo a sus amigas” “verificar la paternidad de su hijo”
OE [Objeto estético]	No compromiso		

Programa Narrativo 2.3: Resignación y conformidad [I.M.B.-E.1/4 C.I.]

S1: Andrea

S2: la clínica, Su padre, la casa de playa

O: Estilo de vida hedonista sin asumir la maternidad

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Heredera	Hija	“voz y gesto dubitativo”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	La conciencia Espacio de decisión ético-moral Patriarca Olimpo	Clínica Padre Casa de playa	“fotografía de infante alado” “sentada y quieta” “voz y gesto inquisitivo y complaciente” “espacio inmaculado y el sonido de las olas del mar”
O [Objeto]	Estilo de vida hedonista que no asume la maternidad	Propuesta de adopción	“discurso de su padre”
OE [Objeto estético]	No compromiso		

Programa Narrativo 3.1: Frustración [I.M.-E.3/4 C.C.]

S1: Elisa

S2: Espejo de la casa del padre de Diego, sus amigas, el padre de Diego, Diego, Andrea, su sirvienta, la casa de playa

O: Socializar

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Individuo Simbionte Desconocida Jefa	Persona Amiga Novia Madrastra Empleador	“practica su discurso en el espejo” “practica su tipo de voz y gesto en el espejo” “sonríe” “mirada atenta” “silencio” “discurso del padre de Diego” “sonrisa” “mirada afable” “silencio” “mirada despectiva” “conversación coloquial”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Convenciones sociales Clase social Anfitrión Extraño Extraña Informante	Espejo Casa de playa Amigas Novio Diego Andrea Sirvienta	“estancia moderna” “espacio inmaculado” “conversación afable acompañada de preguntas indiscretas” “gesto de cortesía” “voz y gestos despectivos” “sonrisas” “conversación coloquial”
O [Objeto]	Socializar	Necesidad de aceptación	“Intentar seguir la conversación” “practicar comportamientos frente al espejo”
OE [Objeto estético]	Inclusión social		

Programa Narrativo 3.2: Obsesión [I.M.A.-E.3/4 C.C.]

S1: Elisa

S2: El padre de Diego, su sirvienta, sus amigas y los amigos del padre de Diego, su madre, la habitación de la casa de su novio, la casa de playa

O: Socializar

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Simbionte Individuo Vínculos con el pasado	Novia Persona Amiga Hija	“voz y gesto imperativo” “desnudez” “dinero para compras” “practica su discurso en el espejo” “practica su tipo de voz y gesto en el espejo” “saludos y sonrisas” “llamada telefónica”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Anfitrión El lecho de Era Clase social Morada de dioses Convenciones sociales Informante Olimpo Vínculos con el pasado	Novio Habitación de la casa de su novio Amigas Amigos de su novio Mansión 1 Espejo Sirvienta Casa de playa Madre	“voz y gesto complaciente” “desnudez” “sábanas revueltas en la cama” “saludos y sonrisas” “música dietética e incidental” “estancia moderna” “estancia anacrónica” “indicaciones gestuales” “espacio inmaculado y el sonido de las olas del mar” “llamada telefónica”
O [Objeto]	Socializar	Necesidad de aceptación	“lee la biblia así como libros de botánica y mitología” “practicar comportamientos frente al espejo”
OE [Objeto estético]	Inclusión social		

Programa Narrativo 3.3: Desesperación [I.A.-E.2/4 C.I.]

S1: Elisa

S2: El padre de Diego, su madre, su abuela

O: Asegurar su status

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Simbionte	Novia Hija Nieta	“dormir juntos” “voz y gesto furibundo” “mirada desconcertada” “mirada desafiante” “música diegética”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Anfitrión Olimpo Vínculos con el pasado Olimpo	Novio Casa de su novio Madre Abuela Casa de playa	“dormir juntos” “casa anacrónica de estilo neoclásico” “voz y gesto afable” “mirada expectante” “mirada recriminatoria” “cachetada” “espacio inmaculado y sonido de las olas del mar”
O [Objeto]	Asegurar su status	Ocultar sus orígenes	“cancelar la reunión con su madre”
OE [Objeto estético]	Inclusión social		

Programa Narrativo 3.4: Resignación [I.M.A.-E.1/4 C.I.]

S1: Elisa

S2: El padre de Diego, sus amigas y los amigos del padre de Diego, su madre

O: Asegurar su status

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Simbionte Jefa Individuo Vínculos con el pasado	Novia Empleadora Amiga Hija	“discurso de Elisa” “supervisa banquete” “conversación coloquial” “bailan y toman licor” “conversación coloquial” “música diegética”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Anfitrión Informante Clase social Olimpo Vínculos con el pasado Mundo de los hombres	Novio Sirvienta Amigas Amigos de su novio Casa de playa Madre Casa de su madre	“discurso de su novio” “prepara banquete” “conversación coloquial” “bailan y toman licor” Música incidental “espacio inmaculado y sonido de las olas del mar” “conversación coloquial” “espacio viejo, sucio y roído”
O [Objeto]	Asegurar su status	Aceptar propuesta de adopción	“adoptar al hijo de Andrea como su hijo”
OE [Objeto estético]	Inclusión social		“casarse con su novio”

Programa Narrativo 3.5: Conformidad [I.M.-E.1/4 C.I.]

S1: Elisa

S2: Su esposo, su hijo, sus amigas, la casa de su esposo

O: Cubrir las apariencias

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Simbionte Actriz Miembro	Esposa Madre Amiga	“gesto indiferente” “conversación coloquial” “música diegética”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Anfitrión Hijo de Andrea Clase social Olimpo	Esposo Hijo Amigas Casa de su novio	“gesto incómodo” “conversación coloquial” “casa anacrónica de estilo neoclásico”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Cubrir las apariencias Inclusión social	Presentar al hijo de Andrea como su hijo	“sirvientas que juegan con los hijos de sus patrones”

P N 1.2: Diego intenta poseer a su hermana

Observamos a Diego dormido en su cama, ruidos de pasos lo despiertan y camina hasta la puerta de su dormitorio (un traveling lateral nos muestra su recorrido). La cámara queda fija y lo vemos aproximarse al dormitorio contiguo donde se encuentra a un hombre parado, mirando hacia la cama.

Hombre1 (cansado): “Parece que se le paso la mano”

Diego (sorprendido): “Bueno... gracias”

En el cuarto contiguo, de frente al campo visual, vemos a Diego en plano americano mirando hacia la cama. Un traveling nos muestra que en la cama se encuentra Andrea, su hermana, dormida por borrachera y a quien apreciamos en un primer plano. Un momento después, en plano conjunto vemos como él se coloca detrás de ella, levanta su falda y acaricia sus nalgas. Un plano busto de Diego deja ver sus ojos exorbitados y un traveling vertical nos muestra en plano detalle las nalgas de Andrea en tanto son acariciadas por sus manos.

Volviendo al plano conjunto, advertimos como Diego desnuda a su hermana, hasta dejarla en ropa interior. Él mira su cuerpo. Un primer plano nos deja ver su gesto apremiante, mientras un traveling recorre, junto a las manos de Diego, el cuerpo de Andrea. Intercalamos una y otra vez, cada vez más rápido, primeros planos del rostro de Diego, planos detalle del cuerpo desnudo de Andrea y planos conjuntos de ambos con Diego intentando mover el cuerpo inerte de su hermana, de un lado a otro de la cama.

Posteriormente, un primer plano de Andrea, quien aparentemente empieza a despertar con gesto molesto, seguido de un plano conjunto de ambos forcejeando en la cama.

Andrea (incómoda): “¿Qué haces?... hummm ¡¿Qué haces?!”

Finalmente observamos un primer plano de Diego, quien, entre sollozos, deja de forcejear y se recuesta. Vemos a ambos inmóviles en plano conjunto, cada uno a un lado de la cama. Andrea, somnolienta acaricia los cabellos de su hermano y luego se queda dormida. Escuchamos música diegética, similar a la de una canción de cuna.

Andrea (calmada): “Ya, todo está bien, duerme”

P N 3.3: Elisa tiene una pesadilla

Una traveling lateral nos describe el movimiento de Elisa, quien recorre la casa de Agustín, su novio. La escenografía elegante y anacrónica, parece salida de una época pasada. Una vez en el cuarto, Agustín, sentado en la cama, espera a su novia. Un traveling lateral derecho nos muestra a Elisa, quien se acerca a él, de derecha a izquierda, y desaparece de escena.

De noche, los vemos recostados en la cama. Ambos se quedan dormidos. Un Zoom in nos acerca a Elisa y comenzamos a escuchar música diegética, similar a una canción de cuna.

Enseguida, observamos a Elisa, en plano medio, dormitando sentada en el balcón de la casa de playa de Agustín. Es un día soleado y se puede percibir el ruido de las olas del mar.

Luego, distinguimos un plano conjunto picado que describe, a través de un paneo, el ascenso de dos mujeres, una adulta y una anciana, quienes suben las escaleras de la casa. La más vieja está vestida con atuendos típicos de la sierra.

Volvemos al plano medio de Elisa sentada en el balcón, esta vez con los ojos abiertos, casi desorbitados, sale de escena raudamente. Un traveling lateral acompañado de un Zoom in describe como Elisa intercepta y persigue a estas dos mujeres que recorren la casa, ellas resultan ser su madre y su abuela, el recorrido inicia desde la terraza, a la sala y termina en la cocina, desde un plano americano hasta un plano medio.

Elisa (perturbada): “Mamá, ¿quién les dijo cómo llegar?”

Madre de Elisa (alegre): “Que bonito, todo...”

Elisa (perturbada y nerviosa): “Mamá, ¿cómo llegaron a la casa?”

Madre de Elisa (alegre): “Preguntando pues hijita, preguntando”

Las tres entran en la cocina. Elisa las encara de frente. Vemos un plano medio de Elisa seguido de contraplano medio de su madre y su abuela.

Elisa (imperativa): “Mamá lárgate. Ya hemos hablado de esto. Cómo se te ocurre venir con la abuela vestida así. Al menos me hubieras avisado para comprarle un vestido.”

Agustín entra en la concina.

Elisa (alegre): “Y como les decía dejan todo en la refrigeradora y luego terminan de limpiar”.

Elisa y Agustín se besan.

Elisa (alegre): “Amor las señoras han venido a ayudarnos hoy”

Agustín (sorprendido): “Muy bien... te espero”

Agustín sale de la cocina y Elisa queda frente a frente con su madre y abuela. Elisa las mira con gesto desafiante, mientras ellas tienen el ceño fruncido. De pronto su abuela se le acerca y le da una bofetada en el rostro.

Elisa despierta en la cama junto a Agustín, todavía es noche. Todo ha sido un sueño. Comenzamos a escuchar música diegética, similar a la de una canción de cuna.

Los actores (Forero, 2007)

Como se ha mencionado antes, este film también posee una estructura narrativa convencional de tres actos, que cuenta con cuatro historias paralelas (Modelo de planos secuencia a través de historias paralelas). En ellas, se describe la vida cotidiana de personajes marginales que se encuentran en proceso de búsqueda y experimentación.

La historia más destacada es la de Carlos y Sonia, ambos actores en formación, que en medio de cándida timidez y juegos eróticos empiezan una relación de pareja.

Luego está el wachiman, un muchacho solitario y apático, que a partir de la relación que establece con el espacio que le rodea, tratará de reafirmar su identidad y confiar en los demás.

Finalmente están los padres de Sonia, que viven separados, la madre debe lidiar con la indiferencia (de su hija y su exmarido) y la enfermedad, mientras que el padre trata de tener éxito en su vocación como actor, a pesar de los problemas que lo aquejan (la responsabilidad de mantener a una nueva familia y su avanzada edad).

En el caso de Carlos y Sonia observamos las “pasiones” de “desconcierto”, “reconocimiento”, “enamoramiento” “nuevo desconcierto” y “esperanza”. En el caso del wachiman observamos las “pasiones” de “exploración”, “desconfianza”, “confianza” y “esperanza”. En el caso de la madre de Sonia observamos las “pasiones” de “incomodidad”, “violencia”, “inseguridad” y “resignación y esperanza”. En el caso del padre de Sonia observamos las “pasiones” de “incomodidad”, “entusiasmo”, “toma de conciencia” y “esperanza”.

Macrosecuencia de las pasiones de Carlos y Sonia en *Los actores* (Forero, 2007):

Desconcierto → Reconocimiento → Enamoramiento → Nuevo desconcierto → Esperanza
1.1 1.2 1.3 1.4 1.5

Macrosecuencia de las pasiones del wachiman en *Los actores* (Forero, 2007):

Exploración → Desconfianza → Confianza → Esperanza
2.1 2.2 2.3 2.4

Macrosecuencia de las pasiones de la madre de Sonia en *Los actores* (Forero, 2007):

Incomodidad → Violencia → Inseguridad → Resignación y esperanza
3.1 3.2 3.3 3.4

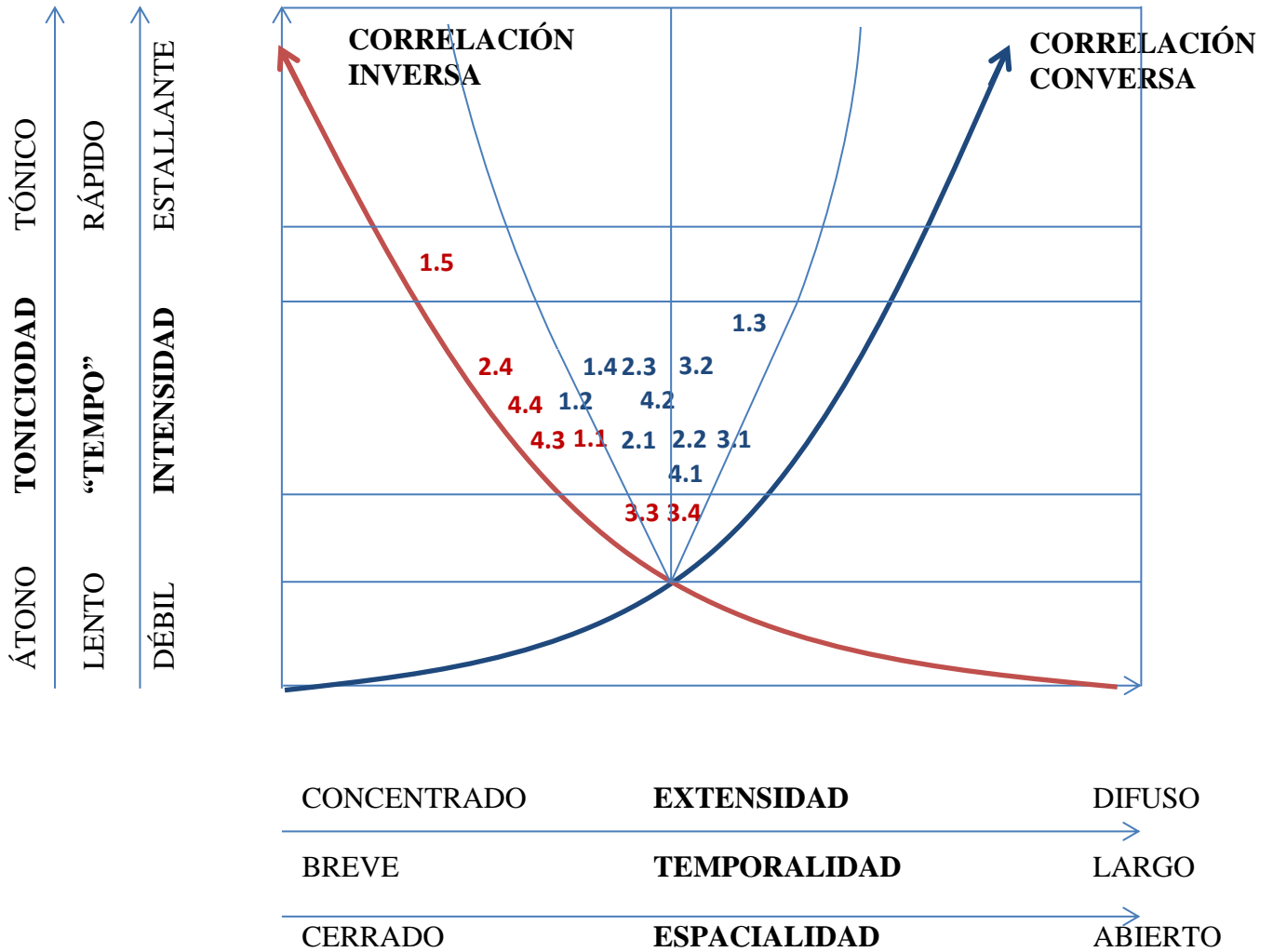
Macrosecuencia de las pasiones del padre de Sonia en *Los actores* (Forero, 2007):

Incomodidad → Entusiasmo → Toma de conciencia → Esperanza
4.1 4.2 4.3 4.4

Unidades narrativas

- 1.1 [• Carlos le dice a Sonia que se siente atraído por ella. Sonia confiesa que también se siente atraída por él, pero luego huye.
- 2.1 [• Un hombre vaga por las chacras y luego se queda observándolas.
- 3.1 [• Sonia y su madre toman desayuno mientras conversan.
- 2.2 [• El hombre que vagaba por las chacras toma el servicio de transporte público, llega a su casa y se pone uniforme de wachiman. De noche se pone a patrullar las calles, mientras trabaja observa a la gente pero no habla con nadie.
- 1.2 [• Sonia busca a Carlos, en el camino observa a un niño aprendiendo a tocar piano. Carlos busca a Sonia, en el camino observa a una niña aprendiendo a bailar ballet. Carlos y Sonia se encuentran y conversan. Luego de un rato Carlos besa a Sonia en la mejilla.
- 3.2 [• Los padres de Sonia discuten. Él quiere que ella le devuelva su cámara filmadora y ella se niega a entregársela.
- 4.1 [
- 3.1 [• La madre de Sonia tiene dolor de estómago así que convence a Sonia de ir a la casa de su vecina por unas hierbas medicinales.
- 1.3 [• Carlos y Sonia se encuentran y se besan.
- 3.1 [• La madre de Sonia va al hospital pero no la atienden.
- 2.2 [• El wachiman regresa a su casa después de trabajar, se cambia de ropa y se echa a dormir. La presencia de una mujer, que se hace sentir por medio de la ventana de su cuarto, lo despierta. Luego se queda viendo televisión.
- 1.3 [• Carlos y Sonia practican sus roles para un montaje teatral, su profesor los corrige. Más tarde se besan en la oscuridad.
- 3.1 [• La madre de Sonia le pide a esta que vaya a una farmacia por medicina que le ayude a calmar su dolor de estómago. Sonia acepta después de un rato, en soledad la Madre de Sonia llora. Al regresar Sonia le dice a su madre que la farmacia estaba cerrada y que no pudo conseguir la medicina.
- 4.2 [• El padre de Sonia actúa para su esposa y su hija pero estas parecen ignorarlo.
- 4.1 [• El padre de Sonia mira televisión mientras conversa con su esposa, la hija de ambos corre y juega.
- 1.3 [• Carlos y Sonia conversan sentados en la cama del cuarto de Sonia. Luego de un tiempo se besan y recuestan en la cama.
- 3.3 [• La madre de Sonia espera ser atendida en el hospital.

- 1.3 [• Carlos y Sonia conversan desnudos bajo las sábanas de la cama del cuarto de Sonia.
- 3.3 [• La madre de Sonia pasa consulta en el hospital.
- 3.2 [• Sonia y su madre almuerzan. Mientras comen la madre le recrimina a la hija haber escogido estudiar la profesión de actor (que según su punto de vista no produce bienestar económico) asimismo le increpa también el no haberla acompañado al hospital.
- 1.2 [• Carlos y Sonia tienen relaciones en su centro de estudios.
- 3.2 [• Sonia llega a su casa y su madre le increpa su ausencia. Sonia intenta establecer una conversación con su madre pero ella la rechaza.
- 2.3 [• El wachiman se encuentra con un perro al que abraza y acaricia, luego se marcha.
- 1.4 [• Carlos se encuentra en casa de Sonia, de pronto llega la madre de Sonia. Sonia esconde a Carlos debajo de su cama. La madre de Sonia no sospecha nada hasta el día siguiente. Cuando Carlos se despide de Sonia con un beso en la puerta de su casa, la madre de Sonia los ve de lejos y regresa a la casa.
- 3.2 [• Sonia es reprendida y golpeada por su madre.
- 4.2 [• El padre de Sonia monta un espectáculo teatral en un colegio.
- 4.1 [• El padre de Sonia va a una estación radial. Conversa con el locutor, quien le dice que debe esperar hasta que sea su turno.
- 4.3 [• El padre de Sonia es entrevistado en un programa de radio.
- 2.3 [• El wachiman va a casa de un amigo y este le dice que se irá a trabajar a Chile, luego se despiden.
- 2.1 [• El wachiman se queda dormido en la playa, luego despierta y se marcha.
- 2.4 [• El wachiman se queda dormido en la playa, luego despierta y se marcha.
- 3.4 [• Un médico le dice a la madre de Sonia que padece de una enfermedad que solo tiene cura a través de una operación.
- 1.4 [• Carlos y Sonia van a la playa, conversan y se quedan dormidos. Despiertan al día siguiente y se marchan.
- 4.4 [• El padre de Sonia es entrevistado en un programa de radio.
- 1.5 [• Carlos y Sonia caminan a la orilla de una carretera, se miran sonríen y siguen caminando.



nPrograma Narrativo 1.1: Desconcierto [I.M.-E.1/4 C.I.]

S1: Carlos y Sonia

S2: Sonia y Carlos, el balcón de Escuela de Arte

O: Declarar su amor

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Amigo Amiga	Carlos Sonia	“discurso de Carlos”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Amiga Amigo Nido	Sonia Carlos Balcón de Escuela de Arte	“discurso de Sonia” “huida de Sonia” “sonidos lejanos de piano” “cielo”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Declaración de amor Descubrimiento sensual	Ambos aceptan que se gustan mutuamente	“conversación coloquial” “conversación tensa” “contacto físico”

Programa Narrativo 1.2: Reconocimiento [I.M.-E.1/4 C.C.]

S1: Carlos y Sonia

S2: Sonia y Carlos, la Escuela de Arte

O: Afirmación de sus sentimientos

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Enamorado Enamorada	Carlos Sonia	“discurso de Carlos”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Enamorado Enamorada Nido	Sonia Carlos Escuela de Arte	“discurso de Sonia” “beso en la mejilla” “Sonidos de piano”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Afirmación de sus sentimientos Descubrimiento sensual	Conversación circunstancial y gestos de afecto	“conversación coloquial” “risas y contacto físico”

Programa Narrativo 1.3: Enamoramiento [I.M.-E.3/4 C.C.]

S1: Carlos y Sonia

S2: Sonia y Carlos, el balcón de Escuela de Arte, la casa de Sonia

O: Concretar su pasión

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Enamorado Enamorada	Carlos Sonia	“discurso de Carlos”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Enamorado Enamorada Nido Territorio de su madre	Sonia Carlos Balcón de Escuela de Arte Casa de la madre de Sonia	“discurso de Sonia” “sonidos lejanos de piano” “cielo” “cama ocupada por dos personas” “ventana luminosa”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Concretar su pasión Descubrimiento sensual	Ambos se besan Tienen relaciones sexuales	“conversación coloquial” “risas y contacto físico”

Programa Narrativo 1.4: Nuevo desconcierto [I.M.-E.2/4 C.C.]

S1: Carlos y Sonia

S2: Sonia y Carlos, madre de Sonia, la casa de Sonia

O: Mantener su relación en secreto

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Enamorado Enamorada Subordinada	Carlos Sonia Hija	“discurso de Carlos”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Enamorado Enamorada Jefa Territorio de su madre	Sonia Carlos Madre de Sonia Casa de la madre de Sonia	“discurso de Sonia” “discurso de la madre de Sonia” “cama ocupada por dos personas”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Mantener su relación en secreto Descubrimiento sensual	Ambos son descubiertos por la madre de Sonia	“conversación coloquial” “conversación tensa” “maltratos físicos”

Programa Narrativo 1.5: Esperanza [I.M.A.-E.1/4 C.I.]

S1: Carlos y Sonia

S2: Sonia y Carlos, la playa, la carretera

O: Emprender un nuevo rumbo

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Enamorado Enamorada	Carlos Sonia	“discurso de Carlos”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Enamorado Enamorada Limbo Rumbo desconocido	Sonia Carlos Playa Carretera	“discurso de Sonia” “arena, mar y sonido de las olas” “cañaveral y autos que cruzan en ambas direcciones”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Emprender un nuevo rumbo Descubrimiento sensual	Ambos caminan a la orilla de la carretera	“se miran y sonríen” “silencio y expresiones serias”

Programa Narrativo 2.1: Exploración [I.M.-E.2/4 C.C.]

S1: El wachiman

S2: La huerta

O: Encontrarse a sí mismo

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Explorador	Wachiman	“mira y camina”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Terreno explorado	Huerta	“árboles, maleza y sembríos”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Encontrarse a sí mismo Búsqueda	Deambula por la huerta	“luego de caminar se sienta y mira el horizonte”

Programa Narrativo 2.2: Desconfianza [I.M.-E.3/4 C.C.]

S1: Wachiman

S2: Las calles y su habitación, su colega

O: Encontrarse a sí mismo

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Explorador	Wachiman	“mira y camina” “silencio”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Compañero Terreno explorado	Colega Calles Habitación	“discurso de su colega” “cama” “sonido de televisor” “la figura de una mujer en la ventana”
O [Objeto]	Encontrarse a sí mismo	Desconfianza hacia los demás	“no habla con nadie” “mirada desconfiada” “gesto somnoliento”
OE [Objeto estético]	Búsqueda		

Programa Narrativo 2.3: Confianza [I.M.-E.2/4 C.C.]

S1: Wachiman

S2: Perro, colega, las calle

O: Encontrarse a sí mismo

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Explorador	Wachiman	“alza y acaricia un perro callejero” “fuman un cigarro” “silencio”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Amigo Amigo Terreno explorado	Perro Colega Calles	“menea la cola” “fuman un cigarro” “discurso de colega”
O [Objeto]	Encontrarse a sí mismo	Confianza hacia los demás	“visita a su colega” “sonrisas y miradas cómplices”
OE [Objeto estético]	Búsqueda		

Programa Narrativo 2.4: Esperanza [I.M.-E.1/4 C.I.]

S1: Wachiman

S2: Sonia y Carlos, la playa

O: Encontrar su destino

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Explorador	Wachiman	“dormir en la arena” “despertar, contemplar el mar y marcharse”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Terreno explorado	Playa	“arena, mar y sonido de las olas”
O [Objeto]	Encontrarse su destino	Marcharse , Despedirse	“mirada complaciente hacia el mar” “andar seguro y tranquilo”
OE [Objeto estético]	Búsqueda		

Programa Narrativo 3.1: Incomodidad [I.M.-E.3/4 C.C.]

S1: La madre de Sonia

S2: Sonia, la casa de la madre de Sonia

O: Estabilidad física y emocional

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Jefa Amiga	Madre	“discurso de la madre de Sonia”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Subordinada Amiga Territorio de la madre de Sonia	Hija Casa de la madre de Sonia	“discurso de Sonia” “paredes destartadas” “muebles viejos”
O [Objeto]	Estabilidad física y emocional	Solicita atención	“voz irritada y gesto de dolor” “llanto y palabras recriminatorias”
OE [Objeto estético]	Bienestar personal		

Programa Narrativo 3.2: Violencia [I.M.-E.3/4 C.C.]

S1: La madre de Sonia

S2: Su exesposo, Sonia, la casa de la madre de Sonia

O: Estabilidad física y emocional, imponer autoridad

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Expareja Jefa Amiga	Exesposa Madre	“discurso de la madre de Sonia”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Expareja Subordinada Amiga Territorio de la madre de Sonia	Exesposo Sonia Casa de la madre de Sonia	“discurso de su exesposo e hija” “paredes destartalas” “muebles viejos”
O [Objeto]	Estabilidad física y emocional Imponer autoridad	Negarse a devolver una filmadora Castigar a su hija	“voz y gesto exclamativo y chillón” “palabras recriminatorias” “maltratos físicos”
OE [Objeto estético]	Bienestar personal		

Programa Narrativo 3.3: Inseguridad [I.M.B.-E.1/4 C.I.]

S1: La madre de Sonia

S2: Su médico, el hospital

O: Estabilidad física y emocional

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Solicitante	Paciente	“mirada nerviosa” “corporalidad tensa”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Solicitado Destino	Médico Hospital	“revisa con el estetoscopio a la madre de Sonia”
O [Objeto]	Estabilidad física y emocional	Pasar consulta médica	“silencio de la madre de la madre de Sonia”
OE [Objeto estético]	Bienestar personal		

Programa Narrativo 3.4: Resignación y esperanza [I.M.B.-E.2/4 C.I.]

S1: La madre de Sonia

S2: Su médico, el hospital

O: Estabilidad física y emocional

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Solicitante	Paciente	“mirada nerviosa” “corporalidad tensa”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Solicitado Destino	Médico Hospital	“discurso del médico”
O [Objeto]	Estabilidad física y emocional	Pasar consulta médica	“silencio de la madre de la madre de Sonia”
OE [Objeto estético]	Bienestar personal		

Programa Narrativo 4.1: Incomodidad [I.M.-E.1/2 C.C.]

S1: El padre de Sonia

S2: Su exesposa, la casa de la madre de Sonia, su nueva esposa e hija, la casa del padre de Sonia, el locutor, la estación radial

O: Vencer obstáculos

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Exponeja Sustento familiar Solicitado	Exesposo Esposo y padre Invitado	“discurso del padre de Sonia”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Exponeja Territorio de la madre de Sonia Familia Territorio del padre de Sonia Solicitante Audiencia	Exesposa Casa de la madre de Sonia Esposa e hija Casa del padre de Sonia Locutor Estación radial	“discurso de su exesposa” “paredes destartalas” “muebles viejos” “correteos y palabras recriminatorias” “espacios reducidos” “electrodomésticos y muebles de segunda mano” “discurso del locutor” “modesta sala de espera”
O [Objeto]	Vencer obstáculos	Prepararse para actuar	“semblante calmado” “actitud tolerante”
OE [Objeto estético]	Vocación		

Programa Narrativo 4.2: Entusiasmo [I.M.-E.2/4 C.C.]

S1: El padre de Sonia

S2: Su nueva esposa e hija, la casa del padre de Sonia, los escolares, el colegio

O: Trabajar como actor

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Sustento familiar Artista	Esposo y padre Actor	“discurso del padre de Sonia” “trabajo de representación gestual y corporal”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Familia Territorio del padre de Sonia Audiencia Teatro	Esposa e hija Casa del padre de Sonia Escolares-público Colegio	“actitud indiferente” “espacios reducidos” “muebles modestos” “sonrisas y miradas atentas” “patio al aire libre”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Trabajar como actor Vocación	Hacer una representación en un colegio	“voz y gesto entusiasta”

Programa Narrativo 4.3: Toma de conciencia [I.M.-E.1/4 C.I.]

S1: El padre de Sonia

S2: El locutor, la estación radial

O: Ser consiente y consecuente

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Solicitado Individuo	Invitado	“discurso del padre de Sonia”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Solicitante Sociedad Audiencia	Locutor Radioescuchas Estación radial	“discurso del locutor”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Ser consiente y consecuente Vocación	Ser entrevistado en una estación radial	“voz y gesto solemne”

Programa Narrativo 4.4: Esperanza [I.M.-E.1/4 C.I.]

S1: El padre de Sonia

S2: El locutor, la estación radial

O: Ser consiente y consecuente

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Solicitado Individuo	Invitado	“discurso del padre de Sonia”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Solicitante Sociedad Audiencia	Locutor Radioescuchas Estación radial	“discurso del locutor”
O [Objeto] OE [Objeto estético]	Tener éxito Vocación	Ser entrevistado en una estación radial	“voz y gesto solemne”

PN 1.1: Sonia y Carlos declaran su afecto mutuo

Una cámara fija en plano conjunto muestra a Carlos y Sonia, de frente al campo visual, sentados alrededor de una mesa, en la terraza de su centro de estudios.

Ambos inician una conversación coloquial, que incluye aspectos de su vida académica y familiar. De pronto, el tema de la relación de pareja sale a relucir. Carlos empieza a cohibirse y se niega a dar una respuesta contundente acerca de quién le gusta. Después de un rato y a insistencia de Sonia, el muchacho declara que quien le gusta es ella.

Un momento de silencio, se siente incomodidad en el ambiente, Carlos decide retirarse pero Sonia toma su mano. Ella le declara que él también le gusta. Ambos quedan sorprendidos. Ella se retira raudamente de escena.

PN 1.5: Sonia y Carlos huyen de su hogar

Una cámara fija en plano conjunto muestra a Carlos y Sonia, de frente al campo visual, caminando al borde de la carretera. En los alrededores solo se puede ver sembríos de caña de azúcar.

Sonia (preocupada): “¿A dónde lleva este camino?”

Carlos (sonriente): “No lo sé”

La respuesta de Carlos hace que Sonia sonría, pero un momento después ambos vuelven a tener una expresión seria.

Chicama (Forero, 2012)

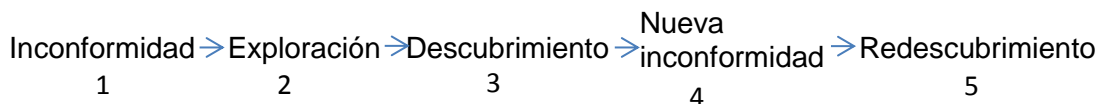
Es una película con estructura narrativa convencional de tres actos que cuenta la historia de César.

El personaje es un profesor que ansía migrar a Trujillo para poder “autorealizarse”. Al no haber vacantes para la costa, viaja a la sierra donde experimenta nuevas vivencias que lo llevarán a cuestionar lo que realmente desea en la vida.

El mundo de los deseos y anhelos del personaje se ven exteriorizados a través de su relación con naturaleza, este hecho lo llevará a tomar decisiones determinantes a lo largo del film (Modelo de transiciones espaciotemporales por medio de motivos particulares).

En este caso observamos las “pasiones” de “inconformidad”, “exploración”, “descubrimiento”, “nueva inconformidad” y “redescubrimiento”.

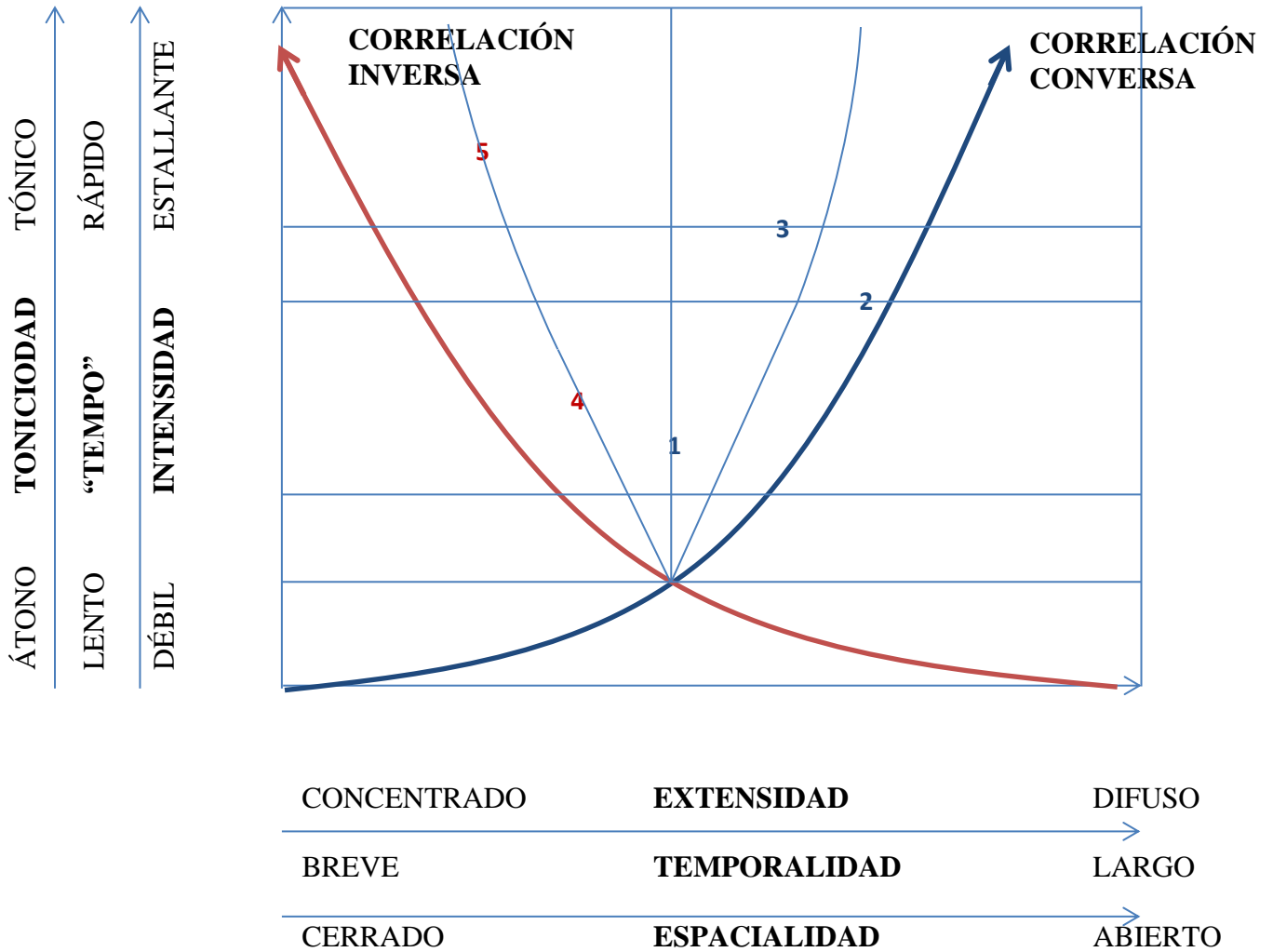
Macrosecuencia de las pasiones de César en *Chicama* (Forero, 2012):



Unidades narrativas

- 1
 - Cesar conversa con unos amigos en la calle. Le pide prestada una moto a uno de ellos. Cesar maneja en moto por las calles.
 - La madre de Cesar cocina. Cesar conversa y juega con su hermano menor mientras almuerzan.
 - Cesar conversa con un amigo en la calle, ambos manifiestan su deseo de ir a Trujillo.
 - Cesar postula para trabajar como profesor en Trujillo, pero le dicen que no hay vacantes y que solo hay cupos disponibles en Toledo, Contumazá.
- 2
 - Cesar baja por una pendiente poblada árboles y maleza, llega a la orilla de un río y observa su caudal.
 - Cesar viaja en un bus hasta Toledo.
- 2
 - Cesar recorre Contumazá, primero la urbe y luego desciende al campo, allí se encuentra con el río y camina a orillas de su cauce.
- 3
 - Cesar camina por montes, llenos de árboles y hierba. Cesar se ve diminuto comparado con la inmensidad del paisaje.
- 2
 - Cesar llega a Toledo donde conversa con dos pobladores.
 - Cesar es presentado ante los alumnos por el director del colegio.
 - Cesar se presenta ante los alumnos y estos se presentan ante él.
- 1
 - Cesar recorre los alrededores del colegio, los árboles y la maleza, el río y el puente, los contempla.
- 2
 - Cesar juega futbol con los pobladores de la zona.
- 3
 - En medio de una clase, Cesar observa por la ventana la llegada de una mujer joven.
 - En el comedor, junto a otros, conoce a la nueva profesora venida de Trujillo. El personal administrativo del colegio le hace preguntas a la joven maestra, en tanto, Cesar la admira desde un extremo de la mesa.
 - Cesar y la nueva profesora dictan clases en aulas contiguas, al terminar salen a conversar al patio.
- 2
 - En el comedor a la hora de la cena, los profesores y administrativos conversan.
- 1
 - La madre de Cesar cocina. Cesar duerme en el sillón de su casa, su hermano menor le pide dinero y luego se va. Cesar en la calle conversa y toma vino en compañía de sus amigos.

- 3
- Cesar, la profesora y el director cantan el himno nacional con los alumnos en el patio del colegio.
 - En el comedor a la hora de la cena, los profesores y administrativos miran televisión y conversan.
 - Cesar y la profesora conversan en el campo mientras recogen agua del río.
 - Se realiza una actuación en el patio del colegio a cargo de los profesores y los alumnos.
 - Se lleva a cabo una fiesta en las afueras de Toledo, con música y bebidas. Cesar baila con la profesora.
 - De regreso a Toledo, la profesora le pide a Cesar que la cuide mientras orina. Cesar observa como la orina de la profesora se abre camino entre la tierra y la maleza.
- 2
- La madre de la profesora se la lleva del colegio.
 - Cesar reemplaza a la profesora.
 - Llega una nueva profesora que es presentada por el director.
 - Cesar llega hasta el río y camina a orillas de su cauce.
- 1
- La madre de Cesar cocina, Cesar duerme en el sillón de su casa.
- 2
- Cesar viaja en bus hasta Trujillo.
 - Cesar camina por las calles de Trujillo buscando la dirección de un amigo que vive allí.
 - Cesar llega a la casa de su amigo. Se instala en una habitación con su amigo y un compañero más, conversan y duermen.
- 4
- Cesar y sus amigos pasean por las calles de Trujillo.
 - Cesar sugiere ir al cine a ver una película pero no tienen dinero. Van a trabajar como obreros.
 - Cesar y sus amigos asisten a una fiesta pero no se animan a bailar con nadie.
- 5
- Cesar y sus amigos van a la playa. Cesar moja sus pies a la orilla del mar y observa las olas, luego, de un salto se zambulle en el mar.
 - El director les habla a los alumnos en el patio del colegio, luego van ingresando a las aulas. Una alumna de Cesar le reclama por haber faltado una semana, luego Cesar vuelve a clases.



Programa Narrativo 1: Inconformidad [I.M.-E.1/2 C.C.]

S1: César

S2: Sus amigos, las calles de Cascas, su madre, su hermano, la casa de su madre, la secretaria, la oficina

O: Cambiar de situación

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Compañero Familia Solicitante	Amigo Hijo Hermano Postulante	“discurso de César” “Sonríe” “toma licor” “conversación coloquial” “sonríe” “almuerza” “conversación coloquial” “voz y gesto inquisitivo” “corporalidad tensa”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Compañero Compañeros Civilización Familia Hogar Evaluadora Lugar de tránsito	Amigo Amigos Calle de Cascas Madre Hermano Casa de su madre Secretaria Oficina	“discurso de su amigo” “sonríen” “toman licor” “conversación coloquial” “el barrio y sus habitantes” “olla con comida” “sonrisas y conversación coloquial” “un gallo” “voz y gesto parsimonioso” “espacio cerrado, atiborrado de personas”
O [Objeto]	Cambiar de situación	Tratar de emigrar a Trujillo	“gesto y mirada desafiante mientras conduce un mototaxi”
OE [Objeto estético]	Búsqueda		“discurso de César”

Programa Narrativo 2: Exploración [I.M.A.-E.4/4 C.C.]

S1: César

S2: Los árboles y la maleza, el río de Cascas, el bus, las calles de Contumazá, el río de Contumazá, las calles de Toledo, los pobladores de Toledo, el director del colegio, el personal administrativo, la profesora, los alumnos, las calles de Trujillo, su amigo, casa de su amigo

O: Encontrarse a sí mismo

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Hombre Subordinado Compañero Hombre Maestro	Explorador Viajero Trabajador Colega Profesor Amigo	“corporalidad relajada” “mirada atenta” “expresión seria” “música diegética” “silencio y gesto expectante” “mirada atenta” “voz y gesto expectante” “discurso de César” “conversación coloquial”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Naturaleza Destino Urbe Jefe Compañeros Mujer Discípulos Espacio de aprendizaje Espacio ceremonial Espacio de descanso Compañero	Árboles y maleza Río Bus Calles de Contumazá Calles de Toledo Calles de Trujillo Director del colegio Personal administrativo Profesora Alumnos Salón de clases Patio del colegio Comedor Amigo Casa de su amigo	“senderos verdes y oscuros” “caudal” “humedad” “ventana” “paisajes y barrancos” “casas de adobe y caminos irregulares” “casas de adobe y senderos estrechos” “casas de cemento, postes de luz, congestión vehicular” “ruidos de automóviles y comercio ambulante” “voz y gesto solemne” “risas y conversación coloquial” “sonrisas y gesto alegre” “voz y gesto entusiasta” “espacio luminoso y sencillo” “espacio abierto” “espacio acogedor” “TV” “conversación coloquial” “espacio reducido”
O [Objeto]	Encontrarse a sí mismo	Contemplación y reflexión	“observar el cauce del río y luego decidir emprender un viaje”
OE [Objeto estético]	Búsqueda		

Programa Narrativo 3: Descubrimiento [I.A.-E.3/4 C.C.]

S1: César

S2: Los montes, los árboles y el cielo, la profesora, los alumnos, los pobladores de Toledo, el salón de clases, el patio del colegio, el campo, el personal administrativo, el comedor

O: Asumir la vocación

Estructura temática narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Hombre Maestro Compañero	Explorador Colega Profesor Trabajador	“corporalidad relajada” “mirada atenta” “expresión seria” “música diegética” “sonrisas y gesto alegre” “conversación coloquial” “discurso de César” “conversación coloquial”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Naturaleza Mujer Discípulos Espacio de aprendizaje Espacio ceremonial Compañeros Espacio de descanso	Montes, los árboles y el cielo Campo Profesora Alumnos Salón de clases Patio del colegio Pobladores de Toledo Personal administrativo Comedor	“Senderos verdes y espacios abiertos” “inmensidad” “sonrisas y gesto alegre” “conversación coloquial” “espacio luminoso y sencillo” “espacio abierto” “música y baile” “risas y conversación coloquial” “espacio acogedor” “TV”
O [Objeto]	Asumir la vocación	Disfrutar de su labor como docente Enamorarse de su	Preparar actuación de sus alumnos Bailar con la profesora
OE [Objeto estético]	Búsqueda	colega	

Programa Narrativo 4: Nueva inconformidad [I.M.-E.2/4 C.I.]

S1: César

S2: Sus amigos, calles de Trujillo, la discoteca

O: Cambiar de situación, encontrarse a sí mismo

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Compañero	Amigo	“conversación coloquial”
S2 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Compañeros Urbe Fiesta	Amigos Calle de Trujillo Discoteca	“conversación coloquial” “casas de cemento, postes de luz, congestión vehicular” “ruidos de automóviles y comercio ambulante” “luces y ruido”
O [Objeto]	Cambiar de situación Encontrarse a sí mismo	Emigrar a Trujillo	Hacer lo mismo que en Casca
OE [Objeto estético]	Búsqueda		

Programa Narrativo 5: Redescubrimiento [I.A.-E.2/4 C.I.]

S1: César

S2: Sus amigos, la playa, sus alumnos, el director del colegio, el personal administrativo, el patio del colegio

O: Asumir la vocación

Estructura temático narrativa		Estructura figurativa	
Roles actanciales	Roles temáticos	Roles figurativos	Figuras
S1 [Sujeto de hacer] [Sujeto de estado]	Compañero Hombre Maestro Subordinado Compañero	Amigo Explorador Profesor Trabajador	“conversación coloquial” “nadar” “reencontrarse con sus alumnos” “reencontrarse con amigos”
S2 [Sujeto de estado] [Sujeto de hacer]	Compañeros Naturaleza Discípulos Jefe Espacio ceremonial	Amigos La playa Alumnos Director del colegio Patio del colegio	“conversación coloquial” “mar y arena” “reencontrarse con su profesor” “discurso del director” “espacio abierto”
O [Objeto]	Asumir la vocación	Regresar a Toledo	Mirar el mar y decidir regresar a Toledo
OE [Objeto estético]	Búsqueda		

PN 3: César viaja de Cascas a Toledo

Un plano general en cámara fija nos muestra a César acercándose al río. Luego de observarlo un momento se retira de espaldas al campo visual y un paneo describe su recorrido por el campo. Escuchamos música dietética instrumental.

Un plano general describe la inmensidad del campo y los pinos sembrados uno tras de otro. César atraviesa el paisaje como una figura diminuta.

Un nuevo plano general muestra un monte verde en contraste con el cielo azul, César es una figura cada vez más pequeña a la distancia.

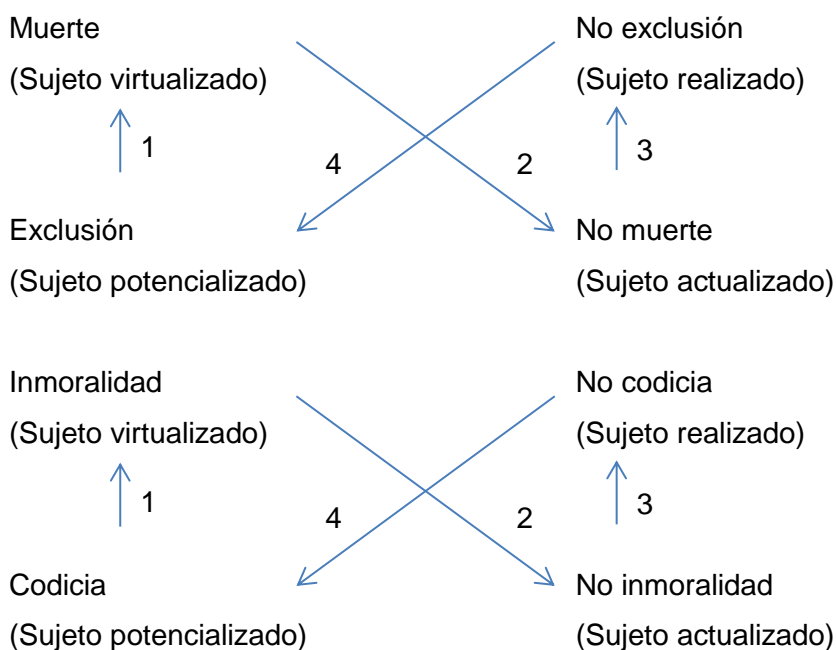
PN 5: César llega hasta el mar

Un plano conjunto deja ver a César y sus amigos parados en la arena, tomando cerveza y conversando. César sale de escena.

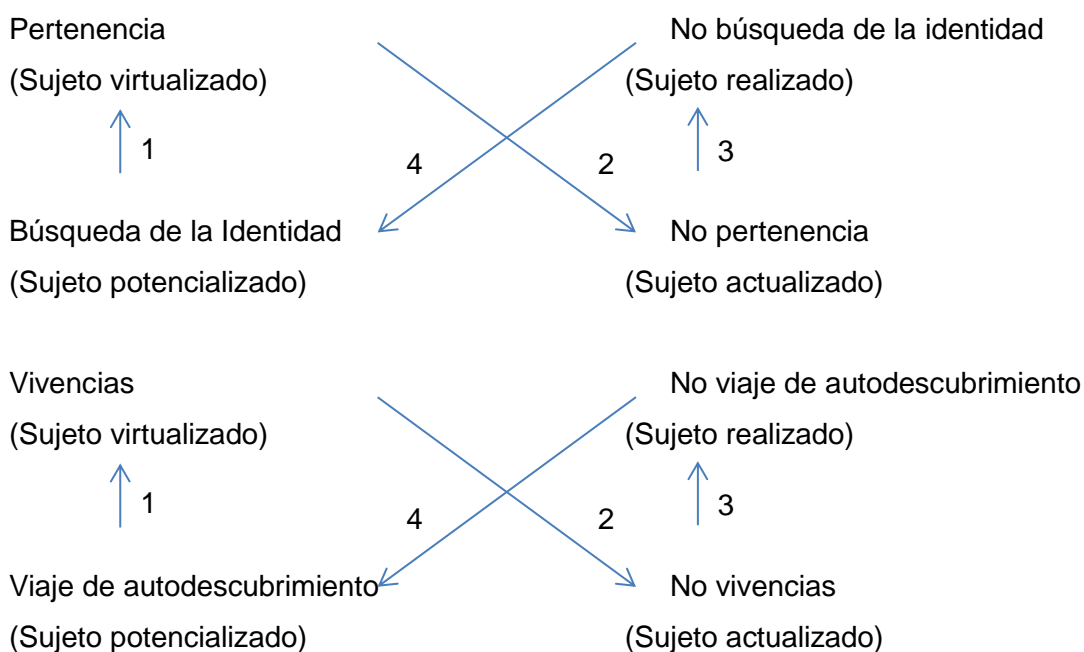
Vemos un plano detalle picado de los pies de César acercándose a la orilla. Luego un primer plano de perfil de su rostro, al inicio con la cabeza agachada y luego la levantada, con la mirada en el horizonte, esbozando una sonrisa. Escuchamos música diegética instrumental.

Un plano general de las olas describe como Cesar ingresa a nadar al mar.

Mensaje enunciador / enunciatario en *Días de Santiago* (2004) y *Dioses* (2008):



Mensaje enunciador / enunciatario en *Los actores* (2006) y *Chicama* (2012):



Josué Méndez	Dimensión estética	Elementos temático-figurativos y el mensaje enunciador/enunciatorio	Estructuras Narrativas
<i>Días de Santiago</i> (2004)	<ul style="list-style-type: none"> - El lenguaje visual reafirma los estados psicológicos de los personajes (fotografía en blanco y negro, saturación cromática, traveling, Zoom in, Zoom out, juego de angulación entre toma y toma, etc.). 	<ul style="list-style-type: none"> - Temática: <ul style="list-style-type: none"> • Local (Lima). • La marginación. • La memoria histórica. • La diferencia de clases sociales. - Figuras: <ul style="list-style-type: none"> • El espacio como entidad. • La escenografía construida a partir de elementos simbólicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ruptura con las estructuras narrativas del cine de géneros. - Modelo de la tesis y la antítesis. - Modelo de perspectivas múltiples a través de historias paralelas.
<i>Dioses</i> (2008)	<ul style="list-style-type: none"> - La música diegética es usada como un instrumento de catarsis, transformación y transición. - Puesta en escena naturalista. 	<ul style="list-style-type: none"> - Mensaje: <ul style="list-style-type: none"> • La exclusión y la muerte. • La codicia y la inmoralidad. 	

Omar Forero	Dimensión estética	Elementos temático-figurativos y el mensaje enunciador/enunciatario	Estructuras Narrativas
<i>Los actores</i> (2006)	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de planos abiertos, con cámara fija, en espacios de tiempo dilatados. - La música diegética es usada como un instrumento de catarsis, transformación y transición. - Puesta en escena hipernaturalista. 	<ul style="list-style-type: none"> - Temática: <ul style="list-style-type: none"> • Local (La Libertad). • La marginación. • La migración. • La educación. - Figuras: <ul style="list-style-type: none"> • El espacio como entidad. • La naturaleza como extensión del mundo interno del individuo. - Mensaje: <ul style="list-style-type: none"> • La búsqueda de la identidad y la pertenencia. • El viaje de autodescubrimiento y la experimentación de vivencias. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ruptura con las estructuras narrativas del cine de géneros. - Modelo de planos secuencia a través de historias paralelas. - Modelo de transiciones espaciotemporales por medio de motivos particulares.
<i>Chicama</i> (2012)			

V. RESULTADOS

- Según el estudio realizado la obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero asume los postulados del cine de autor de la siguiente manera:
 - Josué Méndez:
 - Dimensión estética:
 - El lenguaje visual reafirma los estados psicológicos de los personajes (fotografía en blanco y negro, saturación cromática, traveling, Zoom in, Zoom out, juego de angulación entre toma y toma, etc.).
 - La música diegética es usada como un instrumento de catarsis, transformación y transición en los momentos cumbre del relato fílmico.
 - La puesta en escena es naturalista.
 - Elementos temático-figurativos y el mensaje enunciator/enunciario:
 - Temática social.- De orden local (Lima), que abarca materias como la marginación, la memoria histórica y la diferencia de clases sociales.
 - Figuras.- El espacio es representado como una entidad dentro del film y la escenografía está construida a partir de elementos simbólicos.
 - Mensaje:
 - ▣ La muerte como consecuencia de la exclusión.
 - ▣ La inmoralidad como resultado de la codicia.
 - Las estructuras narrativas:
 - Ruptura con las estructuras narrativas del cine de géneros.
 - Modelo de la tesis y la antítesis.
 - Modelo de perspectivas múltiples a través de historias paralelas.
 - El nivel participativo del director en la realización cinematográfica es importante en la medida de que también asume el rol de guionista y conserva a parte del equipo técnico en áreas como Producción, Montaje y Vestuario.

- Omar Forero:
 - Dimensión estética:
 - Uso de planos abiertos, cámara fija y espacios de tiempo dilatados.
 - La música diegética es usada como un instrumento de catarsis, transformación y transición en los momentos cumbre del relato fílmico.
 - La puesta en escena es hibernaturalista.
 - Elementos temático-figurativos y el mensaje enunciator/enunciatario:
 - Temática social.- De orden local (La Libertad), que abarca materias como la marginación, la migración y la educación.
 - Figuras.- El espacio es representado como una entidad dentro del film y la naturaleza vista como una extensión del mundo interno del individuo.
 - Mensaje:
 - ▢ La búsqueda de la identidad en favor de la pertenencia.
 - ▢ El viaje de autodescubrimiento a través de la experimentación de vivencias
 - Las estructuras narrativas:
 - Ruptura con las estructuras narrativas del cine de géneros.
 - Modelo de planos secuencia a través de historias paralelas.
 - Modelo de transiciones espaciotemporales por medio de motivos particulares.
 - El nivel participativo del director en la realización cinematográfica es importante en la medida de que también asume el rol de guionista y conserva a parte del equipo técnico en áreas como Producción y Asistencia de dirección.

VI. CONCLUSIONES

Luego de sintetizar y explicar los postulados que conforman el concepto de cine de autor según los enfoques de Alexandre Astruc, Andre Bazin, Andrew Sarris y Peter Wollen, y asimismo describir y explicar la teoría de las generaciones según los enfoques de Karl Mannheim y José Ortega y Gasset; se procedió a describir el contexto generacional de cineastas peruanos al que pertenecen Josué Méndez y Omar Forero. Posteriormente a la evaluación de la obra fílmica de ambos directores, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- La obra fílmica de Josué Méndez y Omar Forero asume los postulados del concepto de cine de autor, dentro de las categorías de la dimensión estética, elementos que configuran el estilo, las estructuras narrativas y el nivel participativo.
- Se encontró similitudes en la obra fílmica de ambos directores:
 - En el uso de la música diegética como elemento de catarsis, transformación y transición.
 - La presencia de temática social de orden local (La libertad y Lima respectivamente).
 - La representación del espacio como una entidad dentro del texto fílmico.
 - La figuración del mar como elemento simbólico de transformación.
 - La ruptura con las estructuras narrativas del cine de géneros.
- Se encontró similitudes de orden generacional entre ambos directores:
 - Ambos se encuentran en el período de gestación generacional (entre 30 a 45 años). Lo cual indica que todavía no han desarrollado la plenitud de su obra fílmica, pero ya muestran las características más resaltantes y distintivas de la misma.
 - Ambos tenían tendencias por la actividad cinematográfica desde la adolescencia (estratificación de la vivencia), a través de su gusto por ciertos “autores” fílmicos.
 - Ambos han realizado estudios especializados en cine en Estados Unidos, cuentan con referentes cinematográficos plurales y hacen uso de nuevas tecnologías de realización cinematográfica.
 - Ambos utilizan modelos similares de financiación y producción.
 - La obra fílmica de ambos es reconocida por la cinefilia (los festivales de cine y la crítica especializada) pero es impopular en salas de exhibición.

VII. FUENTES DE REFERENCIA

- Arce, M. (26 de diciembre de 2012). *El 2012 para el cine peruano: muchos estrenos pero poca taquilla*. El Comercio. Lima. [En línea] Recuperado el 17 de abril de 2013, de <http://elcomercio.pe/espectaculos/1514662/noticia-2012-cine-peruano-muchos-estrenos-poca-taquilla>
- Astruc, A. (1948). Nacimiento de una nueva vanguardia: La «Caméra-Stylo». Revista en L'Écran Français. Nº 144, marzo de 1948. [En línea] Recuperado el 17 de julio de 2013, de http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=441:nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-lcamera-stylor&catid=30:documentos&Itemid=60
- Bazin, A. (1957). *Le politique des auteurs*. Revista Cahiers du Cinéma. Nº 70, abril de 1957. [En línea] Recuperado el 17 de julio de 2013, de <http://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/04/politica-autores-bazin.pdf>
- Barthes, R. (1977) [1968]. *Image-Music-Text*. Ed. and Trans. Stephen Heath. NY: Hill & Wong. London, 1977. Original version: París, 1968. <http://www.clas.ufl.edu/users/rogerbb/classes/berlin/barthes.pdf>
- Bedoya, R. (1992). 100 años de cine el Perú: una historia crítica. Lima. Fondo de desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2002). *Nuestro cine: Una historia intermitente*. Revista Libros y Artes. Nº 2 pp.24. Lima, julio del 2002. Publicación de la Biblioteca Nacional. [En línea] Recuperado el 27 de abril de 2013, [En línea] Recuperado el 17 de abril de 2013, de http://www.bnp.gob.pe/portabnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes2_9.pdf
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del Texto Fímico*. Fondo de desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Calero, J. (28 de agosto del 2008). *Conversación con Josué Méndez*. Páginas del diario de Satán. [En línea] Recuperado el 17 de abril de 2013, de <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2008/08/conversacin-con-josue-mendez.html>
- Castro Velasco, M. de (2010). *Héroe en el arte: una visión del mundo*. (Tesis Doctoral). Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura y Restauración, Universidad

Complutense de Madrid. [En línea] Recuperado el 3 de mayo de 2013, de <http://eprints.ucm.es/111116/1/T32044.pdf>

Contreras, O. (29 de junio del 2010). Entrevista a Josué Méndez. Perú 21. [En línea] Recuperado el 17 de abril de 2013, de <http://www.unmundoperfecto.blogspot.com/2010/06/entrevista-josue-mendez-diario-peru-21.html>

Costa, J. (2008, 12 de enero). La teoría de las generaciones: Ortega y Mannheim. En Blog: Del Proyecto de Vigilancia de Fronteras, Colaboración Crítica y Reconversión: Un estudio comparado de la relación de la Filosofía con las Ciencias Sociales en España y Francia (1940-1990) FFI2010-15196. Recuperado el 27 de abril de 2013, de <http://sociologyofphilosophy.blogspot.com/2011/01/la-teoria-de-las-generaciones-ortega-y.html>

Cuevas, E. (1994). *Notas sobre la teoría de autor en ficciones audiovisuales*. Revista Comunicación y Sociedad Volumen VII. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Navarra. [En línea] Recuperado el 17 de julio de 2013, de http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=224

Füguemann Otaolaurruchi, L. A. (2005). Análisis estructural comparativo de las películas *Down with love* y *Ladies' Night*. Tesis Licenciatura. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas Puebla. [En línea] Recuperado el 1 de mayo de 2013, de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/fuguemann_o_la/resumen.html

Gálvez, H. (28 de mayo del 2007). *Entrevista a Omar Forero*. CINENCUENTRO. [En línea] Recuperado el 17 de abril de 2013, de <http://www.cinencuentro.com/entrevista-omar-forero/>

González, J. (1995). *El análisis cinematográfico*. Editorial Complutense, Madrid, 1995 (compilador).

Revista Lima Gris (02 de setiembre del 2012). *Entrevista a Omar Forero*. [En línea] Recuperado el 17 de abril de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=Vt4e83hdS4U>

Ruiz Zevallos, A. (2011). *Movilización sin revolución: el Perú en tiempos de la revolución mexicana*. Instituto de Estudios Peruanos. Documento de trabajo, 162.

Serie Historia, 29. [En línea] Recuperado el 3 de mayo de 2013, de <http://archivo.iep.pe/textos/DDT/movilizacion sin revolucion.pdf>

Mannheim, K. (1993) [1928]. El problema de las generaciones. Revista Española de Investigaciones Sociológicas. N 62 pp.193-242. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Edición original: "Das problem der generationen" (publicado en 1928). [En línea] Recuperado el 27 de abril de 2013, de <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/766796.pdf%E2%80%8E>

Manrique, Y. (2 de abril del 2008). *Josué Méndez desafía a los dioses*. El Comercio. Lima. [En línea] Recuperado el 17 de abril de 2013, de <http://blogs.elcomercio.pe/entrevistas/2008/04/josue-mendez-desafia-a-los-dio.html>

Marco, M. (2008). La Teoría de las Generaciones de Ortega y Gasset: Una lectura del siglo XXI. Revista Tiempo y Espacio. N 20 pp. 98-110. Chillán, Chile. Departamento de Ciencias Sociales, Escuela de Historia y Geografía, Universidad del Bío-Bío. [En línea] Recuperado el 27 de abril de 2013, de <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/222/Tiempo/2008/07%20Marco%20Martin%20articulo%20pag%2098-110.pdf>

Ortega y Gasset, J. (1951) En torno a Galileo. Revista de Occidente, Madrid. [En línea] Recuperado el 27 de abril de 2013, de es.scribd.com/doc/13737612/Ortega-Y-Gasset-En-torno-a-Galileo

Ortega y Gasset, J. (1983) El tema de nuestro tiempo. Revista de Occidente, Madrid. [En línea] Recuperado el 27 de abril de 2013, de http://boj.pntic.mec.es/jgomez46/documentos/hfia/Orterga_texto-comentario.PDF


Ruiz, P. (director) (2009). *Cómo hacer cine en el Perú*. Primera Fila Producciones. [DVD]

Sarris A. (1962). Notes on the *Auteur Theory*. Revista Film Culture. N° 27, invierno de 1962. [En línea] Recuperado el 17 de julio de 2013, de <https://film110sp12.pbworks.com/w/file/50396595/Sarris%20Notes%20on%20Auteur%20Theory.pdf>

Wollen, P. (1969). *Signs and Meaning in the Cinema*. Secker & Warburg; British Film Institute. [En línea] Recuperado el 17 de julio de 2013, de <http://www.mytouristplaces.com/?p=63858>

VIII. Anexos

Hoja de Observación

PELÍCULA:	ESCENA:	<u>SECUENCIA:</u>	<u>N:</u>
		DESCRIPCIÓN/ FRAME	
<u>NARRACIÓN:</u> 			
OBSERVACIONES: 			