

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Dentro y fuera de la cuerda: Representación religiosa de la sociedad limeña a través de la dirección de arte en el cine peruano de autor de la última década

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación Audiovisual que presenta:

Gisela Arellí Arias Andrade

Asesor:

Mauricio Jose Godoy Paredes

Lima, 2023

Informe de Similitud

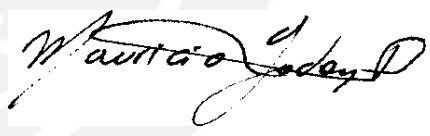
Yo, **Mauricio Jose Godoy Paredes**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada

Dentro y fuera de la cuerda: Representación religiosa de la sociedad limeña a través de la dirección de arte en el cine peruano de autor de la última década, de la autora

Gisela Arellí Arias Andrade, de constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 12%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21/02/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: 22/02/2023

Apellidos y nombres del asesor: Godoy Paredes, Mauricio Jose	
DNI: 10263751	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5202-8636	

AGRADECIMIENTOS

A Dios, quien ha sido mi soporte todo este tiempo

A mis padres y a mi hermana que me ha impulsado a seguir avanzando,
y me han apoyado incondicionalmente durante toda la carrera

A mi asesor por guiarme en el camino de la investigación
desde mi etapa en la universidad y comprometerse con mi proyecto



RESUMEN

La presente investigación busca analizar cómo a través de la dirección de arte se representa la religiosidad de la sociedad limeña en el cine peruano de autor de la última década, específicamente la devoción al Señor de los Milagros. Esta área del cine, según autores como Augusto Tamayo e Inés Olmedo, es la encargada de lo físico dentro de una película, lo cual incluye distintos elementos como la escenografía, utilería, vestuario, maquillaje y color. Por medio de estos, se hace evidente dicha devoción, siendo la procesión y sus elementos la mayor muestra del fervor de sus fieles. Para realizar el análisis, se seleccionaron dos películas pertenecientes al cine peruano de autor, las cuales son “El evangelio de la carne” (2013) de Eduardo Mendoza y “Rosa Chumbe” (2017) de Jonatan Relayze. Ambas representan a la procesión del Señor de los Milagros, desde la visión de sus directores, como un elemento importante durante toda la historia de cada película. Este estudio se lleva a cabo por medio de una metodología cualitativa, a través del análisis de contenido y las entrevistas a profundidad a los directores de arte de ambas películas, Cecilia Herrera y Aaron Rojas, buscando valorizar la multiplicidad de puntos de vista representados en esta área del cine. Esta tesis permite evidenciar que la dirección de arte contribuye significativamente al objetivo general de una película, fortificando historias y visiones, desde lo físico. Asimismo, demuestra el trabajo meticuloso que hay detrás de ella y la necesidad de seguir ampliando los conocimientos sobre esta.

Palabras clave: dirección de arte, cine de autor, cine peruano, diseño de producción, producción de arte, Señor de los Milagros, procesión.

SUMMARY

This research seeks to analyze how, through art direction, the religiosity of Lima society is represented in the Peruvian auteur cinema of the last decade, specifically the devotion to the Lord of Miracles. This area of cinema, according to authors such as Augusto Tamayo and Inés Olmedo, is in charge of the physical within a film, which includes different elements such as scenography, props, costumes, makeup, and color. Through these, this devotion becomes evident, being the procession and its elements the greatest sample of the fervor of its faithful. To carry out the analysis, two films belonging to Peruvian auteur cinema were selected, which are "El evangelio de la carne" (2013) by Eduardo Mendoza and "Rosa Chumbe" (2017) by Jonatan Relayze. Both represent the procession of the Lord of Miracles, from the vision of their directors, as an important element throughout the history of each film. This study is carried out through a qualitative methodology, through content analysis and in-depth interviews with the art directors of both films, Cecilia Herrera and Aaron Rojas, seeking to value the multiplicity of points of view represented in this film. cinema area. This thesis makes it possible to show that art direction contributes significantly to the general objective of a film, strengthening stories and visions, from the physical. Likewise, it demonstrates the meticulous work behind it and the need to continue expanding knowledge about it.

Keywords: art direction, auteur cinema, Peruvian cinema, production design, art production, Lord of Miracles, procession.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO 1: La importancia de la dirección de arte en el cine peruano de autor	1
1.1. ¿En qué consiste la dirección de arte?	1
1.1.1. Diferenciando términos: diseño de producción y producción de arte	3
1.1.2. Origen	5
1.1.2.1. En el teatro	5
1.1.2.2. Primeros indicios de la dirección de arte en el cine	7
1.1.3. Elementos visuales de la dirección de arte	8
1.1.3.1. Escenografía o escenario	9
1.1.3.2. Utilería	10
1.1.3.3. Vestuario	12
1.1.3.4. Maquillaje y caracterización	14
1.1.3.5. El color	15
1.1.4. Formas de clasificación	18
1.1.4.1. División en funciones	18
1.1.4.2. Otras tipologías	19
1.2. ¿Cómo funciona la dirección de arte en el cine peruano?	20
1.3. ¿En qué consiste el cine peruano de autor?	22
1.3.1. ¿Qué se entiende por cine de autor?	22
1.3.2. Cine de autor en el Perú	26
CAPÍTULO 2: Representación religiosa de la sociedad limeña en el arte	30

2.1. ¿Qué se entiende por sociedad? ÍNDICE	30
2.2. ¿Qué se entiende por lo limeño?	33
2.3. Aspectos de la sociedad limeña	38
2.3.1. Lo religioso y las creencias en la sociedad limeña	38
2.3.1.1. La devoción al Señor de los Milagros	42
2.3.1.1.1. Procesión del Señor de los Milagros	44
2.3.1.1.1.1. Elementos dentro del área trazada por la cuerda	49
2.3.1.1.1.2. Elementos fuera del área trazada por la cuerda	52
2.4. Lo religioso en Lima y sus formas de representación en el arte	55
2.4.1. Representación histórica	56
2.4.2. En el cine	58
CAPÍTULO 3: Diseño metodológico	61
3.1. Enfoque y tipo de investigación	61
3.2. Técnicas de investigación e instrumentos para el recojo de información	61
CAPÍTULO 4: Análisis de los elementos de la dirección de arte que reflejan la religiosidad limeña en el cine peruano de autor de la última década: “El evangelio de la carne” y “Rosa Chumbe”	67
4.1. Elementos de la dirección de arte que reflejan la religiosidad de la sociedad limeña en la película “El evangelio de la carne”	67
4.1.1. “Preparativos de la procesión”: escena 69	69
4.1.1.1. Espacio	69
4. 1.1.1.1. Escenario o escenografía	69
4. 1.1.1.2. Utilería	71

	ÍNDICE	
4.1.1.2.1. Vestuario		73
4.1.1.2.2. Maquillaje		76
4.1.2. “Día de la procesión”: escena 108		76
4.1.2.1. Espacio		77
4.1.2.1.2. Escenario o escenografía		77
4.1.1.2.1. Utilería		80
4.1.2.2. Personajes		88
4.1.2.2.1. Vestuario		88
4.1.2.2.2. Maquillaje		93
4. 2. Elementos de la dirección de arte que reflejan la religiosidad de la sociedad limeña en la película “Rosa Chumbe”		95
4.2.1. “Rosa en camino a la procesión”: escena 61		96
4.2.1.1. Espacio		96
4.2.1.1.1. Escenario o escenografía		97
4.2.1.1.2. Utilería		99
4.2.1.2. Personajes		102
4.2.1.2.1. Vestuario		102
4.2.1.2.2. Maquillaje		107
4.2.2. “Rosa en la procesión”: escena 63		108
4.2.2.1. Espacio		108
4.2.2.1.1. Escenario o escenografía		108
4.2.2.1.2. Utilería		111
4.2.2.2.1. Vestuario		118

4.2.2.2. Maquillaje	ÍNDICE	124
4.3. Comparación entre ambas películas		126
4.4. Hallazgos		131
CONCLUSIONES		135
BIBLIOGRAFÍA		138
FILMOGRAFÍA		151
ANEXOS		153



INTRODUCCIÓN

La comunicación a través de imágenes en movimiento ha adquirido un rol importante desde mediados del siglo pasado, reemplazando otras formas de comunicar e informar (Olmedo, 2018). En este contexto, la producción cinematográfica peruana se ha incrementado considerablemente. Según estadísticas publicadas por el programa Ibermedia (2020), hemos pasado de estrenar 13 películas, en el 2013, a 35 en el 2019. Las nuevas tecnologías han cumplido un papel relevante en este crecimiento abriendo distintas posibilidades para recursos digitales y redes alternativas de exhibición. Con mayores recursos, se facilita y se disminuye el costo del registro de audio y video, amplificando las posibilidades para realizar películas (Bedoya, 2015). En el Perú, progresivamente se está apoyando, en mayor medida, al contenido audiovisual y cinematográfico. El 2019, se promulgó el Decreto de Urgencia N° 022-2019 (D.U.), el cual apoya la producción audiovisual y cinematográfica, y asigna un presupuesto anual mínimo de 25 millones de soles para otorgarse en estímulos concursables y automáticos, y abre la posibilidad de que entidades privadas puedan financiar proyectos avalados por el Ministerio de Cultura mediante donaciones o asociaciones (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, 2019)¹.

El cine peruano ha experimentado distintos momentos relevantes: *la aparición del sonido en las películas peruanas; la época de los 30s a 50s, considerada por algunos autores (Violeta Núñez y Isaac León Frías) como la época de oro; el nacimiento de la Escuela del Cusco; la promulgación de la ley 19327, en 1972; y la promulgación de la ley 26370, en 1994*. En primer lugar, en 1897, se proyecta la primera película peruana en la plaza de Armas de Lima, la cual no contaba con sonido y es “Yo perdí mi corazón en Lima” (1933) de Alberto Santana el último film mudo (León, 2016), el cual retrata la sociedad de la época abordando el conflicto armado

¹ En relación a la normativa anterior, se triplica el dinero asignado para la producción cinematográfica.

entre Perú y Colombia. Es recién, en los años 30, cuando llega el cine sonoro al país con otra película de Santana, “Resaca” (1934) (Bedoya, 2016). En segundo lugar, durante estos años, otro momento importante se llevó a cabo con la fundación de Amauta Films, en 1937, por Ricardo Villarán y Manuel Trullen. Esta empresa buscaba generar películas de calidad, que reflejen las costumbres, ambientes e idioma peruano. Sobre todo, se centró en lo que sucedía en Lima, mostrando la modernización de la ciudad, el barrio popular y las canciones costeñas como tonderos, valeses y marineras (Bedoya, 2016). Su primera producción sería “La bailarina loca” (1937) dirigida por Villarán. A partir de este momento hasta 1950, se presentó la llamada “época de oro” del cine peruano, debido a la cantidad de producciones y a la aceptación positiva del público (León, 2016). Se estrenaron 28 películas, siendo 1938 el año con mayor producción: 11 largometrajes (Núñez, 1990). Durante este periodo, también se producen los noticiarios, en los años 40, durante el gobierno de Manuel Prado Ugarteche. Estos expusieron diferentes acontecimientos históricos, que se presentaron durante este tiempo (Bedoya, 2016). En tercer lugar, si bien es cierto que la mayoría de producciones cinematográficas eran limeñas, en la zona andina, destacan las películas de la llamada Escuela del Cusco desde fines de los años 50 a fines de los 60. Una de las más representativas fue “Kukuli” (1961), la cual muestra la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo (Valdez, 2005). En cuarto lugar, en 1972, se presenta un momento fundamental en relación a la producción y exhibición del cine peruano con la promulgación de la ley 19327. Durante los veinte años que estuvo vigente la ley (1972-1992), 1254 películas obtuvieron el Certificado de Exhibición y Distribución Obligatoria (Núñez, 2015). Entre ellas, se encuentra “Espejismo” (1973), que gira en torno a la Ley de Reforma Agraria dictada en 1969 y muestra un evento religioso: la procesión del Señor de Luren. Finalmente, en 1994, se promulgó la ley 26370, la cual está vigente hasta la actualidad. Se crea el CONACINE (Consejo Nacional de la Cinematografía Peruana), el cual se encargaría de aplicarla. No obstante, los montos acordados en la ley no podrían cumplirse, ya que la caja

fiscal no abonaba el dinero suficiente (León, 2016). Esto cambia recién el 2012, dos años después de la creación del Ministerio de Cultura. Dentro de este, también se crea la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), la cual se encarga de la cinematografía del país. Ambas instituciones han buscado que la ley sea cumplida en su totalidad. Por lo tanto, se realizan ciertas modificaciones en la norma, logrando que sea el Ministerio de Cultura quien defina los premios para los ganadores (Bedoya, 2019). Con ella, se ha generado un aumento considerable de la producción cinematográfica como se mencionó anteriormente. Durante todos estos años, la sociedad peruana y limeña, y su religiosidad siempre han estado presentes en las temáticas de los films.

Según autores como Daniel H. Cabrera y Georg Simmel, entendemos por sociedad al resultado de la construcción de los individuos. Sus interacciones recíprocas son indispensables para que una sociedad se consolide a través del tiempo. Dentro de ellas, se encuentran las costumbres, relaciones, tradiciones, creencias religiosas, ideologías y valores. Simmel menciona que la multiplicidad de interacciones refleja la complejidad de una sociedad (Wilks & Berger, 2005). En el caso limeño, durante la época colonial, una manera de entender la vida cotidiana de Lima era a través del culto a los santos locales. Esta devoción era realizada tanto de manera privada como pública (Langdeau, 1999). En el siglo XXI, las prácticas religiosas se mantienen en la vida del pueblo a través de fiestas patronales, peregrinaciones, bautismos, matrimonios y ritos fúnebres. Estos acontecimientos no solo pueden considerarse como hechos religiosos, sino también como sociales (Marzal, 1996). Todas estas manifestaciones religiosas las podemos observar en los días festivos limeños como el día de San Pedro y San Pablo, la Semana Santa, el día de Santa Rosa de Lima o el mes del Señor de los Milagros. La devoción a este último es considerada la expresión más significativa de la religiosidad popular en el Perú por la creciente y constante participación de sus fieles (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

En relación a su representación en el cine, se han producido películas en torno a esta temática religiosa desde años atrás. Por ejemplo, Santa Rosa de Lima es uno de los personajes más representados en el cine, desde la época silente, en la cual se estrenó la película “Santa Rosa de Lima” (1925) de Antonio Garland Sánchez. Años más tarde, en 1939, el actor Pepe Muñoz publicó una película documental con el mismo nombre y, en 1975, se estrenó otro documental llamado “Santa Rosa de Lima” dirigido por Ernesto Sprinckmoller. Asimismo, en los últimos años, se han estrenado dos ficciones sobre ello como es “Rosa Mística” (2018) de Augusto Tamayo y “Santa Rosa de Lima” (2020) de Rubén Enzian, y un documental de Luis Enrique Cam, “Una rosa para el mundo” (2017). En torno al Señor de los Milagros, también se han realizado diversas películas. En 1963, Óscar Urteaga presenta un cortometraje llamado “Señor de los Milagros”. Asimismo, se estrenan otros documentales sobre el tema, los cuales Nelson García (2013) menciona. En 1975, se estrena “Fiesta y devoción” de Ernesto Sprinckmoller; en 1976, “Santo Cristo de los Milagros” de César Zamalloa; en 1977, “Voces del Señor” de Alejandro Legaspi; en 1985, “El Señor de los Milagros” de Christine Rosenthal; y, en 1992, “Señor de Pachacamac” de Delia Ackerman. Finalmente, mencionando a películas más actuales, se encuentra el documental “El verdadero rostro del Señor de los Milagros” (2017) de Kevin Carbonell y, por el lado de la ficción, están “Octubre” (2010) de Diego Vega y Daniel Vega, “El evangelio de la carne” (2013) de Eduardo Mendoza y “Rosa Chumbe” (2015) de Jonatan Relayze. De todas las producciones mencionadas, la mayoría son documentales y, dentro las ficciones, todas las nombradas son consideradas películas de autor. En estas, los directores cuentan la religiosidad desde su punto de vista y vivencias. Milagro Farfán (2014) denomina cine de autor a aquellas películas que expresan la visión del director. Esta visión se hace visible gracias a diferentes áreas que conforman el cine, siendo una de las más importantes la dirección de arte, ya que plasma físicamente lo que está en el guion. Su importancia se ha

incrementado en los últimos años, ya que, como se mencionó anteriormente, la tecnología ha facilitado la producción cinematográfica y la ha incrementado, pero también ha convertido al espectador más exigente con respecto a la calidad de la imagen. Ahora, nos encontramos con un público que “estetiza” la elaboración de la experiencia (Olmedo, 2018). Asimismo, en el caso de Perú, como se mencionó previamente, habiendo más fondos económicos, hay presupuesto que puede ser designado al arte de la película.

A partir de lo mencionado, la presente investigación busca comprender cómo se representa lo religioso, en específico la devoción al Señor de los Milagros, en la sociedad limeña a través de la Dirección de Arte en el cine peruano de autor durante la última década. Para ello, se plantea como **pregunta principal**:

- ¿Cómo se representan las creencias religiosas en la sociedad limeña a través de la dirección de arte en el cine peruano de autor de la última década: “Rosa Chumbe” y “El evangelio de la carne”?

Asimismo, de ella surgen otras **preguntas secundarias**:

- ¿Cómo se conectan los elementos visuales de la dirección de arte con las creencias religiosas de la sociedad limeña?
- ¿Cuáles son los elementos de un evento religioso como la procesión del Señor de los Milagros representados en el cine peruano de autor de la última década?

Estas preguntas tienen como **objetivo principal**:

- Comprender cómo se representan las creencias religiosas en la sociedad limeña a través

de la dirección de arte en el cine peruano de autor de la última década

Asimismo, como **objetivos secundarios** buscan

- Identificar las funciones de la dirección de arte, que conectan los elementos visuales de la dirección de arte con las creencias de la sociedad limeña.
- Exponer los elementos de la procesión del Señor de los Milagros representados en el cine peruano de autor de la última década

En base a ello, se proponen tres **hipótesis**:

Hipótesis principal:

- La representación de las creencias religiosas en la sociedad limeña en el cine de autor peruano se presenta a través de los elementos visuales de la dirección de arte: *escenografía, vestuario, maquillaje, utilería y color.*

Hipótesis secundarias:

- La manera que dialogan los elementos visuales de la dirección de arte y las creencias de la sociedad limeña es a través de las funciones de la dirección de arte y estas son la *“función mimética y de representación”, “función artificio”, “función simbólica”, “función atmosférica”, “función estético plástica” y la “función expresiva-dramática”.*
- Los elementos de la procesión del Señor de los Milagros representados en el cine peruano de autor se clasifican en dos: *elementos fuera del área trazada por la cuerda* (el anda, la Cruz de Palio, la banda de músicos, los cireros, los mistureros, la Policía Nacional, la cuadrilla de los hermanos cargadores, las sahumadoras y las cantoras) y

elementos dentro del área trazada por la cuerda (penitentes, devotos, curiosos, vendedores ambulantes, la cuadrilla 16 y los carteristas).

Para corroborar dichas hipótesis, en el primer capítulo, se aborda la importancia de la dirección de arte en el cine peruano. Se expone en qué consiste esta área del cine (señalando su definición, distintas terminologías, origen, elementos y funciones), cuál es su funcionamiento en el cine peruano y en qué consiste el cine peruano de autor. El segundo capítulo se enfoca en lo religioso de la sociedad limeña. Se señala en qué consiste el concepto sociedad, qué se entiende por limeño, los aspectos de la sociedad limeña (el cual incluye la devoción al Señor de los Milagros y su procesión) y las formas de representación de lo religioso en el arte peruano en el tiempo. En el tercer capítulo, se desarrolla la metodología empleada, la cual es de tipo cualitativa, y utiliza como técnicas de investigación al análisis de contenido y la entrevista a profundidad. En el cuarto capítulo, se analizan dos películas antes mencionadas: “El evangelio de la carne” y “Rosa Chumbe”. Ambas películas tuvieron como criterio de selección la ubicación (Lima), fecha de estreno (la segunda década del presente siglo), la época del año en la que se representa el film (octubre) y el carácter religioso popular limeño (El Señor de los Milagros). Se busca comprender cómo los directores de arte logran presentar la religiosidad en Lima, a través de los elementos físicos, evidenciando el punto de vista del director de cada película. Para ello, como se menciona previamente, se realiza el análisis de contenido de las escenas seleccionadas y entrevistas a profundidad a los directores de arte de cada película (Cecilia Herrera de “El evangelio de la carne” y Aaron Rojas de “Rosa Chumbe”).

Esta tesis aborda varios temas como el cine peruano, cine de autor, dirección de arte, sociedad y religiosidad, de los cuales se han escrito previamente. En torno al cine peruano, desde un enfoque histórico, Giancarlo Carbone (1995) escribe sobre la importancia de este como

herramienta para relatar el pasado de una sociedad, mientras que, desde una mirada crítica, el autor Óscar Contreras (2009) realiza una reflexión sobre la influencia del Estado y las universidades, en el desarrollo del cine peruano, a través de los últimos diez años. Por otro lado, Ricardo Bedoya (2015) expone el impacto de las nuevas tecnologías en la realización y difusión de las películas peruanas. Asimismo, realiza una clasificación del cine peruano. En base a esta, Emilio Bustamante (2018) establece una división más detallada otorgándole un nombre a cada tipo de cine. Dentro de ella, se encuentra el denominado cine de autor, en el cual se centra esta investigación. Sobre este tipo de cine, además de Bustamante y Bedoya, otros autores han escrito como Jorge Collar (2015), quien desarrolla una definición y explica su origen. De la misma manera, la comunicadora Ana Sedeño (2012) cuenta cómo se define el concepto de autor en el tiempo. Con respecto a sus características principales, Milagro Farfán (2014) resalta la capacidad de una película para reflejar la mirada del director y, finalmente, reflexionando sobre el concepto de autor en el cine moderno y postmoderno se encuentra Martha Gutiérrez (2014), quien estudia cómo ha sido aplicado este cine en el transcurso de los años.

Desde la dirección de arte, se encuentra la directora de arte Inés Olmedo (2018), quien aborda diferentes aristas como su origen, sus primeras apariciones en el cine, sus componentes y sus funciones. Asimismo, Vicent Lobrutto (2002) se enfoca en desarrollar el rol y el objetivo que posee la dirección de arte en la realización cinematográfica, pero utiliza otro término para nombrarla: diseño de producción. En el Perú, uno de los estudios más importantes es el libro de Augusto Tamayo y Natalie Hendricks (2015), el cual señala los componentes de la dirección de arte, funciones y cómo se ha desarrollado en el país. Asimismo, se han escrito algunos artículos y tesis al respecto. Por ejemplo, el artículo de Milagro Farfán (2015), en el cual hace un análisis de la creación de los personajes. Igualmente, Norma Inés Caldas (2017), en su tesis, resalta el papel de la dirección de arte en relación a la narrativa audiovisual.

Por otro lado, revisando bibliografía en torno a sociedad y religiosidad se encontraron distintos autores. Con respecto al primero, definiendo qué es sociedad y cómo se construye, se encuentran Daniel H. Cabrera (2004), Guillermo Rochabrun (Germana, 1993), Georg Simmel (Wilkie & Berger, 2005) y Edward H. Carr (2006). En relación a religiosidad, escriben en torno a la devoción al Señor de los Milagros Manuel M. Marzal (1996), Francisco Pini (2005), Aldo Panfichi (2000) y Elizabeth Espezua (2004), y, centrándose en la procesión y sus componentes, se encuentran José Agustín de la Puente (2015), Vincenzo Gratteri (2005) y César Coloma (2008).

Finalmente, con respecto a las películas seleccionadas, se han realizado estudios desde distintos ámbitos. Por ejemplo, existen investigaciones sobre la edición y el diseño sonoro de “El evangelio de la carne” (Williams, 2017) y sobre “Rosa Chumbe” (Casafranca, 2020) se ha estudiado el rol del vestuario desde el ámbito del diseño de modas. Sin embargo, aún no se ha escrito en torno a la dirección de arte en estas películas. Asimismo, Bedoya (2015) y Bustamante (2018) han resaltado el impacto social de ambas, pero no hay una investigación que aborde específicamente el tema religioso.

Por ello, este proyecto, analiza cómo estas representan lo religioso a través de la dirección de arte. Es importante realizar más estudios sobre ello, ya que aún no hay suficiente material académico sobre la dirección de arte en el Perú. Si bien existen estudios sobre cómo el cine aborda temáticas sociales influyentes, no se ha profundizado cómo la dirección de arte ha aportado en ello. “Construir el universo visual de una historia para lograr su objetivo narrativo, causando impresión sensorial al espectador, es el notable compromiso del director de arte con una película” (Torres, 2016, p. 1). Esta investigación se enfoca en presentar una dirección de arte, que por medio de todas sus funciones y herramientas, aporta al tratamiento de temas actuales y sociales, no tan solo como un acompañante decorativo, sino como un elemento

narrativo visual. Esta investigación puede ser una herramienta útil para realizadores cinematográficos, que desean afianzar los mensajes que quieren transmitir en sus películas.



CAPÍTULO 1: La importancia de la dirección de arte en el cine peruano de autor

La dirección de arte ha sido considerada como el área encargada de ejecutar el decorado en un film. No obstante, su labor abarca más que solo la construcción de una apariencia estéticamente agradable. Esta posee un rol fundamental, que requiere de investigación y una constante comunicación con el director antes de elaborar un diseño. Entonces, basándonos en distintos autores antes mencionados, la dirección de arte es una de las áreas que involucra un proyecto cinematográfico, la cual aporta tanto en la construcción narrativa como en la creación de una atmósfera de emociones en una película. El presente capítulo posee como objetivo comprender la importancia de esta área y, para ello, se divide en tres partes. En primer lugar, se desarrolla el concepto de dirección de arte, sus variantes y el origen en el cine. Asimismo, se presentan los elementos visuales que están involucrados y las clasificaciones dentro de esta área. En segundo lugar, se desarrolla cómo funciona la dirección de arte en el cine peruano, cómo se forman los que la ejercen y su avance. Finalmente, considerando que las películas seleccionadas pertenecen a un tipo de cine en específico, cine de autor, se desarrolla el concepto y cómo este se ha desarrollado en el cine peruano.

1.1. ¿En qué consiste la dirección de arte?

Según el cineasta y director de arte Augusto Tamayo y la comunicadora Nathalie Hendricks (2015), la dirección de arte es una actividad creativa en un proyecto cinematográfico, cuyo objetivo es diseñar y producir los elementos materiales, los cuales construyen la puesta en escena en cada plano de una película. Esta se encarga de decidir las características de todos los elementos que están presente en el encuadre de la cámara. Asimismo, para Inés Olmedo (2017), directora de arte uruguaya, la dirección de arte consiste en la creación del soporte físico que es visualizado a través de la cámara, teniendo como objetivo expresar los aspectos objetivos y

subjetivos que posee la narrativa de la película. Construye la apariencia de los actores (maquillaje y vestuario), objetos (la utilería) y el espacio físico (escenografía). Olmedo menciona que también se enfoca en generar los cambios dramáticos del actor, aparición o desaparición de los objetos de acuerdo a la acción dramática planteada en el guion. De esta manera, posee una función tanto narrativa como expresiva. Para la autora, la dirección de arte no solo cumple un rol estético, sino también requiere de una reflexión previa. Por consiguiente, el diseño artístico estético tendrá una intención.

El rol del director de arte implica entonces algo muy diferente a la construcción de decorados, a la “decoración” de los espacios, el diseño de un vestuario o el maquillaje que se aplica un actor, si bien todas estas actividades son parte de los recursos que el director de arte debe brindar al proyecto audiovisual. El rol involucra, más allá de la concreción práctica, la participación activa del director de arte en la construcción de sentido de un proyecto a través de la propuesta de una identidad visual que no es la mera transcripción de lo “real”, sino siempre un proceso creador que involucra elegir, seleccionar, estilizar y modificar lo dado por el mundo real, en función de un planteo estético funcional al proyecto (Olmedo, 2017, p. 41).

Entonces, para Olmedo, las herramientas de la dirección de arte son el medio para construir una narrativa, y expresar emociones y sensaciones a partir del guion. La función de la dirección de arte es utilizar todas herramientas para llegar a dicho objetivo. Asimismo, Félix Murcia, director de arte español, sostiene que la dirección de arte es “la plasmación del proyecto plástico de la película” (Lázaro, Jaggi, Matey y García, 1997, p. 433). Es todo lo que está presente físicamente en un film. Se decide qué elementos deben ir en pantalla para construir la acción dramática que se requiere partiendo del guion técnico y literario. El trabajo del director de arte

se desempeña tanto en la pre producción como en el rodaje teniendo en cuenta cada detalle en relación con la composición de la cámara (Lázaro, Jaggi, Matey y García, 1997).

A partir de lo mencionado por los autores, se puede entender a la dirección de arte como aquella área que se encarga de la elección y diseño de los elementos físicos dentro de una película, los cuales deben sumar a la historia y a las sensaciones que el director quiere transmitir. No solo se encarga de ejecutar, también propone una identidad visual a la película desde lo físico. No obstante, podemos encontrar otros términos relacionados al momento de definir esta área del cine, como los que observan a continuación.

1.1.1. Diferenciando términos: diseño de producción y producción de arte

Diseño de producción

Por otro lado, otros autores entienden lo antes mencionado como “diseño de producción” o “producción artística”. Este es el caso de Milagro Farfán, comunicadora audiovisual peruana, quien le atribuye las características mencionadas por Tamayo y Olmedo al diseño de producción. Para ella, es un proceso de creación, el cual es guiado por la estructura de la historia y por la evolución de cada personaje. Lo planteado por el diseñador de producción es en base a una previa investigación. A partir del guion, analiza cuál es el objetivo de toda la trama como la función de los personajes. De esta manera, se realiza una caracterización adecuada y se pueden tomar decisiones estéticas acertadas, que contribuyan con el objetivo de la película (Farfán, 2015). Asimismo, el editor Vincent LoBrutto, en su libro “The Filmmaker's Guide to Production Design”, menciona lo siguiente:

Production design is the visual art and craft of cinematic storytelling. The look and the style of a motion picture is created by the imagination, artistry, and collaboration of the director, director of photography, and producer designer. A producer designer is responsible for interpreting the script and the director's vision for the film and translating it into physical environments in which the actors can develop their characters and present the story...It creates a cohesive pictorial scheme that directly informs and supports the story and its point of view (LoBrutto, 2002, p.8).

Es decir, el diseño de producción interpreta exhaustivamente la intención del director en el guion para plasmarlo de manera visual. De esta manera, como menciona Olmedo, construye una narrativa y expresa las emociones que el director quiere transmitir a través del film. La dirección de arte como diseño de producción pueden ser entendidos de la misma manera. Sin embargo, para el diseñador de producción Roberto Olson sí hay una distinción entre ambos términos. Él menciona que la dirección de arte solo se enfoca en ejecutar lo propuesto por el diseño de producción. Para él, este último involucra el diseño visual y narrativo de un film incluyendo decorados, vestuario, iluminación, tonalidades y ritmo narrativo (López, 2015).

Producción de arte

Por otro lado, se encuentra el término producción de arte. Según Augusto Tamayo, cumple la función de ubicar y obtener los elementos diseñados previamente por el director de arte o diseñador de producción. Este no abarca el área creativa de la propuesta, sino que se enfoca en cumplir con los objetivos de esta. Asimismo, se encarga de la búsqueda de las locaciones, gestionar su préstamo o alquiler, cumpliendo los requerimientos propuestos por el director y el director de arte (Tamayo & Hendricks, 2015). Para él, el productor de arte es el ejecutor de lo que el director de arte propone.

Siguiendo esta definición y en base a los autores antes mencionados, tanto la dirección de arte como el diseño de producción poseen la misma función: diseñar la parte material de una película. La única diferencia es la terminología empleada, ya que la producción de arte cumple una función distinta a los otros términos: ejecutar lo propuesto por el director o diseñador de arte. En esta investigación, se usa el término dirección de arte, ya que es el que se emplea por los autores peruanos.

1.1.2. Origen

Antes de que existiera el cine, la dirección de arte se hacía presente a través de otra arte: el teatro. En este, se le otorgaba importancia al decorado escenográfico y a la caracterización del personaje. La dirección de arte adquiere y emplea estas técnicas y procedimientos de diseño. Los primeros cineastas como George Méliés utilizaron telones pintados para sus escenografías cinematográficas tal como se realizaba en el teatro y el music hall (Olmedo, 2017).

1.1.2.1. En el teatro

La dirección de arte ya estaba presente desde las manifestaciones religiosas griegas. En los ritos helénicos a Dionisios, divinidad protectora de la vida y símbolo del placer, dolor y resurrección en la mitología griega, se realizaban diferentes puestas en escena como cantos o danzas. Al inicio, estos solo eran de carácter mimético; sin embargo, con el tiempo, la ceremonia se enriqueció con trajes, producción de carros y otros elementos. Por ejemplo, se utilizaban tres tipos de máscaras: trágicas, cómicas y satíricas (Coccia, 2009). Las trágicas expresaban miradas furiosas enmarcadas con cabellos erizados y una frente deformada. Las cómicas tenían ojos bizcos, la boca con un gesto torcido y las mejillas expresivas. Las satíricas representaban figuras extravagantes de género fantástico como centauros, faunos y cíclopes. A

partir de la importancia de los ritos en la sociedad griega, se construyeron las primeras edificaciones teatrales (Coccia, 2009). De esta manera, se puede observar que, desde los orígenes del teatro, el decorado y la caracterización fueron características importantes.

El decorado teatral surge en Grecia en la época de Esquilo. Este consistía en utilizar colores vivos pintados en los telones de fondo, que podían sugerir suntuosidad o pobreza, alegría o dolor dependiendo de la obra. Como accesorios decorativos se utilizaron altares, tumbas, estatuas de dioses, rocas, muros, atalayas y faros. Asimismo, se hacía uso de maquinarias escénicas para simular los truenos y relámpagos. La dirección de arte no solo se hacía presente en lo escenográfico, sino también en la caracterización de los actores. Los que interpretaban la comedia utilizaban un vestuario ordinario, exagerado o deformado con un estilo caricaturesco. Por otro lado, los actores trágicos utilizaban vestuarios, que recalcan el carácter sobrehumano de sus personajes. Los accesorios como las togas y los mantos también eran decorados. Por ejemplo, las togas llamadas poikilor, de mangas anchas y estilo oriental, eran decoradas con bordados suntuosos de colores vivos. Por el lado del maquillaje, los actores utilizaban máscaras, las cuales podrían ser consideradas como el maquillaje primitivo del teatro. Estas eran decoradas con detalles convencionales de color o líneas relacionadas con el sexo o condición social del personaje (Nieva, 2000).

Entonces, la dirección de arte ya está presente desde la antigua Grecia. Primero se evidencia en los rituales religiosos, que se realizaban como puestas en escena y, a partir de ello, surge lo teatral. En el teatro, se le otorga importancia al decorado escenográfico y a la caracterización de los personajes. Los telones cumplían el papel de escenografía, el maquillaje ya estaba presente por medio de las máscaras como un medio para contarnos sobre un personaje, los accesorios decorativos o los accesorios de los personajes ya cumplían la función de la utilería.

De esta manera, desde el teatro griego, el cine adopta la dirección de arte como parte de su lenguaje.

1.1.2.2. Primeros indicios de la dirección de arte en el cine

Si bien el origen del cine se da a partir de los trabajos cinematográficos de los hermanos Louis y Auguste Lumiere, la presencia de la dirección de arte se da con la aparición de la ficción. Esta surge con las películas de George Méliés, las cuales poseen un carácter fantástico. Él crea universos visuales a partir de las escenografías tridimensionales, diseño de vestuario y efectos especiales (Olmedo, 2017). La historiadora de arte, Elisa Lozano (2007), menciona que Méliés utilizó elementos teatrales como el telón pintado, y añadió paneles y otros artilugios mecánicos - visuales propios del teatro ilusionista. El escenario, en sus inicios, solo era utilizado como fondo para el desplazamiento de los actores, ya existía un limitado movimiento de las cámaras. De la misma manera, Gentil, Díaz y Ferrari señalan que, en los inicios del cine, el teatro era la forma de expresión espacial. Por ello, la mayoría de ambientes escénicos se realizaban utilizando un foro o un telón fijo (López, 2015). No solo la dirección de arte posee sus orígenes en el teatro, sino que el cine en sí mismo surge de él. Adopta sus limitaciones espaciales y el decorado debía ir en función de este.

Más adelante, otros directores también comienzan a otorgarle importancia al lujo de los decorados y vestuarios. Por ejemplo, se encuentra el film de Giovanni Pastrone, “Cabiria” (1914) y el de David W. Griffith, “Intolerancia” (1916). Ambas realizaron grandes construcciones escenográficas, las cuales requirieron el trabajo de arquitectos, artesanos y artistas (Olmedo, 2017). Por un lado, para “Cabiria” de Pastrone, se diseñaron decorados monumentales, los cuales contribuyeron al cine, ya que para que se pueda apreciar al máximo el decorado la cámara se tenía que desplazar sobre ruedas. Se podría considerar el primer

travelling de la historia. Por otro lado, Griffith junto al escenógrafo teatral, Walter L. Hall, construyó la ciudad de Babilonia para su película. “Los colosales escenarios inimaginables e imposibles en una puesta teatral cambiaron definitivamente la gramática cinematográfica”. (Lozano, 2007, p. 90).

El decorado cinematográfico se va separando del decorado teatral, ya que el cine exige construir espacios tridimensionales. La cámara deja de tener limitaciones en el espacio, logrando moverse al interior del decorado. Es por ello, que la dirección de arte posee una labor más detallista a la mirada del espectador (Lozano, 2007). “Poco a poco el trabajo del director de arte fue más reconocido, sobre todo a raíz de la importancia que el decorado adquirió en el cine expresionista, estilo que evidenció el apoyo esencial de éste en la narración, como reflejo del alma atormentada de sus personajes, así como el indisoluble lazo entre decorado e iluminación” (Lozano 2007, p. 91).

Si bien, en los inicios del cine, la dirección de arte cinematográfica se ejecutaba de la misma manera que en el teatro, con los avances tecnológicos, esto fue cambiando, debido a que presentan distintas necesidades.

1.1.3. Elementos visuales de la dirección de arte

Los elementos visuales de la dirección de arte incluyen todo lo físico, que aporta a la historia propuesta en el guion. Pueden aportar información de un contexto histórico, características de un personaje y emociones en el espectador. Los elementos visuales que se abordan en el presente trabajo son los siguientes: escenografía o escenario, utilería, vestuario, maquillaje y caracterización, y el color, elemento que estará presente en todos los antes mencionados.

1.1.3.1. Escenografía o escenario

El director de arte y cineasta, Augusto Tamayo (2015), utiliza el término “escenario” para referirse a lo que otros autores comprenden por escenografía. Entiende este elemento como el lugar físico, en el cual ocurre la acción de una escena. Este está señalado y descrito en el guion. El director de arte puede cambiar o alterar su naturaleza dependiendo del presupuesto, una decisión práctica o expresiva. En primer lugar, se debe considerar que la forma del escenario está conectado a la condición social, cultural y económica del personaje. Además, se debe tener en cuenta el contexto en el cual se realiza la acción. Esto influye en el estilo arquitectónico del espacio y de los objetos empleados. Asimismo, el escenario empleado no solo debe evidenciar características de los personajes y sus contextos, sino también debe permitir la realización de la acción de los personajes: desplazamiento de los actores, de la cámara y equipos de iluminación. De la misma manera, es importante los materiales empleados en este espacio, ya que traen significado cultural, simbólico o influyen en las sensaciones del espectador (Tamayo & Hendricks, 2015). Tamayo menciona que el escenario puede darse en un estudio o set de televisión, en el cual se debe construir la escenografía y debe buscar fidelidad con el lugar representado. Asimismo, el escenario puede darse en una locación real y son las mismas características de la locación, las cuales la hacen propicia para la filmación (Tamayo & Hendricks, 2015).

Por otro lado, para el director de arte Félix Murcia, la escenografía determina la estética y expresividad de una película. Este debe poseer el control de los elementos que se desplacen en el espacio. Asimismo, el director de arte debe prestar atención a que la escenografía posea rasgos físicos y psicológicos de las personas que lo habitan (Lozano, 2007). Este es el espacio donde el director de arte trabaja y organiza todo lo que está adentro. En el libro de Gentile, Díaz y Ferrari, “Escenografía cinematográfica” (2008), se dividen dos tipos de espacios. Por

un lado, el espacio real, el cual podría entenderse como el espacio natural dentro de lo físico, lo mental, lo imaginario o lo onírico. Por otro lado, se encuentra el espacio pictórico, que se refiere al hecho visual, dimensionado y medible con magnitudes establecidas: lo proyectado en pantalla (López, 2015).

Asimismo, Cynthia Yaya (2017), comunicadora audiovisual, realiza una clasificación de tres tipos de escenarios. En primer lugar, se encuentra el escenario maquillado. Este es aquel que ya está construido, pero necesita algunos retoques, que el director de arte debe realizar de acuerdo al contexto de la historia. En segundo lugar, se encuentra el escenario construido. Este consiste en aquella escenografía que debe ser construida específicamente para un film. Este tipo es usualmente empleado en las películas fantásticas, donde se crean escenarios inexistentes. Finalmente, se encuentra el escenario alquilado. Es aquel que se alquila por un tiempo limitado (rodaje). Estos pueden presentar ciertas modificaciones de acuerdo a lo que el guion requiera.

En la presente investigación, se hace un análisis de todos los elementos que se encuentran presente dentro de la escenografía o escenario. Se enfoca netamente, en el espacio pictórico, ya que el análisis será en base a lo que vemos en pantalla mas no el espacio real. Para cada film, el director de arte busca un espacio idóneo dependiendo de la época histórica de la película y del contexto del personaje. A través del escenario o escenografía, el cine puede reflejar entornos del pasado o de la actualidad.

1.1.3.2. Utilería

La utilería es otro de los elementos de la dirección de arte. Este también va de acorde con lo propuesto en el guion y genera las sensaciones que el director propone. Augusto Tamayo y

Natalia Hendricks (2015) denominan utilería a todos los objetos utilizados por los personajes o que son parte del espacio. Los autores le otorgan dos funciones. Por un lado, mencionan la función utilitaria, ya que es un objeto o utensilio utilizado por los personajes durante una escena. Por otro lado, se encuentra la función de objeto complementario, en el cual cumple el rol de decoración. Asimismo, pueden cumplir funciones expresivas, estéticas y simbólicas.

Como mencionan Hendricks y Tamayo, la utilería posee diversas funciones dependiendo de las necesidades de la película. De la misma manera, Jaime Barroso, comunicador español, realiza una división de tres tipos de utilería o atrezzo. En primer lugar, se encuentra la utilería de decorado activo, la cual es utilizada por los personajes: poseen una acción en la escena. En segundo lugar, se encuentra la utilería de decorado pasivo, ya que su función es complementar el espacio de la escena y le otorga personalidad. En este caso, no posee una acción en la escena. Finalmente, se encuentra la utilería especial, debido a que posee un papel importante por su significado y también es utilizado por el actor en escena (Parán, 2018).

La utilería no solo es un elemento decorativo en el film, sino también posee valor visual y narrativo. El espectador puede relacionar un elemento de la utilería con un personaje, ya que este último le otorga personalidad al objeto que utiliza. El director y el director de arte logran que un simple objeto posea un papel icónico y memorable dentro del film (Borja, 2018). A partir de estos autores, se puede concluir que la utilería cumple diversas funciones dentro de una película. El director de arte debe analizar detalladamente el guion para colocar, en pantalla, los objetos idóneos, que la escena requiere, tanto los decorativos como los que poseen una acción en el film.

1.1.3.3. Vestuario

Este elemento de la dirección de arte está relacionado directamente con el personaje. Lo importante no es que vista a la moda, sino que su vestuario apoye al hilo narrativo y aporte información sobre el personaje, para que se pueda comprender la película. Su diseño se debe basar en el contexto de la historia y el perfil del personaje desarrollado por el director de arte. Para realizar el diseño y producción del vestuario, deben considerarse ciertas características. Tadeusz Kowzan, historiador y teórico de la literatura y el teatro, realiza un estudio cuadrimensional para realizar el perfil del personaje antes de diseñar un atuendo. El análisis incluye los siguientes aspectos: aspectos físicos, aspectos socioeconómicos, vida familiar, aspectos psicológicos y el aspecto escénico (Rojas & Zambrano, 2009).

Estudio cuadrimensional del personaje	
Aspecto físico	Raza, edad, sexo, altura, peso, contextura, color de cabello, color de piel, color de ojos, forma de los ojos, rasgos fisionómicos, ¿Cómo es su voz? (intensidad, timbre, tono y altura), ¿Quién es?, ¿Qué es lo que quiere, por qué y qué se le opone?, ¿Cuál es su estado de salud?, ¿Cómo se viste usualmente?, ¿Cómo camina?, ¿Cuál es su postura?, gestos característicos
Aspecto socioeconómico	Nacionalidad, país de residencia, año o época, lugar dentro de la sociedad, estrato social, sociabilidad, ocupación, profesión, condiciones de trabajo, aptitudes y vocación
Vida familiar	¿Quiénes son sus padres? ¿Viven? ¿Cómo es la relación entre ellos y el personaje? ¿Conoce algo de sus antepasados?, estado civil, ¿Cómo es la relación con su cónyuge e hijos? ¿Tiene ahorros, sueldo o salario? ¿Cuál es su religión y cómo la practica?, viajes y lugares a los que ha ido, ideas políticas, pasatiempos, ubicación espacial, aspectos de su vivienda

Aspectos psicológicos	Vida sexual, moral, filosofía de vida, ambiciones, contratiempos, desengaños, temperamento, complejos, mecanismos de defensa, ¿Tiene alguna anomalía psicopática?
Aspecto escénico	¿En qué momento de la pieza aparece el personaje y cuál es su rol? ¿Qué siente hacia los demás y qué sienten los demás hacia el personaje? ¿Qué objetivo tiene, qué se le opone y si lo logra cómo lo hace? ¿Hay evolución dentro de la pieza, cómo se establece?

Figura 1: Estudio cuadrimensional del personaje²

Asimismo, Tamayo y Hendricks (2015) mencionan que el vestuario “es el complemento externo de la construcción del personaje”. Ellos también realizan una clasificación para analizar al personaje. Descomponen a este en dos divisiones taxonómicas. Por un lado, está la vida exterior, la cual se divide en lo físico (sexo, la edad, las formas y proporciones del cuerpo), la psiquis (rasgos de carácter, heredados o adquiridos por la experiencia de vida, creencias, principios, anhelos, miedos, traumas psíquicos, estados de ánimo dominantes), la cultura (hábitos y costumbres colectivas), la condición socioeconómica (estratificación social del grupo que pertenece, ingresos económicos) y la etnia (rasgos físicos y culturales dentro de un grupo humano). Por otro lado, está la vida interior del personaje, la cual se constituye por (psiquis, estados de ánimo, convicciones y creencias) y en vida exterior (vida íntima, vida personal, vida profesional) (Tamayo & Hendricks, 2015).

² FUENTE: Rojas, L. & Zambrano, L. (2009) *El vestuario como símbolo en el cine. Caso: The Fifth Element*. [Tesis de Licenciatura.]. Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de comunicación social. Menciones: Artes audiovisuales y comunicaciones publicitarias. <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAR5517.pdf>

De acuerdo a ambos autores, para diseñar un vestuario, primero se debe realizar un análisis del personaje. No solo consiste en un atuendo, que favorezca como se ve el actor, sino también debe comunicar una época histórica, la personalidad del personaje, su contexto social, entre otros.

1.1.3.4. Maquillaje y caracterización

Al igual que el vestuario, el maquillaje ayuda a definir la presencia y el aspecto de un personaje. No solo se enfoca en mejorar la apariencia del actor, sino también es aquel que realza características del personaje de acuerdo al contexto al que pertenece y a su personalidad.

Augusto Tamayo y Natalia Hendricks (2015) señalan diversos tipos de maquillaje:

- Maquillaje cosmético
- Maquillaje de efectos especiales
- Maquillaje corrector de defectos
- Maquillaje de alteración de los rasgos en la construcción del personaje
- Maquillaje fantasía

El director, en un film, hará uso de uno de ellos o más dependiendo de las necesidades expuestas en el guion (Tamayo & Hendricks, 2015). Por otro lado, Cynthia Yaya (2017) realiza otra clasificación del maquillaje. Para ella, el maquillaje ayuda a complementar el vestuario y colabora en la construcción del personaje. Este se puede dividir en dos tipos. En primer lugar, se encuentra el maquillaje estético, el cual consiste en ayudar a los actores a mejorar su apariencia en pantalla. Todos los actores deben estar maquillados, aunque su personaje no lo requiera, para que el brillo de su rostro o ciertas imperfecciones no afecte a la toma. Este tipo de maquillaje puede relacionarse con el maquillaje corrector de defectos propuesto por Hendricks y Tamayo. En segundo lugar, se encuentra el maquillaje de efectos especiales. Este

consiste en caracterizar al personaje de una manera más profunda transformándolo totalmente (Yaya, 2017).

Asimismo, el productor de cine y televisión, Federico Fernández (2014), divide el maquillaje en dos tipos. Por un lado, el maquillaje de caracterización, el cual consiste en la transformación profunda de los rasgos del actor. Asimismo, puede ser aquel que funciona para rectificar las imperfecciones del rostro o crearlas dependiendo del personaje. También se pueden considerar, dentro de este tipo, las cicatrices y heridas. Por otro lado, se encuentra el maquillaje de fondo, el cual consiste en restituir los colores de la piel del actor dependiendo de la iluminación utilizada. Sirve para reducir el brillo (Fernández, 2014).

Yaya y Fernández realizan una clasificación similar con distintos nombres, mientras que Tamayo y Hendricks realizan una clasificación más detallada. En base a esta última, se realiza el análisis del maquillaje en la presente investigación.

1.1.3.5. El color

El color es otro de los elementos de la dirección de arte. Este se encuentra presente en todos los elementos antes mencionados. Para Tamayo y Hendricks (2015), entre los colores se generan relaciones tanto de complementariedad y de oposición. Por ejemplo, la gama de colores es la gradación sucesiva de un color, que va variando al combinarse con otros colores. La combinación y relación de estos colores generan en la percepción humana diferentes sensaciones. Según ello, se dividen tanto en colores cálidos (rojo, amarillo y sus respectivas gamas) y colores fríos (entre el azul y violeta y sus respectivas gamas). Asimismo, se encuentra el verde que se encuentra entre lo cálido y lo frío. Por un lado, los colores fríos transmiten liviandad en los objetos y; por otro, los cálidos le otorgan una sensación de mayor peso. Los

colores pueden comunicar al hombre sensaciones de calma, tensión violencia, provocando estados de ánimo complejos y cambiantes (Tamayo y Hendricks, 2015).

- El blanco: pureza, vacío, sensación al infinito, inocencia, diafanidad
- Negro: ausencia de luz, sensación de finitud, muerte, maldad, carácter, elegancia
- Grises: símbolo de transición, neutralidad, melancolía
- Colores cálidos: sensación de intensidad, vigor, emotividad, pasión, calor, sensualidad, impulsividad, actividad y riesgo
- Colores fríos: intelectualidad, lucidez, espiritualidad, misticismo, interioridad, frialdad, placidez, serenidad, paz y descanso
- Color verde: equilibrio, naturalidad, sociabilidad, esperanza, fresco, húmedo, crecimiento

Estas asociaciones de los colores con la percepción humana se basan tanto en la psicología del individuo como en su contexto. Se determinan por el subconsciente colectivo y el individual, siendo resultado de las convenciones generales y culturales (Tamayo & Hendricks, 2015). Los colores transmiten diversas emociones en el espectador. Asimismo, pueden comunicar sobre la personalidad de los personajes, la personalidad de un espacio y objetos importantes dentro de la escena. Iñaki Lazkano Arrillaga, comunicador audiovisual español, citando a Francesco Casetti y Federico Di Chio, menciona lo siguiente: “cada color se asocia con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia” (Arrillaga 2014, p. 117). Para él, el color posee una función expresiva en la película y cada uno posee un significado. “Más allá de su uso descriptivo, el color se expresa también en el plano del contenido, puesto que aúna lo estético y lo significativo” (Arrillaga, 2014, p. 119).

Los colores empleados en el vestuario, maquillaje, espacio y objetos poseen un carácter específico que debe sumar a la intención del director en su film. Así como Tamayo y Hendricks, el psicólogo francés Marc - Alain Descamps también realiza una clasificación de las sensaciones y significados que otorgan cada color en la cultura occidental (Rojas & Zambrano, 2009).

- Rojo: color que llama la mirada del espectador; se vincula con la sangre provocando emociones como la pasión, asesinato, destrucción, vergüenza, estímulo, tragedia, odio. También es considerado el color del fuego, el cual evoca calor, poder, vigor, energía y valor. Culturalmente, se asocia con la realeza, la religión y la ideología comunista.
- Naranja: genera sentimientos placenteros como valor heroico, inquietud y pasión. Asimismo, se asocia al otoño generando sensaciones de calor, abundancia y alegría.
- Amarillo: transmite ánimo, alegría, júbilo, abundancia, sabiduría y amor. Si se relaciona con el color del oro, transmite pompa y poder. Cuando el amarillo es menos saturado, transmite cobardía, debilidad, celos, decepción, enfermedad, infidelidad y traición.
- Verde: transmite calma, reposo, esperanza, inspiración, vitalidad, juventud, vigor, inmadurez, victoria, soledad, paz y eternidad
- Azul: en contraste con los colores cálidos, transmite dulzura e inocencia. En relación con el agua y el cielo, significa verdad, quietud, paz, esperanza, espiritualidad, romance, estabilidad y fidelidad en el amor.
- Morado: significa realeza, poder, majestuosidad, riqueza y esplendor, seriedad, sufrimientos y verdad martirizada
- Marrón: neutro, severo, otoñal y masculino
- Gris: gravedad, pobreza, neutralidad, armonía y tristeza

- Blanco: paz, timidez, pureza, inocencia, fe, delicadeza, castidad. Se asocia con la divinidad, ángeles, santos, vírgenes, humildad, modestia y verdad.
- Negro: muertes, ausencia, dolor, horror, desesperación, depresión, tristeza y luto. Asimismo, se relaciona con el misterio, la magia, brujería, maldad, crimen y vergüenza como con la sobriedad y la elegancia.

La combinación de los colores puede generar patrones, los cuales se convierten en convencionalismos dependiendo del uso de la sociedad (Rojas & Zambrano, 2009). En la presente investigación, se utiliza tanto la clasificación de Hendricks y Tamayo como la de Descamps. Por un lado, se utiliza la primera clasificación para analizar el espacio en general, la sensación y significado que este otorga en su conjunto, ya que esta posee una visión más panorámica. Por otro lado, se utiliza la segunda para enfocarnos en los vestuarios y objetos representativos de los films a analizar.

1.1.4. Formas de clasificación

La dirección de arte se puede clasificar de acuerdo a dos tipos de funciones. Por un lado, Augusto Tamayo y Nathalie Hendricks realizan una clasificación en base a las funciones de los elementos visuales. Por otro lado, Eduardo Parán y Michael Rizzo lo realizan según las funciones del equipo de trabajo.

1.1.4.1. División en funciones

Natalia Hendricks y Augusto Tamayo (2015) realizan una clasificación de la dirección de arte en base a las funciones de los elementos visuales. En primer lugar, se encuentra la “función mimética y de representación”, la cual consiste en lograr la verosimilitud del universo real en el universo ficcional del film. Consiste en que el espectador tenga la ilusión de que está

contemplando la realidad similar a aquella, en la que se desenvuelve la escena. Busca la reproducción fiel de la realidad. En segundo lugar, se encuentra la “función artificio”, la cual busca crear un universo artificial, un mundo imaginario proyectando rasgos que vayan de acuerdo a la visión y concepción del guion. Otorga realidades exageradas o distorsionadas del mundo. En tercer lugar, se encuentra la “función expresiva-dramática”, la cual se encarga de estimular los sentidos, permite que la narración se cargue de expresividad y genere efectos en el espectador. La dirección de arte debe reforzar la representación de los actores en el relato y sumar a la acción dramática planteada en el guion. En cuarto lugar, se encuentra la “función simbólica”, la cual busca, a través de símbolos, generar significación en el relato fílmico. Los elementos de la dirección de arte deben comunicar significados con su sola presencia. En quinto lugar, se encuentra “la función atmosférica”, la cual consiste en generar una atmósfera emocional. Cuando el espectador ve la escena, debe percibir las emociones y sentimientos planteados en el guion. Esto genera un estado anímico en él y lo hace mediante el uso sistemático e integrado de los elementos visuales de la dirección de arte. Finalmente, se encuentra la “función estético - plástica”, la cual se enfoca en generar una experiencia gratificante al espectador. Esta visión estético - plástica debe estar acorde con la historia planteada, pero su función principal es ser agradable a la vista del público de manera visual (Tamayo & Hendricks, 2015).

1.1.4.2 Otras tipologías

Otros autores dividen la Dirección de Arte desde las funciones del equipo de trabajo y no de los elementos visuales. Por ejemplo, el comunicador audiovisual, Eduardo Parán (2018), en su tesis, menciona la división realizada por Jaime Barroso. Este divide el área en tres: dirección de arte o escenógrafo; decorador o ambientador; y ayudante de decoración. Todas estas subáreas están en constante supervisión del director de arte. En primer lugar, la función del

director de arte o escenógrafo consiste en la realización de la propuesta material y estética de los escenarios, objetos y vestuario en base a la visión del director. En segundo lugar, el decorador o ambientador se encarga de la ejecución de lo propuesto y plantea bocetos de las locaciones al director, con la orientación del director de arte. Finalmente, el ayudante de decoración se encarga de la elaboración y el control de la ejecución de la propuesta (Parán, 2018).

Por otro lado, el director de arte Michael Rizzo, en su libro “Manual de la dirección artística cinematográfica”, divide la dirección de arte en dos: el diseño y la construcción del diseño. Primeramente, la parte del diseño consiste en el lado creativo de la dirección de arte. Se encarga de la creación de los diseños. Por otro lado, la construcción del diseño, como su mismo nombre lo refleja, es la parte práctica de la dirección de arte. Se encarga de ejecutar el diseño antes planteado (Celestino, 2012).

La presente investigación usa la clasificación realizada por Augusto Tamayo y Nathalie Hendricks, ya que se basa en los elementos visuales y la tesis posee como objetivo analizar cada uno de ellos en las películas seleccionadas. Por ejemplo, la escenografía puede poseer una función atmosférica, mientras que cierto elemento de la utilería puede poseer una función simbólica. Todo ello de acuerdo a lo planteado en cada film. En el caso de esta investigación, la dirección de arte debe estar guiada por el punto de vista del director, ya que las películas seleccionadas se encuentran dentro del cine peruano de autor.

1.2. ¿Cómo funciona la dirección de arte en el cine peruano?

Como se mencionó anteriormente, lo que en otros proyectos cinematográficos internacionales se entiende como diseño de producción, en el Perú, se entiende como dirección de arte.

Entonces, en el Perú, cómo funciona la dirección de arte. Para Rodrigo Núñez, director de arte peruano, esta es una especialización dentro del cine; es un área que trabaja con otras para llevar a cabo un proyecto cinematográfico. Surge de los estudios de cine complementados con artes plásticas o fotografía. También pueden nacer desde las carreras de diseño o arquitectura. En el caso de Núñez, él viajó a Barcelona para estudiar una especialización en esta área teniendo conocimientos previos sobre cine. No obstante, para él, no significa que sea una carrera que falte en Perú, ya que la dirección de arte existe como una especialidad, grado o máster. En el Perú, por ejemplo, si se aspira a ser director de arte, primero se estudia cine y luego se complementa con otros conocimientos artísticos. Este proceso formativo no quita la calidad de los directores de arte peruanos (Escala, 2015).

Por otro lado, en el libro de Tamayo y Hendricks (2015), se realizan entrevistas a algunos directores de arte peruanos. Una de esas entrevistas es a la directora de arte de “El evangelio de la carne”, Cecilia Herrera. Ella menciona que el área aún no está muy desarrollada en el Perú a diferencia de otros países. El trabajo lo realizan pocas personas y el presupuesto es modesto. No obstante, esta desventaja ayuda a desarrollar la creatividad del equipo. Según ella, los directores de arte peruanos no acuden a grandes almacenes, sino buscan sus materiales en las calles, en sus propias casas, casas de amigos, la cachina o con los recicladores. Otra entrevista es a la diseñadora de vestuario Leslie Hinojosa. Ella menciona que, en algunas películas, los departamentos de maquillaje, vestuario y escenografía trabajan por separado a diferencia de otros países, en los cuales el director de arte se encarga de unir la estética visual de la película. Asimismo, también señala el poco presupuesto para el área, que dificulta obtener la calidad esperada. Tanto Herrera como Hinojosa resaltan la importancia de incentivar el interés por la dirección de arte en las universidades.

Según las experiencias de los directores de arte antes mencionados, la dirección de arte en el Perú es un área que aún está en crecimiento. Sin embargo, cada vez posee más relevancia y hay más conocimiento sobre ella. Las limitaciones que presentan, debido a su precariedad y bajo presupuesto, producen una mayor creatividad para llevar a cabo la propuesta de arte en la película. En el Perú, la dirección de arte está presente en distintos tipos de cine. Dentro de las diversas producciones peruanas, en esta investigación, nos enfocamos en el llamado cine de autor. A continuación, se desarrolla su definición, origen y características.

1.3. ¿En qué consiste el cine peruano de autor?

Para responder a esta pregunta, es importante conocer primero cómo nace el término “autor” en el cine mundial. Conociendo ello, se continúa desarrollando la presencia del cine de autor en Latinoamérica y, finalmente, en Perú.

1.3.1. ¿Qué se entiende por cine de autor?

Se conoce al cine de autor como aquel que busca transmitir la expresión personal del director en la película. Siguiendo esta definición, para la autora Martha Gutiérrez (2014), este tipo de cine está presente desde los inicios de la industria fílmica, y pueden considerarse como autores a directores de cine como Sergei Eisenstein y David Wark Griffith. No obstante, la teorización del término nace en los años cincuenta. Son los teóricos de la “Nouvelle Vague” francesa quienes lo definen a partir de reflexiones realizadas en revistas de crítica cinematográfica como Cahiers du Cinema (Sedeño, 2012). Esta revista fue fundada por André Bazin en 1951, en París. Él, junto a sus pupilos, denominan la *politique des auteurs*, la cual coloca al director como centro creativo, quien mediante el producto fílmico muestra su sello estilístico único, su visión del mundo e ideología (Gutiérrez, 2014). El cine de autor se presentó de manera oficial en el Festival de Cannes de 1959 con “Les 400 coups”, de François Truffaut. Este cine ponía en

manifiesto la libertad de los directores frente a los productores. De esta manera, nace el movimiento cinematográfico “Nouvelle Vague”, teniendo como directores representantes a Truffaut, Chabrol, Renais y Rohmer (pupilos de Bazin), los cuales defendían la autonomía del director en el guion y, por ende, en la película (Collar, 2015). En 1975, Bazin define a la autoría como “un proceso analítico de elegir en la creación artística, en el cual se utiliza el factor personal como criterio de referencia y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente” (Sedeño, 2012, p. 5). Es decir, este cine no depende de una industria cinematográfica. Es el director, quien expone sus propias historias y su punto de vista sin restricciones o limitantes. Asimismo, el crítico cinematográfico Andrew Sarris publica una entrevista realizada al director Truffaut, representante de la “Nouvelle Vague”, durante el II Festival de Cine de Montreal. Él menciona que el cine francés tradicional era trabajado por grandes equipos, los cuales estaban integrados por personajes famosos y postula que la *politique des auteurs* trajo consigo la elaboración de un cine más individual, elaborado por personas con mayor formación y que deja en evidencia la personalidad del director (Rodríguez, 2017).

El cine de autor tuvo influencia en otras partes del mundo. En Gran Bretaña, se puede considerar como tal al “Free cinema”, que tuvo como representantes a Karl Reisz, Tom Richardson y Lindsay Anderson, quienes realizaron películas que reflejaban un tono social. En Alemania, se encontraba “el nuevo cine alemán” defendido por directores como Fassbinder, Herzog y Wenders. Por otro lado, en el continente americano, se habla del “independiente” o el cine no producido en los grandes estudios (Collar, 2015). En Estados Unidos, Bazin y sus pupilos destacaban a Alfred Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks y William Wyler del cine clásico americano (Gutiérrez, 2014).

En base a los inicios del cine de autor, se podría decir que este nace como una contraposición al cine de productor y busca evidenciar la identidad del director en sus películas tal como lo menciona Ana Sedeño Valdellós (2012), comunicadora audiovisual española. Siguiendo a Bazin, ella sostiene que el cine de autor es aquel que se opone al cine de productor y al cine de artesano³ forjado por Hollywood. Por otro lado, Andrew Sarris menciona tres características del cine autor, en “Notes on the auteur theory in 1962”: el director debe involucrarse en toda la película, él debe realizar el guion y sus películas deben poseer características similares o comunes. Asimismo, esta realización debe ser en base a una noción artística (Sedeño, 2012).

De la misma manera, existen autores de la actualidad que también definen al cine de autor como la catedrática Martha Gutiérrez Correa, quien entiende el cine de autor como el cine de expresión personal. Para ella, no todos los directores son autores, ya que algunos solo actúan en base a técnicas pre-establecidas como las películas de cadena y género de Hollywood. Estos se venden en masa repitiendo guiones, estructuras, elementos estilísticos o modos de montaje. Para que el director sea considerado el autor del film debe realizar un cine que exprese su alma y ser la cabeza creativa. Este aporta su propio estilo y huella en cada área de la producción cinematográfica (Gutiérrez, 2014).

Por otro lado, la comunicadora audiovisual Milagro Farfán menciona que “el cine de autor lleva el sello del director que por lo general es el responsable de todos los componentes creativos de la película. Supone una interpretación y una expresión personal de la realidad representada, a menudo con valores estéticos y/o reflexivos. Propone un discurso que exterioriza una mirada íntima, con recursos artísticos variados, que enriquecen el lenguaje

³ Se considera cine de artesano al cine realizado en estudio, a las superproducciones o blockbusters (Sedeño, 2012).

cinematográfico” (Farfán, 2014, p. 14). Para ella, la mirada y punto de vista del director posee un valor importante, ya que cada uno de ellos posee un sello particular en su manera de contar y transmitir un mensaje, el cual está ligado a sus sentimientos y sensaciones. Asimismo, permite conocer las realidades desde una mirada original, diversa, singular y pluricultural. El cine de autor se realiza fuera de la industria con presupuestos propios. Con el avance de nuevas tecnologías, el internet y la democratización de los medios, se ha facilitado en cierta manera la realización de este tipo de cine (Farfán, 2014).

No obstante, el término de autor ha sido desviado cuando se relaciona con el “elitismo” ignorando el carácter popular del cine. Por algunos autores, es considerado como un cine para minorías que no se preocupa por adquirir éxitos en taquillas o llegar a los cines. Incluso aparece un tipo de película llamado “películas de festival”, las cuales no buscan llegar a cines, solo a festivales (Collar, 2015). Fernando Solanas y Octavio Getino señalaban que el cine autor europeo pertenece de manera exclusiva a un grupo pequeño de la burguesía, evidenciando el carácter elitista de este cine (Cotler, 2018). Uno de los motivos podría ser lo que indica Collar (2015): muchas de las películas de autor eran de acceso limitado, debido a la dificultad para entenderlas.

Considerando lo antes expuesto, se puede entender el cine de autor como aquel cine que busca reflejar el punto de vista y la visión del director. Esto influye en todas las áreas que comprende una producción cinematográfica. No sigue patrones de una industria, sino que busca expresar una personalidad propia, la cual será transmitida a cada elemento que compone el film. En primera instancia,

1.3.2. Cine de autor en el Perú

Para hablar específicamente del cine de autor en el Perú, es importante conocer cómo se ha ido desarrollando en Latinoamérica. Según Mariana Lacunza Mendizábal (2017), la relevancia del cine de autor en Latinoamérica surge dentro del marco del Nuevo Cine Latinoamericano en los años 70s. Algunos de los directores representativos de esa época son Glauber Rocha (Brasil), Fernando Solanas (Argentina), Tomás Alea Gutiérrez (Cuba) y Jorge Sanjinés (Bolivia). Ellos, en sus films, retratan la situación de Latinoamérica desde un punto de vista único y personal. Rocha, en su libro “Estética del hambre”, menciona que este Nuevo Cine Latinoamericano debe separarse del cine colonizado por Hollywood y del cine de la estética pequeño-burguesa del cine de autor europeo. Él postula que el hambre latinoamericano no solo indica pobreza, sino que es la esencia de la sociedad latinoamericana y que de esta parte la originalidad de su cine (Cotler, 2018). Rocha, a diferencia de Bazin, vincula al cine de autor con el compromiso político y considera que existe una necesidad de cineastas revolucionarios comprometidos a cambiar la realidad de su contexto con sus films (Del Valle, 2018). Para Glauber Rocha, el Nuevo Cine no era un cine privilegiado, sino es cine de los pueblos colonizados. Un cineasta de este cine debía poner su profesión al servicio de las problemáticas de su época y enfrentarlas (Rocha, 2004, como se cita en Del Valle, 2018). Asimismo, en 1967, se realiza el primer encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar, Chile. En este, el Nuevo Cine Latinoamericano se vincula a la liberación nacional, en contra del imperialismo norteamericano. Sus películas debían destacar por los valores culturales de Latinoamérica (Rueda, 2007).

En el caso peruano, Ricardo Bedoya (2015) señala tres tipos de producciones cinematográficas peruanas de acuerdo a su producción, tratamiento y escritura fílmica. En primer lugar, se encuentran las producciones cinematográficas que son concebidas para una explotación

comercial y poseen mayor visibilidad en las audiencias. En segundo lugar, se encuentran las películas que también buscan ser difundidas en salas comerciales, pero su objetivo no es una exposición masiva. Dentro de esta categoría, se encuentran diversas sub categorías con características específicas. Una de ellas son las producciones cinematográficas que se posicionan dentro del cine de autor contemporáneo. El cine de autor peruano que usualmente recurre a los fondos entregados por el Estado en calidad de premios. En este tipo de producción cinematográfica, la visión y los estilos personales de sus realizadores no impiden que lleguen a ser difundidas en salas comerciales, sino que se convierten en un valor agregado. En tercer lugar, se encuentran las películas que construyen sus propios medios de difusión (Bedoya, 2015). Centrándonos en el cine de autor peruano, Bedoya también menciona que este ha obtenido influencia de los diferentes estilos del cine de autor de las últimas décadas. Por ejemplo, algunos estilos son los siguientes: “el minimalismo asiático; las estrategias de registro contemplativo de Theo Angelopoulos y Béla Tarr; la irrupción de la mirada femenina de Claire Denis o Jane Campion; el “cine ensayo” de Marker y Varda; el autorretrato de Kawase o Johan Van Der Keuken; la atención por inscribir en la ficción las manifestaciones visuales y sonoras de las diferencias étnicas, en la línea trazada por Emir Kusturica, Tony Gatlif o Abdellatif Kechiche” (Bedoya, 2015, p. 67).

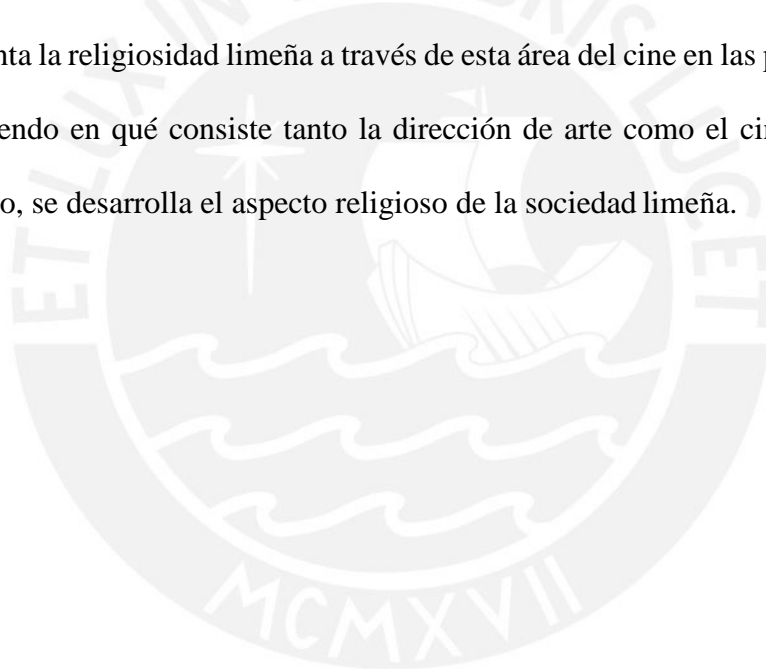
Por otro lado, Emilio Bustamante señala que gracias a la tecnología digital ha surgido mayor diversidad en el cine peruano tanto en su forma de realización como en su modo de distribución y exhibición. A partir de ello, él realiza una clasificación de los tipos de cine en el Perú. En primer lugar, se encuentra el cine comercial de géneros, el cual está orientado a un público masivo que se guía por los estándares técnicos de las multisalas comerciales. Los actores escogidos, para estas películas, son aquellos que son conocidos por el espectador. Asimismo, es más determinante las empresas productoras que las decisiones del director. En segundo

lugar, se encuentra el cine de autor. En este caso, estas películas aspiran a competir en festivales internacionales y se financian, en la mayoría de casos, por premios otorgados por el Estado en concursos anuales. Algunas de estas películas logran cumplir los estándares técnicos para ser exhibidas en salas comerciales, pero con poco tiempo en cartelera y poca acogida del público. En tercer lugar, se encuentra el cine independiente limeño. Pertenecen aquellas películas que son autofinanciadas y usualmente no cumplen los estándares técnicos de la industria, ni aspiran a alcanzarlo. Utilizan una narrativa y estilo moderno o experimental. Suelen ser vistos en internet como en Youtube o Vimeo. En cuarto lugar, se encuentra el cine regional. Este es aquel cine que no es realizado en la capital, Lima, sino en otras partes del territorio nacional. Finalmente, se encuentra el cine documental (Bustamante, 2018). Entonces, desde una mirada de distribución y realización, Bustamante señala al cine de autor como aquel, que no sigue los patrones de la industria comercial y busca presentarse en festivales, pero también puede encontrar un lugar en los cines comerciales.

Bustamante, en base a lo antes mencionado, considera algunos directores dentro del cine de autor peruano. Entre ellos se encuentran Claudia Llosa, Josué Méndez, Héctor Gálvez, Rosario García Montero, Jonatan Relayze y Joel Calero. Todos ellos han sido parte de diferentes festivales (Bustamante, 2018). Por otro lado, el investigador Diego Olivas, en su tesis, clasifica como autor a Francisco Lombardi y lo considera uno de los más importantes propulsores del cine de autor en el Perú, ya que, en cada una de sus películas, es identificable sus ideas y críticas. Él, a través de sus películas, evidencia su propia postura sobre la sociedad peruana. Olivas también considera a Claudia Llosa y Josué Méndez como autores, quienes le han otorgado importancia a la reflexión y el cuestionamiento en sus creaciones (Olivas, 2017). En este caso, tanto “Rosa Chumbe” y “El evangelio de la carne” pueden considerarse dentro del cine de autor. La primera película es uno de los ejemplos de cine de autor considerado por

Bustamante, ya que ha tenido presencia en festivales y transmite la mirada de Relayze sobre Lima. Por otro lado, “El evangelio de la carne” también podría considerarse dentro de este cine. El film muestra la mirada del director, ya que intenta evidenciar las desigualdades de la ciudad de Lima (Bedoya, 2015). Asimismo, este ha sido expuesto en festivales obteniendo tres premios en el 17 festival del cine de Lima (el premio del público, premio Titra y premio de la Asociación de Comunicadores) (Williams, 2017).

En síntesis, el cine de autor expone la visión del director en un film y la dirección de arte contribuye a evidenciar ello, a través de sus elementos. Esta investigación se enfoca en conocer cómo se representa la religiosidad limeña a través de esta área del cine en las películas de autor. Por ello, conociendo en qué consiste tanto la dirección de arte como el cine de autor, en el siguiente capítulo, se desarrolla el aspecto religioso de la sociedad limeña.



CAPÍTULO 2: Representación religiosa de la sociedad limeña en el arte

Para comprender lo religioso de la sociedad limeña expuesto en el arte, primero es importante conocer qué se comprende por sociedad limeña, qué aborda y cómo se conecta con lo religioso. Por ello, en primer lugar, se busca conocer qué se entiende por sociedad y cómo esta se construye. En segundo lugar, se desarrolla la evolución de lo limeño desde la época colonial hasta lo actual y se expone el significado de lo limeño según algunos autores. En tercer lugar, se aborda uno de los aspectos de la sociedad limeña: lo religioso y las creencias. Dentro de este, destaca la devoción al Señor de los Milagros y su procesión, que es uno de los eventos religiosos más importantes de Lima, se exponen los elementos que comprende y el origen de su práctica. Finalmente, se presentan algunos casos de representación artística de la sociedad limeña en el ámbito religioso.

2.1. ¿Qué se entiende por sociedad?

Cuando se menciona sociedad, un elemento que sale a relucir inevitablemente es el individuo. El historiador Edward H. Carr menciona que el desarrollo de la sociedad se lleva a cabo en paralelo al desarrollo del individuo y se condicionan mutuamente. Para él, el hombre ha sido moldeado por la sociedad y, de la misma manera, este moldea la sociedad en la que vive (Carr, 1970). No obstante, existen debates sobre si "...la vida social es el resultado de la actividad de los seres humanos o, por el contrario, aquella no es sino el producto de fuerzas sociales que escapan al control de los individuos? O, dicho de otro modo, se ha intentado saber qué es efectivamente la sociedad humana: una realidad sui generis, independiente de los individuos que la constituyen o, por el contrario, la mera reducción a la suma de las múltiples acciones individuales" (Germana, 1993, p. 299). Existen autores que respaldan ambas posturas. A continuación, se mencionan algunos de ellos.

En base a un estudio sobre la relación individuo - sociedad del sociólogo peruano Guillermo Rochabrun, el sociólogo César Germana (1993) menciona que hay dos corrientes: una que pone por encima a la sociedad en sí misma y otra que pone por encima al individuo. En la primera, se puede encontrar a la sociología de Durkheim, el estructural - funcionalismo y los “diversos estilos marxistas”. Para él, “los hechos sociales” son realidades en sí mismas: ellos tienen un status característico. Para él, la sociedad es “el medio moral que rodea al individuo” (Germana, 1993, p. 301) comprendiendo moral como un "conjunto de reglas definidas y especiales que determinan imperativamente la conducta" (Germana, 1993, p. 301). En base a ello, el individuo es una creación de la sociedad, en el cual posee un papel pasivo que actúa en función a los roles propuestos por la sociedad. En la segunda, se encuentra la sociología de Weber, el “individualismo metodológico” y el interaccionismo simbólico. (Germana, 1993). Para M. Weber, “los fenómenos sociales solo pueden ser estudiados como efecto de las conductas de una o varias personas individuales, pues solo en este o estos es posible reconstruir un sentido comprensible de su comportamiento” (Germana, 1993, p. 303). Es decir, la sociedad es construida a partir de las conductas individuales de sus habitantes: es el resultado de ella.

Para Rochabrun, es mejor usar los términos “sociabilidad” e “individualidad”, ya que intenta quitarle la “cosificación” a ambos. Al cosificar los conceptos, se exponen a un carácter distante entre ambas realidades. Para él, otorgarle mayor importancia a la sociedad sobre el individuo comunica que este último no posee la capacidad de transformar una sociedad: el individuo termina siendo absorbido por la sociedad y se convierte en un sujeto restringido. Por otro lado, para Rochabrun, la postura individualista de Weber pierde objetividad, ya que las “formas sociales” se convierten en construcciones mentales del individuo. El sociólogo considera que la sociedad no puede ser estudiada teóricamente y debe ser entendida como dato de la realidad

(Germana, 1993). Para él, ambos son inseparables y ninguno posee mayor importancia que el otro. Él postula que “el individuo es absolutamente social y la sociedad es absolutamente individual” (Germana, 1993, p. 304).

Por otro lado, el investigador Daniel H. Cabrera (2004) señala que, durante la sociedad moderna occidental, la identidad colectiva (creencias compartidas sobre sí mismos como un “nosotros” y diferenciándose de otros) surge como un imaginario social, la cual está determinada por el imperativo de la conciencia y la libertad. Asimismo, en la filosofía política, aparecen diferentes conceptos como el de “ideología”, “conciencia y representación colectiva” y “sentido social”. Por lo tanto, la sociología reflexiona sobre la sociedad como una construcción de los seres humanos. Asimismo, las ciencias sociales muestran interés por comprender los mecanismos que construyen la sociedad.

“El engaño inherente a ciertos saberes, las determinaciones estructurales de las ideas, las categorías de la “mente social”, los mecanismos de formación de ideas, las técnicas propagandísticas de gobierno, la religión como orientadora de conductas, los valores socialmente compartidos, las creencias, las “definiciones” de la realidad, son algunos de los temas y perspectivas que si bien están presentes en el pensamiento filosófico desde su nacimiento, sólo en la modernidad se articulan disciplinariamente como un cuerpo de problemas y doctrinas específicos, como respuesta a la conciencia de la sociedad como institución humana” (Cabrera, 2004, p. 2).

En efecto, existen diversos factores, acciones humanas, que constituyen la formación de una sociedad. Del mismo modo, el sociólogo Georg Simmel resalta la participación del individuo para entender qué es la sociedad. Él menciona que “la sociedad existe donde los individuos

entran en acción recíproca” (socialización)... “Como entidad cerrada y uniforme deja el espacio a la multiplicidad de las relaciones que ligan a los individuos” (Wilkis & Berger, 2005, p. 79). Simmel, al mencionar la multiplicidad de las relaciones, expone la diversidad y la complejidad de una sociedad. De la misma forma que Weber, Simmels se preocupa hasta por las interacciones más pequeñas, ya que cada una de ellas refleja la singularidad de los individuos. Para él, los grandes sistemas que están relacionados con el concepto de sociedad, como el Estado, los partidos o las religiones, son la consolidación de las interacciones que se producen constantemente entre los individuos a lo largo de sus vidas. Si bien es cierto que existen instituciones, tradiciones o costumbres heredadas hacia los sujetos, las interacciones recíprocas son necesarias para que unos individuos puedan adquirirlas de otros (Wilkis & Berger, 2005).

En la presente investigación, se entenderá sociedad como una realidad que comprende costumbres, actividades y herencias que se han sido construidos a partir de las interacciones de los individuos que la conforman. Cada sociedad es diferente a otra, ya que está construida por las relaciones singulares de sus individuos, las cuales pueden estar determinadas por sus vivencias y su contexto. Entonces, cómo es la sociedad en Lima; qué características posee la sociedad limeña; cómo son las interacciones entre los limeños.

2.2. ¿Qué se entiende por lo limeño?

¿Qué implica “lo limeño” o a qué nos referimos al mencionarlo? No existe una definición exacta para ello. No obstante, algunos autores exponen las ideas que poseen sobre Lima según la historia o, incluso, a partir de sus propias vivencias. La idea de “lo limeño” ha sido construida a lo largo de los años y ha sido impulsada no solo por la manera en la que fue fundada y construida Lima, sino también por sus habitantes.

Para el historiador peruano Juan Manuel Ugarte Eléspuru, desde la época colonial, se iba construyendo el carácter limeño. Él realiza una selección de elementos dentro de la sociedad que podrían considerarse “lo limeño” como el criollismo, las costumbres religiosas que practicaban, sus danzas, su arte, los apodos y chistes, la viveza, la diversidad racial, entre otros. Para él, ser limeño es considerado ser una persona movediza, burlona, maliciosa y escéptica. Todos estos rasgos definirían a una persona “criolla”. Si bien es cierto originalmente este término era usado para nombrar a los hijos de europeos nacidos en las colonias, su significado fue cambiando en el tiempo. Actualmente, es empleado para representar un estado anímico, una calidad moral. Considera tanto un lado positivo como negativo y su significado depende a la entonación usada. Por un lado, ser criollo puede entenderse como una persona valiente, fiel y recta; por otro lado, como un individuo sin moral, astuto e hipócrita (Ugarte, 1966).

De la misma manera, Sebastián Salazar (1964) menciona que criollo puede ser equivalente a limeño, quien vive según una serie de tradiciones y costumbres. El costumbrismo limeño implica la música, la arquitectura, las danzas, el deporte, el urbanismo, el lenguaje, la poesía y la religiosidad. Una persona originaria de Lima o no, si adquiere estas costumbres, podría considerarse limeña. En otras palabras, “el criollismo vendría ser... el nacionalismo limeño” (Salazar, 1964, p. 20). No obstante, antes de abordar el criollismo limeño, él propone que esto surge a partir de la nostalgia de la Lima colonial (“Arcadia colonial”) de años atrás. Lima se ha convertido en una ciudad de “caos civil” causada por la explosión demográfica, la cual es contrastada con la anterior, una ciudad caracterizada por su tranquilidad. De esta manera, la “Arcadia colonial” es ese ideal al que el limeño desea retornar. Entonces satisfacen su añoranza por el pasado manteniendo el sustrato colonial de la sociedad limeña, construyendo un pequeño virreinato. Salazar (1964) menciona que ello se evidencia, ya que la sociedad participa del

poder de los amos y rentistas, lo cual es desempeñado por las Grandes Familias, las que poseerán el dominio de Lima. Volviendo a lo criollo, según Salazar, este término se construye por las Grandes Familias, como una fábula que resalta la viveza criolla. Esta resalta los valores negativos antes mencionados por Ugarte. Es una mezcla de inescrupulosidad y cinismo. Ofrece una flexibilidad moral a causa de lograr sus objetivos.

Por otro lado, el psicólogo y comunicador Julio Hevia Garrido Lecca (1988) posee una visión de lo limeño desde el punto de vista del individuo, el limeño, y se considera como tal. Para él, el limeño ha sido tratado como materia de estereotipamiento, ya que ha sido encapsulado con ciertas características, que pueden terminar convirtiéndose en caricaturizaciones. Él menciona algunas de ellas: el machismo; la mujer como agentes de provocación y el hombre como agente observador y fantasioso; el limeño con un perfil hedonístico y sensualista; las políticas temporales (lo hora peruana, la cortina de humo); los personajes estereotipados (el huachafo, el pituco, el arribista, el ahorado); entre otros (Hevia, 1988).

Esta visión de lo limeño va variando en los años y uno de los grandes factores es el crecimiento migratorio. En el año 1940, con la ampliación de la red vial y las modificaciones económicas, comenzó la migración provinciana a Lima. Según el antropólogo José Matos Mar (1986), existían dos realidades sociales a la par. Por un lado, se encontraba un mundo con costumbres hispanas coloniales y europeo - norteamericanas y; por otro lado, un mundo con costumbres andinas tradicionales. Estas nuevas ideas y costumbres en Lima fueron creciendo lentamente. En la ciudad, las clases dominantes imponían su estilo de vida, mientras que al “serrano” o al “indio” (el migrante) tenía que ser culturizado. Entre 1940 y 1981, la población peruana se triplicó, siendo Lima el territorio que poseía el 30% de la población del país. Todo ello debido al centralismo limeño, el cual genera que los pobladores provincianos busquen oportunidades

en Lima, convirtiéndose, para 1981, el 41% de la población limeña (Matos, 1986). Lima ya no sería la ciudad tradicional, sino “Lima es ciudad de forasteros. Las multitudes de origen provinciano, desbordadas en el espacio urbano determinan profundas alteraciones en el estilo de vida de la capital y dan un nuevo rostro a la ciudad” (Matos, 1986, p. 73). Lima se encuentra fragmentada físicamente. Cada distrito refleja una nueva identidad limeña.

El antropólogo señala que las calles de Lima adquieren otra personalidad y son habitadas por nuevos personajes, quienes le otorgan un carácter andino y van eliminando la característica hispánica. Existe un nuevo limeño, el cual transfiere su vínculo orgánico andino y defiende su identidad cultural (Matos, 1986).

“En un espacio social dominado por las masas que confluyen de todas las provincias aportando y combinando toda la multiplicidad de las tradiciones culturales del Perú provinciano, afloran los islotes culturales de la élite, que antes representaban la continuidad de las tradiciones criollas y mestizas coloniales, pero ahora, se rinden a patrones europeos o norteamericanos de la sociedad post-industrial. También las relaciones y dinámicas de la nueva Lima son, por vez primera, fiel reflejo de las relaciones y dinámicas de la totalidad peruana” (Matos, 1986, p. 104). Los nuevos habitantes con sus costumbres y tradiciones van modificando la sociedad limeña.

De la misma manera, la investigadora Sara Smith realiza una división de limeños basándose en entrevistas a profundidad. Por un lado, el nuevo limeño, que involucra a los migrantes y sus descendientes; por otro, el limeño clásico conformado por las familias “criollas” y “mestizas”. El nuevo limeño vincula a la sociedad limeña con la idea de progreso económico y social. Smith cita a Rolando Arellano y a David Burgos señalando que los migrantes se habían ido

situando en las zonas periféricas de la ciudad, las cuales, en su mayoría, habían sido vinculadas con una imagen rural, pobre, marginada y subalterna por mucho tiempo. Ser migrante era equivalente a decir pobre, mientras que la imagen de limeño clásico estaba relacionada con la prosperidad económica, el poder sociopolítico y la cultura nacional. Se crea, de esta manera, una diferencia de status social. Ella señala que los nuevos limeños adoptan las antiguas formas de separación y jerarquización social de la Lima clásica (Smith, 2008). “Aparecen, pues, nuevas formas de diferenciación y discriminación al interior del propio cono urbano, las cuales se asemejan a la lógica cultural limeña clásica, excluyente y nostálgica. De esta manera, las tradiciones discursivas de los llamados “limeños clásicos” son heredadas y asimiladas por las segundas y terceras generaciones de migrantes andinos, los ahora llamados “neo-limeños” (Smith, 2008, p. 79). Es decir, dentro de ellos, también existe una clasificación, la cual se da en función al progreso. Mientras más tiempo ha vivido y se ha relacionado con el limeño clásico, se adquiere un nivel mayor. Existe un “nosotros”, que corresponde a los descendientes de los migrantes, que han vivido mayor tiempo en Lima, y un “ellos”, que vendrían a ser aquellos nuevos migrantes (Smith, 2008).

Si bien es cierto no se puede adquirir una definición exacta de qué es lo limeño, podemos poseer una visión general. La historia de Lima influye de manera directa en la construcción de ella a partir de las interacciones y construcciones de sus habitantes. En los inicios de Lima, se podía entender lo limeño como lo conservador, tradicional y pasivo. Años más tarde con el crecimiento de la población, Lima pierde dichas características y se convierte en una Lima nostálgica, la cual añora las costumbres del pasado visionando como ideal. De esta manera, aparece el concepto del criollo y se mantiene la división de clases, originaria del virreinato, beneficiando a las Grandes Familias de Lima. No obstante, Lima obtiene un nuevo rostro con el inicio de las migraciones de la provincia a la capital, mezclando estilos de vida y costumbres

culturales. Al poseer el 30% de la población nacional, presenta una diversidad dentro de ella. De esta manera, la división de clases se mantiene al separar dos grupos limeños: “los nuevos limeños” y “los limeños clásicos”. Incluso, dentro de los primeros, se generan subdivisiones. Lima puede entenderse como una ciudad con diferentes estilos de vida que también se ven reflejado en la distribución física. No obstante, es una Lima que sigue idealizando lo antiguo como progreso. Ser “limeño” otorga superioridad.

2.3. Aspectos de la sociedad limeña

Anteriormente, escribió sobre dos términos: la sociedad y lo limeño. A partir de ello, entendemos la sociedad limeña como aquella que se construye en base a su historia y la interacción de los limeños, que la han habitado a lo largo de los años. Es una sociedad diversa que, por un lado, se presenta tradicional y clásica y, por otro, se presenta como migrante, la cual posee un carácter de proveniencia andina. La sociedad limeña es variada, ya que está en función de sus pobladores.

Como lo menciona Daniel H. Cabrera (2004), una sociedad se constituye a partir de las interacciones de sus habitantes como el manejo de gobierno, sus ideas, su religión y creencias, los valores sociales, ideales, entre otros. Todos ellos se dan a partir de la relación de los pobladores de una ciudad en específico, en este caso: Lima. La presente investigación se centra en la religión y las creencias de los limeños, ya que es uno de los puntos que los lleva a construir lo que entendemos por sociedad.

2.3.1. Lo religioso y las creencias en la sociedad limeña

La conquista del imperio incaico modificó las religiones regionales pasadas y trajo consigo la implantación del catolicismo en el siglo XVI. A partir de ello, se realizaron campañas de

extirpación de la idolatría y se creó la figura del “Juez Visitador de Idolatrías”. Este movimiento se origina, en el siglo XVII, en el arzobispado de Lima y es en esta ciudad en la que se presenta con mayor intensidad a diferencia de otras partes del país (Acosta, 1982). El historiador Antonio Acosta (1982) menciona que se originaron como respuesta de la Iglesia al “rebrote” de las religiones indígenas en el siglo XVII. No obstante, él menciona que no existen pruebas suficientes para corroborar este hecho. Estas extirpaciones fueron realizadas por doctrineros de indios, los cuales estaban a cargo de Francisco de Ávila en 1610. A continuación, se presentan algunos de los métodos empleados por los doctrineros (Acosta, 1982, p. 83):

- “apropiación de productos, en general, sin pagarlos
- llamar por padrón a los indios en misas y festividades para recoger ofrendas
- imponer cantidades de productos y dinero para ser ofrecidas por los indios en las sepulturas de sus difuntos en el día de Todos los Santos
- imponer castigos., físicos y monetarios, por faltas en la práctica religiosa católica
- apropiarse del producto de los bienes de las cofradías
- excederse en la prestación de indios de mita y utilización de fuerza de trabajo indígena sin remunerar”

De esta manera, el catolicismo se presenta en la sociedad limeña como la religión predominante desde la conquista y también durante la época colonial. La historiadora y filósofa Celia Langdeau (1999) menciona que una manera de entender la vida doméstica en Lima de la colonia era a través del culto a los santos locales, el cual era un fenómeno emblemático de la Lima virreinal. Según las normas de beatificación y canonización, se requerían pruebas de devoción tanto de manera privada como pública para todos los limeños. Ellos testificaron sobre la fama de sus santos y sobre sus intervenciones milagrosas en la vida cotidiana. Asimismo, se evidenciaba su devoción con las posesiones personales de objetos religiosos como el libro

devocional, la imagen impresa y la reliquia. A medida que estos se iban difundiendo, la devoción a los santos se podía practicar dentro del hogar en lo privado (Langdeau, 1999). Es decir, lo religioso tenía lugar tanto en lo privado como en lo público y evidenciaba las costumbres de la sociedad limeña de aquella época.

Uno de los ejemplos que destaca Langdeau (1999) es el de Fray Martín de Porres (1579-1639), barbero mulato del convento dominico de Lima, quien fue canonizado en 1962. Él, sus poderes y sus virtudes tuvieron mayor fama a partir de su muerte. El día que falleció, multitudes de personas limeñas fueron a venerar su cuerpo. La historiadora menciona que “tanto en el caso de Fray Martín como en los de los demás presuntos santos de Lima, el velatorio y los funerales fueron los sucesos claves para la mayor divulgación de su fama de santidad” (Langdeau, 1999, p. 218). Asimismo, ellos conservaban reliquias, ya que eran considerados como canales de poder por parte del santo a la vida diaria de los limeños. Por ejemplo, tocaban el hábito del santo con sus rosarios, siendo los velatorios y funerales importantes para la aprobación de ellos por parte de los católicos limeños (Langdeau, 1999).

De la misma manera, el historiador Fernando Iwasaki (1994) menciona algunos santos que vivieron en Lima en la primera mitad del siglo XVII. Entre ellos se encuentran Toribio de Mogrovejo, Francisco Solano, Rosa de Santa María, Martín de Porres y Juan Macías. Son las hagiografías las que relataban la vida de estos santos. Por un lado, tenían la función de educación religiosa para la realeza y la nobleza consolidando prestigio ante la sociedad y; por otro, servían como ejemplos de virtud para los frailes viciosos e incontinentes. Estas hagiografías, en la época virreinal, sirvieron para conocer las mentalidades y el imaginario colonial, ya que resultaron ser la expresión final de las tradiciones populares (Iwasaki, 1994). Sebastián Salazar (1964) también resalta el carácter religioso de Lima describiéndola como

devota y voluptuosa. La fe cristiana se implantó durante la época colonial como se mencionó anteriormente, siendo la presencia de frailes y monjas elevada. “Dios fue una de las armas de conquista” menciona Salazar. A causa de ello, el limeño practica sus deberes religiosos para mostrar de manera pública que nada, ni la voluptuosidad en la que vive, lo separa de la fe. Es decir, el limeño religioso actual es exhibicionista. Cuanto más exhiba su devoción, es más cercano a su fe (Salazar, 1964).

Asimismo, los “nuevos limeños” antes mencionados, los migrantes, guardan la devoción hacia los santos. El antropólogo Manuel M. Marzal realiza un estudio de la religión en la zona urbana de Lima tomando como caso al distrito de El Agustino. Él se centra en los creyentes de la parroquia Virgen de Nazaret. Menciona que los religiosos inmigrantes poseen tres caminos. “1) De la Iglesia Cultural, donde los inmigrantes recrean su herencia religiosa campesina; 2) De la Iglesia Popular, el campesino se encuentra haciendo parte, de las comunidades de base de su parroquia, promovida por Vaticano 11 y la Conferencia de Medellín; y 3) De las Nuevas Iglesias, donde los inmigrantes siguen los cultos de las diferentes sectas: evangélicas, pentecostales y escatológicas” (Casanova, 1988, p. 457). Para el antropólogo, entender la realidad religiosa es importante para comprender a una ciudad o nación y sus habitantes.

En el siglo XXI, el catolicismo ha persistido. El antropólogo Manuel M. Marzal (1996) menciona el censo que se realizó en 1993 en Lima y Callao. En este se evidencia los siguientes porcentajes: “católicos (91.22), evangélicos (4.52), otra religión (2.61), sin religión (1.45) y sin dato (0.02)” (Marzal, 1996, p. 364). Asimismo, en el censo de Lima realizado el 2017 a 721522 ciudadanos, se evidenció que la mayor parte de la población, 80,5%, anuncia que su religión es la católica, mientras que el 11,83% se considera evangélico, el 3,48% incluye a otra religión y el 4,14% se declara no perteneciente a ninguna religión (INEI, 2017). Estos porcentajes

revelan que el catolicismo es la religión predominante a pesar de la aparición de otras religiones y la secularización. No obstante, a comparación de años anteriores, el antropólogo expone que en Lima y el Callao ha habido un aumento de “increencia”. Existe cierta secularización, en la cual la religión no posee la misma influencia que en la época colonial. “Parece que la religión está en su proceso de privatización, sobre todo por la aparición y crecimiento de otras confesiones religiosas, lo que obliga a cierta neutralidad pública, pero eso sucede sobre todo en ciertos sectores sociales; entre las mayorías del catolicismo popular que han tenido siempre una "religión de la calle", y las iglesias y sectas de mayor proselitismo, que invaden las plazas en busca de adeptos, parece que la religión seguirá siendo un hecho público (Marzal, 1996, p. 376)”. Marzal (1996) menciona que los ritos católicos se mantienen en la vida del pueblo (fiesta patronal, la peregrinación, bautismo, matrimonio y ritos fúnebres). Sin embargo, estos acontecimientos no solo pueden considerarse como hechos religiosos, sino también son sociales.

Siendo así, es importante nombrar la devoción al Señor de los Milagros en Lima, ya que, según el teólogo Francisco Pini, es la expresión más significativa de la religiosidad popular en el Perú por la creciente participación de sus fieles, por el constante y encendido fervor ofreciendo una manifestación importante del mundo católico (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

2.3.1.1. La devoción al Señor de los Milagros

A partir de la evangelización del virreinato, la presencia del Cristo Crucificado se hace notar y la cruz tendría un lugar protagónico en las fundaciones de las ciudades y sería colocado en lugares visibles tanto religiosos como civiles. En 1552, el Primer Concilio Limense establece que en cada pueblo indígena debe construirse una iglesia, la cual debe poseer una imagen o una cruz. El Cristo Crucificado o la cruz con signos de pasión (la corona de espinas los dados, la

columna, el martillo, las tenazas, el cartel de INRI, la caña con la esponja, el sol, la luna, la escalera) predominaban (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

Asimismo, el Señor de Los Milagros es relacionado como un culto religioso de origen negro, el cual logra institucionalizarse y involucra a otros grupos étnicos y sociales. Finalmente, logra convertirse en el mayor culto religioso del Perú. No obstante, es importante hablar del origen del culto hacia el Cristo Crucificado. Este se origina cuando en Pachacamilla se instala una cofradía, la cual poseía la función de atender a los enfermos y enterrar a los muertos (Espezua, 2004). En las cofradías, los esclavos africanos solían reunirse terminando su jornada laboral. Ahí aprendían y practicaban los preceptos católicos, los cuales eran enseñados por curas y frailes (Municipalidad Metropolitana de Lima, 1997). En 1651, en esta cofradía, un esclavo negro angoleño pinta la imagen de un Cristo Crucificado en una de las paredes. Cuatro años después, ocurre un terremoto en Lima, el cual destruye la cofradía, pero la pared pintada queda intacta. A causa de ello, uno de los vecinos, Andrés León, cuida la imagen y este se convierte en un lugar donde negros y mulatos se reunían a orar (Panfichi, 2000). No obstante, su ritual no era aceptado por los españoles, ya que su espíritu era festivo y alejado de la seriedad. Entonces, el Promotor Fiscal del arzobispo José de Lara y Galán ordenó borrar la imagen. Ellos aceptaban la imagen, pero no a quienes efectuaban el culto. Sin embargo, al intentar borrarlo surgieron distintos incidentes como quedar paralizados, sufrir alucinación o cambios climáticos. Por ello, se decide que la imagen permanezca (Espezua, 2004).

En 1687 y en 1746, ocurren dos terremotos, pero la imagen no se derrumba. De esta manera, Sebastián de Antuñano inicia la procesión con una réplica de la imagen, la cual daría origen a las procesiones de octubre (Espezua, 2004). Además, la investigadora Susan Stokes plantea que el Señor de Los Milagros adquiere un impulso en el siglo XX, ya que empieza adquirir

otros sectores sociales y deja de ser un ritual propiamente negro. En 1920, personas blancas y de posición económica media y alta comienzan a rendirle culto. Incluso, en 1922, mujeres denominadas “decentes” y de “alta sociedad” crean el “Comité de Damas de Nuestro Señor de los Milagros” (Panfichi, 2000).

A partir de lo mencionado anteriormente, se puede ver el culto de El Señor de Los Milagros como un acontecimiento religioso no solo por su rol en la religión limeña, sino también en su rol social. A continuación, se aborda en específico la procesión, ya que es una de las prácticas de culto por los limeños, que involucra a devotos y no devotos.

2.3.1.1.1. Procesión del Señor de los Milagros

Como se mencionó anteriormente, la procesión del Señor de los Milagros es una expresión significativa de la religiosidad en el Perú. Asimismo, la antropóloga argentina Julia Costilla menciona que la imagen del Señor de los Milagros sería considerada como “un capital simbólico tensionado por distintos actores dentro del campo religioso peruano” (Costilla, 2016). Su importancia ha sido construida por los mismos limeños después de los terremotos ocurridos en la ciudad. Al prevalecer la imagen en la pared y no ser derrumbada, los limeños colocan su mirada en el Cristo Crucificado. Como expone Espezua, es Sebastián de Antuñano quien da inicio a las procesiones. De la misma manera, un artículo elaborado por la Municipalidad de Lima (1997) menciona que la imagen fue puesta sobre un anda(base) de madera y seguida por fieles, que acompañaron la caminata con rezos y cánticos. A partir de ese acontecimiento, todos los 20 de octubre, es cargado el Cristo Crucificado por las calles y los fieles muestran su fervor a través de este hecho.

Por otro lado, el historiador José Agustín de la Puente Candamo (2014) menciona que la iglesia de Las Nazarenas sería la que acogería la imagen del Cristo. La iniciativa fue de Antonia Lucía del Espíritu Santo, fundadora del Instituto Nazareno. Según su biógrafa, ella habría sido testigo de la aparición de Cristo con una túnica morada puesta, quien la vistió de la misma manera colocándole una soga al cuello y una corona de espinas sobre la cabeza.

Esta imagen tuvo diferentes modificaciones y la primera de ellas fue en el año 1747. La Municipalidad Metropolitana de Lima (1997) hace un recuento de ellas. Se le agregó, a la parte posterior, la imagen de Nuestra Señora de las Nube. En 1757, se le agregó un arco plateado que adornaba ambas imágenes. No obstante, 14 años después, el marco se funde para elaborar elementos litúrgicos. Luego, se volvió agregar, pero, en 1880, fue retirado nuevamente debido a la Guerra del Pacífico. En 1922, el Mayordomo de la Hermandad, Aurelio Koechlin, tuvo la iniciativa de cambiar las andas por unas de plata. Se utilizaron varios kilos de plata piña para enchapar la base de madera del anda con cuatro patas y cuatro varas de roble. El diseño estuvo a cargo de Leonardo Jáuregui, mientras que el cincelado y bruñido estuvieron a cargo de Manuel Y. Mercado. La base poseía jardineras y candelabros de cinco luces separados por el doble marco con columnas torneadas, en las que se colocaban las imágenes. Alrededor del arco, están rayos de plata dorada, los cuales rematan en 33 puntas y están bañadas en oro de 21 quilates. En cada esquina, se encuentra un ángel con alas levantadas (con altura de 1 metro y un peso de 45 kg). Por otro lado, las imágenes poseen joyerías de oro, platino y engastes de piedra fina, los cuales son donados por los devotos. El Cristo posee una corona, sudario y tres clavos con brillantes. De la misma manera, lo llevan la imagen del Espíritu Santo, la aureola de oro y plata, la media luna y el puñal de la virgen. Este último además lleva una corona de oro con pedrería y un collar de perlas cultivadas. Según la Municipalidad, el anda puede llegar

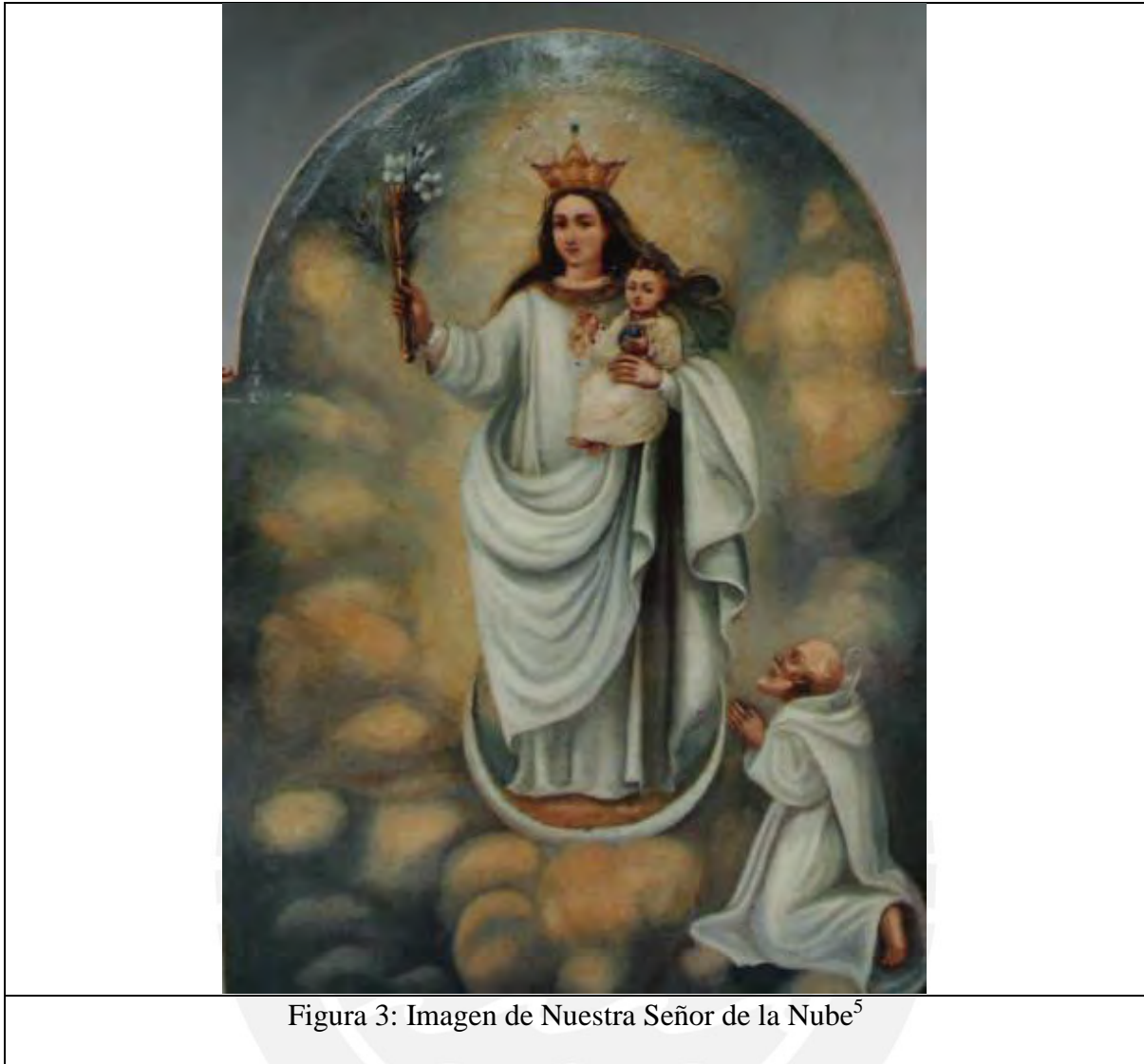
a pesar 1300 kilos. Mide 4.40 metros de alto, 1.64 de lado y las varas miden 3.46 metros (Municipalidad Metropolitana de Lima, 1997).

Asimismo, José Agustín de la Puente (2014) describe el aspecto iconográfico del Cristo. Como se observa en la figura 2, este es un hombre crucificado muerto con un aspecto pálido, macilento y sangrante. Por el lado derecho del Cristo, se encuentra María Dolorosa y, en la izquierda, se encuentra María Magdalena. En la parte superior, está el Dios Creador del Cielo y de la Tierra. En la parte inferior, está una paloma que representa al Espíritu Santo. Existe un contraste con el fondo, un cielo tenebroso, y la luminosidad de la cruz. Sobre ella, en la derecha, se encuentra un sol radiante y, a la izquierda, una media luna. Puente también menciona que el anda que sostiene el lienzo del Cristo Crucificado, la cual pesa 450 kilogramos, es cargada por 26 miembros de la hermandad. El lienzo está enmarcado por un arco de plata. Por delante, se colocan cirios y arreglos florales ofrecidos por los fieles, las comunidades y las instituciones de la ciudad. Asimismo, por detrás, está la imagen de Nuestra Señora de la Nube como se observa en la figura 3 (Puente, 2014).



Figura 2: Anda del Señor de los Milagros (parte delantera)⁴

⁴ FUENTE: La República (2022). *¿Cuándo sale el Señor de los Milagros? AQUÍ las fechas y recorridos del Cristo Morado en octubre.* <https://larepublica.pe/sociedad/2022/10/01/cuando-sale-el-senor-de-los-milagros-fechas-y-recorridos-de-octubre-por-el-senor-de-los-temblores>



El educador y filósofo José Antonio Benito menciona que el anda es cargada por 36 miembros de la hermandad. Estos cargadores obedecen a un capataz general y a un sub capataz. Están organizados en cuadrillas y cada uno posee un jefe al mando. Asimismo, existe una cuadrilla de sahumadoras y otras cantoras. Por último, también participa un martillero, el cual indica cuándo la procesión debe avanzar o detenerse. Todos ellos deben vestir de color morado. El filósofo menciona que el primer recorrido procesional es de la sala especial en el Monasterio

⁵ FUENTE: Álvarez M., Canessa L. & Hidalgo P. (2019). *Señor de los Milagros: guarda y custodia de esta ciudad*. Municipalidad Metropolitana de Lima.

de las Nazarenas por la puerta grande, la cual da a la avenida Tacna y de ahí se regresaría a ella (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

La procesión es un evento religioso que involucra las calles de Lima y sus ciudadanos. Debido a ello, cada persona que participa de él cumple una función distinta. El licenciado Vincenzo Gratteri señala que el anda y los miembros de la Hermandad del Señor de los Milagros se encuentran separados de los otros personajes que asisten a la procesión. Esta se da por medio de una cuerda o sogá dividiendo la procesión en dos áreas. Por un lado, está el área dentro de la cuerda y, por otro, se encuentran los espacios fuera del área trazada por la cuerda. Los personajes que se encuentran en esta última no necesariamente son devotos del Cristo Crucificado (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). A continuación, se abordan ambos espacios tanto los elementos físicos como los personajes que se encuentran en cada uno de ellos.

2.3.1.1.1. Elementos dentro del área trazada por la cuerda

El elemento principal de esta área es el anda con sus componentes, el cual ya se describió anteriormente y es el foco de atención de la procesión. Asimismo, existen otros elementos como los siguientes: la Cruz de Palio, la banda de músicos, los cireros, los mistureros, la Policía Nacional, la cuadrilla de los hermanos cargadores, las sahumadoras y las cantoras. Esta es la clasificación que realiza Gratteri y que será desarrollada a continuación (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

- La Cruz de Palio: es una cruz con los extremos en forma de trébol. En el centro, posee una reliquia de la cruz de Cristo. Esta sigue al anda bajo una cubierta ornamental morada con franjas doradas acompañadas de adornos florales. Esta es cargada por 4

miembros de la cuadrilla 14, llamados “los palios”. Ellos poseen la función de custodiar y llevar en procesión a la cruz (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

- La banda de los músicos: se encuentran detrás de los elementos antes mencionados. Su función es otorgar el ritmo a las marchas, coordinar la marcha de los cargadores y generar un ambiente para poder soportar el cansancio (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).
- Los cireros: están detrás de la banda. Son dos personas que trabajan para el Monasterio de las Nazarenas, pero no son de la Hermandad. Llevan una carretilla de metal, en la cual están cirios que una vez consumidos por la mitad son cambiados por otros en cada cambio de cuadrilla (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).
- Los mistureros: su función es el cambio de flores de los conos y ramos en cada cambio de cuadrilla. No poseen una ubicación en especial. (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). Asimismo, cargan azafates de flores en la cabeza (Coloma, 2008).
- La Policía Nacional: ellos son de apoyo a la cuadrilla 13, a la cual se le conoce como “cuadrilla de policía”. Estos son los que brindan instrucciones a los policías. La función de la policía es que personas que no son de la hermandad entren en el área dentro de la cuerda. Además, agilizan las operaciones de primeros auxilios y evitan que la gran cantidad de devotos cree una corta distancia con el anda (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).
- La cuadrilla de los hermanos cargadores: Existen 20 cuadrillas (cada una con 200 miembros), las cuales se alternan cada 10 a 15 minutos. Los demás se forman alrededor del anda hasta que llegue su turno. Existe un jefe de cuadrilla, el cual se ubica al lado del Señor de Los Milagros y camina de espaldas para permanecer en vigilancia. Al lado de La Señora de la Nube, se encuentra el segundo jefe, quien apoya la tarea del primero. Están vestidos con un terno y corbata, hábito morado con una capa, pero sin capucha.

Utilizan un cordón largo hasta la rodilla y amarrado a la altura del esternón. Este tiene un objetivo simbólico como un objetivo funcional. Primero, significa Cristo condenado a muerte y, segundo, sirve para que los cargadores se sujeten y puedan mantenerse con la columna derecha. En lado del corazón, llevan un distintivo sujetado al hábito, en el cual se observa el número de la cuadrilla a la que pertenecen y también está la imagen del anda. También poseen un documento de reconocimiento puesto cerca del distintivo (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

- Las sahumadoras: ellas se encuentran detrás del anda por el lado del Señor de los Milagros. Están divididas en sectores de 70 mujeres en cada uno. Ellas caminan de espaldas mirando el anda y su función es limpiar las calles para el Cristo, utilizando incienso. Su vestimenta consiste en un fino velo bordado con adornos de flores y el hábito morado. El primero está sobre sus cabezas y envuelve sus cuellos. El segundo está acompañado de un cordón blanco como el de los cargadores, pero más corto y también usan un cinturón blanco. Ellas utilizan un pebetero para los sahumeros. Estos son como copones con una tapa y están colocados sobre una bandeja redonda, la cual está adornada con un centro de encaje elegante. Lo sujetan con un paño grueso para no quemarse. La función del pebetero es quemar el incienso perfumado y la tapa ayuda a que los granos de carbón que se encuentran dentro no salgan. Las sahumadoras llevan una bolsa, en la espalda, con más carbón e incienso de repuesto (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).
- Las cantoras: se ubican entre las sahumadoras y el último espacio dentro del área de la cuerda. Son 85 aproximadamente, las cuales están conformadas por expertas (conocen de memoria las canciones) y las nuevas (solo cantan los estribillos). Ellas utilizan lo siguiente: un velo como las sahumadoras, el hábito morado, una chompa blanca sin

cuello y con botones por delante, un cordón blanco sin nudo corredizo, una bolsa en bandolera (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

2.3.1.1.2. Elementos fuera del área trazada por la cuerda

Gratteri también hace una división del área fuera de la cuerda trazada. Los elementos que la constituyen son los siguientes: los penitentes, los devotos, los curiosos, los vendedores ambulantes, la cuadrilla 16 (cuadrilla de emergencias) y los carteristas (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

- Los penitentes: Son aquellos que demuestran su penitencia⁶ interior también a través de signos y gestos externos. Las mujeres visten el hábito morado e incluso muchas de ellas lo usan todo el mes de octubre con la esperanza de obtener un milagro. Algunas siguen la procesión descalzas, de rodillas, sumándose al coro de las cantoras o llevando la corona del rosario en sus manos. Los hombres son más difíciles de identificar, ya que no todos usan los hábitos morados. Ellos usan corbatas de color morado como símbolo. Los penitentes, a diferencia de otros, acompañan la procesión durante cuatro o cinco horas, buscan estar lo más cerca al anda y pueden conseguir estar dentro de la cuerda por un tiempo limitado. (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).
- Los devotos: son la gran parte de participantes de la procesión. Poseen una fe hacia el Señor de los Milagros, pero no una motivación religiosa de mayor grado como los penitentes. La procesión es su oportunidad para acercarse a Dios. Dentro de este grupo, también están las personas que se asoman por los balcones de sus casas. Su fervor está relacionado con la riqueza y la belleza de los adornos de la fachada de sus casas en

⁶ La penitencia “consiste en el reconocimiento del propio pecado, unido al pedido del perdón y al propósito de ser coherentes con las enseñanzas evangélicas” (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005, p. 303).

honor al Cristo Crucificado, como paños de terciopelo morado, banderines, tapetes, listones, globos blancos y morados. También existen devotos que están a lo lejos. Por ello, es difícil distinguirlos, ya que no poseen un lugar específico (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

- Los curiosos: pueden ser católicos o incluso no tener una relación con la religión. Ellos se encuentran coincidentemente por las calles. Por ejemplo, son aquellos que cierran sus tiendas para que ellos y los clientes puedan ver pasar al Cristo Crucificado, aunque no haya una motivación religiosa. Asimismo, se encuentran los turistas, fotógrafos, estudiosos, e investigadores (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).
- Los vendedores ambulantes: son vendedores de comidas y bebidas tradicionales del mes morado como el turrón de “doña Pepa”⁷. Otros alimentos son los anticuchos, la papa rellena, el arroz con leche, la gaseosa Inca Kola, la chicha morada. Los vendedores ven la procesión como un evento que les proporciona ganancia (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).
- La cuadrilla 16 (cuadrilla de las emergencias): ellos se mueven continuamente y su función es ayudar a las personas a su alrededor. Son miembros de la cuadrilla, pero se encuentran fuera de la cuerda para lograr su función. Llevan en el brazo una franja que posee el dibujo de una cruz roja y llevan un asta con un símbolo distintivo de la cuadrilla. Son fáciles de identificar, por si alguien necesita de su ayuda (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).
- Los carteristas: estos están infiltrados entre los devotos para aprovechar cualquier descuido, el espacio reducido y la gran cantidad de gente para robar (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005).

⁷ Es un postre característico en la pastelería limeña y alegra las tradicionales fiestas del Señor de los Milagros (Coloma, 2008).

Algunos de los personajes que se encuentran fuera del área trazada no poseen una vestimenta con la que se le pueda distinguir. La procesión no solo incluye a los que poseen un vínculo religioso con el Cristo Crucificado, sino que también son parte aquellos ciudadanos que transitan casualmente, los que buscan ganancias comerciales o los que aprovechan el descuido y la multitud para extraer las pertenencias de la gente. Es decir, la procesión es un acontecimiento que incluye a gran cantidad de limeños tanto creyentes como no creyentes, dejando de ser un evento exclusivamente religioso. En las siguientes imágenes, se puede ver la distribución de los algunos elementos antes mencionados (los que están dentro de la cuerda están señalados de rojo, los que están fuera están señalados de azul y la cuerda está de verde).



Figura 4: Vista aérea de la procesión del Señor de los Milagros y sus elementos - 1⁸

⁸ FUENTE: Radio Programas del Perú (2022). *Un mar de feligreses acompaña al Señor de los Milagros en su primera procesión tras dos años de pandemia [FOTOS]*. <https://rpp.pe/lima/actualidad/senor-de-los-milagros-mar-de-feligreses-acompana-imagen-en-el-primero-de-cinco-recorridos-noticia-1438094?ref=rpp>



Figura 5: Vista área de la procesión del Señor de los Milagros y sus elementos - 2⁹

2.4. Lo religioso en Lima y sus formas de representación en el arte

El impacto social que ha tenido el Señor de los Milagros y su procesión en la población ha promovido nuevas formas de darse a conocer y conectarse con las personas. Desde el 2014, existe un museo del Señor de los Milagros en Lima, en el cual los fieles, turistas y otros pueden visitar para conocer cómo nace esta fe y cómo se practica en el tiempo. En este lugar, se puede encontrar reliquias, ornamentos religiosos, una galería fotográfica, pinturas alusivas, entre otros (Canal N, 2020, 17 de octubre). Es a través de los propios elementos de la procesión y manifestaciones artísticas como pinturas y fotografía, que uno puede conocer más de la

⁹ FUENTE: Radio Programas del Perú (2022). *Un mar de feligreses acompaña al Señor de los Milagros en su primera procesión tras dos años de pandemia [FOTOS]*. <https://rpp.pe/lima/actualidad/senor-de-los-milagros-mar-de-feligreses-acompana-imagen-en-el-primero-de-cinco-recorridos-noticia-1438094?ref=rpp>

devoción al Cristo Crucificado. Así como el caso del Señor de los Milagros, otras creencias religiosas de Lima han sido registradas a través de diversas artes como el cine, la pintura, la escultura, entre otros. A continuación, se exponen algunos casos en los que la religiosidad limeña ha sido plasmada artísticamente.

2.4.1. Representación histórica

En la historia, el arte ha sido utilizado para evidenciar la devoción y la fe de la sociedad. Ya sea representando a los santos, a Cristo, a vírgenes, o a las costumbres religiosas de los ciudadanos. En el caso de la pintura, Ricardo Estabridis (1988) señala que, en la época colonial, la pintura fue influenciada por pintores italianos de fines del siglo XVII como el jesuita Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. Todos ellos difundieron su estilo también conocido como “arte sacra”. Por ejemplo, una de las pinturas de Medoro es la advocación a Nuestra Señora de los Ángeles del Perú a finales del siglo XVI. Esta se encuentra en el Convento de los Descalzos en Lima. Asimismo, otro caso es la pintura de la Virgen del Rosario de Lima. La devoción de los limeños hacia ella se inicia en 1536 y tuvo especial atención, ya que se relaciona con la imagen de Santa Rosa de Lima, San Martín de Porres y San Juan Masías. Esta se encuentra en el Monasterio de Santa Catalina de Lima. Con estos cimientos, empiezan a surgir los propios pintores peruanos, quienes utilizan en sus pinturas la iconografía de la virgen (Estabridis, 1988). Años más tarde, en el siglo XVIII, ya habrá pintores limeños propiamente. Un ejemplo es Cristóbal Lozano, a quien se le reconoce por la calidad de sus retratos y por sus composiciones religiosas de grandes dimensiones. Entre algunas de sus obras se encuentra el retrato de la Abadesa del Monasterio de la Concepción, Sor Isabel del Espíritu Santo y el retrato del sacerdote franciscano de Los Descalzos Fray Francisco Verástegui. También está el pintor Pedro Díaz, quien realizó obras religiosas y retratos. Entre sus pinturas está el cuadro del “Rey David” tocando el arpa y el de “Santa Cecilia”. También

el pintor Cristóbal de Aguilar abordó temáticas religiosas en sus pinturas como la de “San Pedro Nolasco” y la de la “Virgen de la Merced” (Paz, 2011).

El historiador argentino Carlos A. Page (2009) menciona que las pinturas realizadas sobre la vida sobre la vida de Santa Rosa de Lima representan una época cargada de religiosidad. Estos conmueven el sentimiento católico, a los creyentes y se presenta como un ejemplo de estilo de vida en búsqueda de acercarse a Jesús. Entonces, según los autores y los casos mencionados, se puede observar la carga religiosa de la pintura de la Lima colonial.

De la misma manera, la influencia europea se presenta en la escultura limeña de la época colonial. A mediados del siglo XVI, la escultura poseía una clara influencia española. La escultura más antigua de la ciudad de Lima, según el historiador Bernales Ballesteros, es la imagen de La Virgen de la Asunción o de la Evangelización del siglo XVI. Actualmente, está ubicada en la capilla de Nuestra Señora de la Evangelización en la catedral de Lima. Según el historiador, esta escultura posee relación con el estilo del escultor español Roque Balduque. Asimismo, el investigador Rafael Ramos Sosa confirma que esta sería una escultura realizada por Balduque. Se encuentran registradas trece obras escultóricas limeñas entre 1603 y 1636: la sillería de coro del convento de Santo Domingo”, la cajonería de la catedral de Lima, los relieves de la Pasión en el retablo del Bautista de la iglesia de Merced, las esculturas de San Bernardo y San Benito del monasterio de la Santísima Trinidad, los relieves de la vida de la Virgen expuesta en el museo Arzobispal de Lima, el Cristo del descendimiento en la iglesia de la Soledad, la sillería de coro del convento de San Agustín, la escultura orante del Arzobispo Bartolomé, entre otros. Dentro de todas ellas, existe una variedad de ejecución de la escultura. No obstante, todas ellas van en torno a la representación de personajes sacros o clericales (Chuquiray & Muñoz, 2018).

De esta manera, es notable el carácter religioso del arte limeño desde la época colonial. Existía un gusto por representar a los dioses o santos, en los que ellos creían, lo cual no solo muestra el carácter religioso de su arte, sino también lo religiosa que era la sociedad.

2.4.2. En el cine

Asimismo, la sociedad limeña y su aspecto religioso han sido expuestos en lo cinematográfico. José Luis Valdez Morgan (2005) expone que el cine es una manera de estudiar la historia de una ciudad, ya que proporciona imágenes de esta en un tiempo determinado. Es decir, el cine refleja la realidad social y sus diversos aspectos, siendo uno de ellos la religiosidad. Ricardo Bedoya (1997) y Nelson García (2013) realizan un listado de películas peruanas en el tiempo, de las cuales algunas tratan temas religiosos. En primer lugar, se encuentra el documental “Semana Santa en Lima” (1912), producida por la Empresa del Cinema Teatro. Luego está la película “Santa Rosa de Lima” (1925) de Antonio Garland Sánchez, perteneciente al cine silente. Asimismo, sobre el mismo tema, Pepe Muñoz dirige un documental llamado “Santa Rosa de Lima” (1939). Cinco años más tarde, se estrenan los documentales “Día de muertos” (1974) de Jorge Volketr y “Semana Santa en Catacaos” (1974) de Elmer Bueno Acevedo. Un año después, sobre el Señor de los Milagros, se presenta el documental “Fiesta y devoción” (1975) de Ernesto Sprinckmoller y, al siguiente, el mismo director estrena un documental más, pero esta vez sobre la vida de otro santo, “Santa Rosa de Lima” (1975). También Gerardo Manero presentaría su película “La cruz de Chalpón” (1975), documental sobre la festividad religiosa de Motupe. Ese mismo año, se realizaría una producción en torno a San Martín de Porres como lo es la ficción que lleva el mismo nombre del santo, “San Martín de Porres” (1975) de Tito Davison. En 1976, nuevamente se estrena un documental sobre el Cristo Morado, esta vez dirigido por César Zamalloa, el cual lleva el nombre de “Santo Cristo de los

Milagros” (1976). En 1978, José Luis Rouillón presenta su documental “Por una iglesia aymara”, que muestra a la cultura aymara dentro del ámbito católico. En la década de los 80, se estrenan los documentales “Magia, fe y devoción” (1980) de Berta Saldaña, “La fe de un pueblo” (1981) de Miguel, “Sarita Colonia” (1982) de Carlos Tolentino, “San Pedrito” (1983) de José Luis Rouillón y “El Señor de los Milagros” (1985) de Christine Rosenthal. Sobre este último, en 1992, también se presentó el documental “Señor de Pachacamac” de Delia Ackerman.

En la última década, también se han estrenado diversas películas en torno a lo religioso. Sobre el Señor de los Milagros, están las ficciones “Octubre” (2010) de los hermanos Diego y Daniel Vega.; “El evangelio de la carne” (2013) de Eduardo Mendoza; y “Rosa Chumbe” de Jonatan Relayze. Asimismo, se encuentra el documental “El verdadero rostro del Señor de los Milagros” (2017) de Kevin Carbonell. Sobre Santa Rosa de Lima, se realizaron las siguientes producciones: el documental “Una rosa para el mundo” (2017) de Luis Enrique Cam, la ficción “Rosa Mística” (2018) de Augusto Tamayo y el documental “Santa Rosa de Lima” (2020) de Rubén Enzian. Por otro lado, se realizó un documental sobre Sarita Colonia, dirigido por Javier Ponce Gambirazio, llamado “Sarita Colonia, la tregua moral” (2016). De la misma manera, se produjeron películas con temáticas religiosas generales como las ficciones “Cómo no creer en Dios” (2014) de León Cáceres y “Dios está llorando” (2019) de Gustavo Meza Vera. Asimismo, Bedoya (2005) escribe sobre dos de las películas antes mencionadas: “Octubre” y “El evangelio de la carne”. La primera se presenta en medio de la efusión “limeñista” del mes del Señor de los Milagros estando presente todos los elementos criollos desde los hábitos morados usados por los personajes, la señora que vende turrone y hasta la procesión en sí misma. El segundo se enfoca en uno de los eventos más masivos religiosos de Lima: la procesión al Señor de los Milagros (Bedoya, 2015).

Tanto el cine como otras artes han reflejado a la sociedad limeña y sus diversos aspectos. A través de ellas, se ha evidenciado tanto interés religioso del ciudadano limeño como sus costumbres en relación a ello. Asimismo, la dirección de arte, siendo la encargada de la apariencia visual de una película, posee un papel importante para reflejar las creencias religiosas de los limeños. En el caso de esta investigación, las películas seleccionadas, “El evangelio de la carne” y “Rosa Chumbe”, muestran la devoción al Señor de los Milagros y la procesión.



CAPÍTULO 3: Diseño metodológico

3.1. Enfoque y tipo de investigación

El enfoque metodológico propuesto para la presente investigación es **cualitativo**, ya que no busca esquematizar ni homogeneizar los resultados, sino busca valorizar la multiplicidad de maneras de representar la sociedad limeña a través de la dirección de arte en el cine peruano de autor. Lo que busca es entender un fenómeno y no busca presentar una verdad absoluta (Monje, 2011, p. 32). La investigación tendrá como **muestra no probabilística** las dos películas peruanas mencionadas anteriormente.

El tipo de investigación empleada, según la obtención de datos, es **no experimental**, ya que se estudian situaciones ya existentes: las películas. Las variables ya están establecidas y el investigador no puede manipularlas. Esta se divide en dos: transversal y longitudinal. En este caso, sería de tipo **transversal**, ya que ambas películas se sitúan en un tiempo y espacio determinado: la recolección de datos a analizar es de un único momento (Hernández, Fernández & Baptista, 2014, p. 154). Por otro lado, el alcance del estudio es **descriptivo y comparativo**. Por un lado, es descriptivo, porque centra su análisis en describir los fenómenos observados y especifica las propiedades del objeto de estudio (Mendioca, 2003, p. 65). Por otro lado, sería comparativo, ya que se comparan escenas de ambas películas en relación a cómo la dirección de arte representa la religiosidad en la sociedad limeña.

3.2. Técnicas de investigación e instrumentos para el recojo de información

La técnica de investigación empleada será el **análisis de contenido de las películas** antes mencionadas. Esta se basa en la lectura e interpretación visual o textual de un escrito, un video, una pintura, entre otros. Asimismo, “el análisis de contenido cualitativo no sólo se ha de circunscribir a la interpretación del contenido manifiesto del material analizado, sino que debe

profundizar en su contenido latente y en el contexto social donde se desarrolla el mensaje” (Abela, 2002, p. 22). Busca descubrir la significación de un mensaje en el contenido analizado. A través de él, se pueden analizar realidades sociales (Monje, 2011, p. 157). Asimismo, se realizaron **entrevistas en profundidad**, guiadas por dos cuestionarios de preguntas, a los directores de arte de cada película para entender cómo desde su área interpretaron la visión del director y la proyectaron de manera física en la película a través de la escenografía, utilería, vestuario, maquillaje y el color. Además, fue importante conocer cómo fue su acercamiento al Señor de los Milagros para conseguir resultados reales en el film. Por un lado, se realiza una entrevista a Cecilia Herrera¹⁰ de “El evangelio de la carne” y, por otro, a Aarón Rojas¹¹ de “Rosa Chumbe”. A ambos, se les entrevistó en dos ocasiones. La primera entrevista incluye preguntas más generales, las cuales nos permiten conocer su experiencia, relación con el director de la película, opinión sobre la dirección de arte en el Perú, su propuesta de arte y algunas preguntas sobre los elementos de arte específicamente. La segunda está compuesta por preguntas más puntuales sobre estos elementos, escenas en particular y alguna duda que no haya sido absuelta totalmente en la primera oportunidad. Estas entrevistas enriquecen el análisis de contenido, ya que otorga datos que no podrían haber sido obtenidos solo al visualizar las escenas. Esta técnica le otorga importancia a la experiencia humana de los acontecimientos, acepta la visión particular de la persona entrevistada y sigue el modelo de una conversación entre iguales. (Monje, 2011, p. 150).

Universo: Películas peruanas de autor de la última década que aborden la devoción al Señor de los Milagros

¹⁰ ANEXO 8 y 9

¹¹ ANEXO 10 y 11

Para ello, se revisó la página de Cinencuentro¹², la cual presenta todas las películas peruanas estrenadas en la última década. A partir de esta lista, se realizó una selección de aquellas que abordan temáticas religiosas¹³. Luego, de ellas, se eligieron a las que incluyen a la procesión del Señor de los Milagros, las cuales son tres películas: “Octubre”, “El evangelio de la carne” y “Rosa Chumbe”. Finalmente, las escogidas para esta investigación son las dos últimas, ya que la procesión presenta mayor protagonismo y se pueden apreciar más sus elementos, los cuales menciona Vicente Gratteri en su clasificación.

Unidades de análisis:

- “El evangelio de la carne” (2013)
- “Rosa Chumbe” (2015)

Unidad de análisis 1: El evangelio de la carne

El evangelio de la carne desarrolla tres historias paralelas. En primer lugar, está la historia del policía Gamarra, quien tiene a su esposa convaleciente de una enfermedad terminal. En segundo lugar, está Félix, un aspirante a pertenecer a la hermandad del Señor de los Milagros, ya que es una manera de limpiar la culpa de sus errores del pasado. Finalmente, está la historia de Narciso, líder de una barra brava de Universitario de Deportes, quien debe ayudar a su hermano quien está por ser trasladado a un penal de mayores. Las tres historias se cruzan en la búsqueda de solucionar sus problemas y es la fe en el Señor de Los Milagros una salida a ellos.

¹² Listado de películas - Cinencuentro: <https://www.cinencuentro.com/cine-peruano-siglo-21/>

¹³ ANEXO 1

Unidades de observación:

- Escena 63: Félix se emborracha en una de las reuniones de la hermandad de cargadores.
- Escena 94: Félix logra cargar el anda en la procesión y Gamarra lleva a su esposa a tocar el anda para ser sanada.

Para seleccionar las escenas, se realizó un cuadro de recopilación de datos¹⁴, el cual desglosa la película en todas las escenas y se identifican, según la clasificación de Gratteri, qué elementos de la procesión, tanto los que se encuentran dentro y fuera de la cuerda, están presentes en cada una. De esta manera, se eligieron aquellas escenas con mayor cantidad de elementos de la procesión del Señor de los Milagros.

Unidad de análisis 2: Rosa Chumbe

Rosa Chumbe es una policía que vive una vida rutinaria entre el trabajo, bebida, casino y un programa cómico de televisión. Su día a día cambiará cuando su hija adolescente se robe su dinero y deje a su hijo abandonado. La protagonista desarrollará su lado maternal al convivir con el bebé. Sin embargo, un suceso trágico la llevará ir a la procesión del Señor de los Milagros a buscar un milagro.

Unidades de observación:

A partir de un cuadro de recopilación de datos¹⁵, al igual que con la película anterior, se seleccionaron las escenas con mayor cantidad de elementos de la procesión del Señor de los Milagros.

¹⁴ ANEXO 2

¹⁵ ANEXO 3

- Escena 61: Rosa camina por las calles aledañas a la procesión llevando a su nieto muerto en una bolsa.
- Escena 63: Rosa toca el anda con su nieto en brazos para que este vuelva a la vida.

Variables:

Se toman en cuenta dos variables dentro de la dirección de arte que son relacionadas con las variables encontradas dentro del aspecto religioso de la sociedad limeña en las escenas seleccionadas de los films.

Elementos de la dirección de arte: Se divide en dos partes (espacio y caracterización del personaje) y, dentro de ellas, se distribuyen los elementos de la dirección de arte mencionados en el marco teórico según la clasificación de Augusto Tamayo. Cada elemento también tiene sus propias clasificaciones, las cuales son según distintos autores mencionados previamente.

- Espacio:
 - Escenario o escenografía: se divide en escenario maquillado, construido y alquilado según Cynthia Yaya.
 - Utilería: se divide en utilería de decorado activo, pasivo y especial según Jaime Barroso.
- Caracterización del personaje:
 - Vestuario: se utilizan los aspectos que Tamayo y Hendricks usan para analizar al personaje, los cuales son la vida interior y exterior.

- Maquillaje: se divide en maquillaje cosmético, de efectos especiales, corrector de defectos, de alteración de los rasgos en la construcción del personaje y fantasía también según Tamayo y Hendricks.

El color será transversal, ya que se encuentra en todos los elementos antes mencionados.

Aspecto religioso de la sociedad limeña evidenciado en el film: Se centra específicamente en la devoción al Señor de los Milagros. Para ello, se utiliza la división de Vincenzo Gratteri para la procesión.

- Elementos dentro del área trazada por la cuerda
- Elementos fuera del área trazada por la cuerda

Para analizar cada escena, se utilizan dos cuadros basados en el estudio cuadrimensional del historiador Tadeusz Kowzan (2009) y el cuadro de análisis realizado por Ángela López Lavado (2015) para su tesis. Un cuadro se basa en el espacio¹⁶ y el otro en el personaje¹⁷.

¹⁶ ANEXOS 4 y 6

¹⁷ ANEXOS 5 y 7

CAPÍTULO 4: Análisis de los elementos de la dirección de arte que reflejan la religiosidad limeña en el cine peruano de autor de la última década: “El evangelio de la carne” y “Rosa Chumbe”

En el presente capítulo, se analizan las escenas seleccionadas de cada película. La selección se realizó en base a un cuadro de recolección de datos¹⁸ de elaboración propia. En este, se desglosa toda la película por escenas y se indica qué elementos de la procesión del Señor de los Milagros, según la clasificación de Vincenzo Gratteri, se encuentran presentes. Las dos escenas con mayor número de elementos fueron las escogidas. El análisis se realiza en base a los elementos de dirección de arte presentes en cada escena y se conecta con los elementos de la procesión del Señor de los Milagros identificados. Se divide según las variables expuestas: espacio y personajes. A partir de ello, se desglosan los elementos de la dirección de arte. Por el lado del espacio, se analiza la escenografía y la utilería. Por el lado de los personajes, el análisis se enfoca en el vestuario y el maquillaje. Asimismo, el color será un elemento transversal en todo el análisis, ya que está presente en todos los elementos antes mencionados. Por otro lado, se identifica qué funciones cumplen cada uno de los elementos según la clasificación de Augusto Tamayo y Nathalie Hendricks.

4.1. Elementos de la dirección de arte que reflejan la religiosidad de la sociedad limeña en la película “El evangelio de la carne”

En la película “El evangelio de la carne”, las escenas seleccionadas son aquellas que poseen mayor cantidad de elementos de la procesión del Señor de los Milagros. Como se mencionó, para identificarlas, se realizó un cuadro de recolección de datos¹⁹ de toda la película y, en base

¹⁸ ANEXOS 2 y 3

¹⁹ ANEXO 2

a ello, las dos escenas seleccionadas son las escenas 69 y 108, ya que son las que poseen mayor cantidad de elementos de la procesión. Para realizar el estudio, se utilizaron dos cuadros de análisis, uno para el espacio²⁰ y otro para los personajes²¹, los cuales fueron presentados en el diseño metodológico.

Esta película narra tres historias paralelas: la de Vicente Gamarra, Félix y Narciso. La primera trata sobre un policía, Gamarra, que está casado con una profesora llamada Julia, quien padece una enfermedad desconocida. A lo largo de la película, acompañamos al personaje en este proceso, en el cual busca dinero para cubrir el tratamiento y la operación que necesita su esposa. Al perder todo lo recolectado a causa de una estafa y perder a su único donante de médula, él se ve en la necesidad de buscar un milagro, lo cual lo motiva a ir a la procesión del Señor de los Milagros con la esperanza de que el Cristo Morado salve a su esposa. En segundo lugar, se encuentra Félix, un falsificador de billetes, quien aspira a ser un miembro de la hermandad del Señor de los Milagros. Él tiene un pasado oculto, que trata de redimir durante todo el film, ayudando económicamente a sus víctimas de manera anónima y buscando cargar el anda en la procesión. También se relata la historia de Narciso, el líder de la barra brava de la U, cuyo objetivo es sacar a su hermano menor de la cárcel. Él buscará todos los medios para pagar a su abogado, encontrando empleo como vendedor de dólares falsos. Estos relatos se conectan a lo largo de la película. En primer lugar, es Félix quien le recomienda el trabajo a Narciso, después que este lo salvara. De esta manera, Narciso, sería quien estafe a Gamarra dándole dólares falsos. Finalmente, Gamarra, al descubrir la estafa, busca a Narciso. Es en este momento cuando los tres personajes se encuentran en el lugar de falsificación de billetes. De esta manera,

²⁰ ANEXO 4

²¹ ANEXO 5

Félix será quien le comente a Gamarra que el Señor de los Milagros puede solucionar sus problemas, al enterarse de la situación de su esposa.

Las escenas seleccionadas solo muestran dos de estos relatos. La primera escena (69) aborda la historia de Félix, mientras que la segunda (108) narra la historia tanto de Félix como de Gamarra.

4.1.1. “Preparativos de la procesión”: escena 69

Esta escena abarca la historia de Félix, quien se encuentra en una de las reuniones de celebración previas a la procesión del Señor de los Milagros. Él se encuentra junto a otros miembros de la hermandad como Don Teófilo y Rosario. Don Teófilo recibe un sobre con la cantidad de dinero que necesitaban para la procesión (20 000 soles) sin conocer quién lo envió. Durante esta reunión, Félix se emborracha y le confiesa a Rosario que fue él quien donó el dinero, lo cual la sorprende debido a la gran suma que había.

4.1.1.1. Espacio

El espacio en cual se da la escena es un local de reunión de la hermandad. Como se observa en otras escenas y en esta, se reúnen para hacer las actividades de recaudación de fondos, hacer eventos de beneficio social y tener sus celebraciones.

4. 1.1.1.1. Escenario o escenografía

Este espacio se consideraría un espacio alquilado, según la definición de Cynthia Yaya (2017), ya que de por sí ha sido alquilado y ha requerido de ciertas modificaciones. Esta información la brindó la directora de arte, Cecilia Herrera (comunicación personal, 26 de octubre de 2019), en la entrevista realizada. Ella menciona que la escena fue grabada en un colegio (exactamente

en el patio) y todo el espacio fue armado. Este funcionó como un lugar base, en el cual la utilería se fue agregando. Para la directora de arte, es importante la elección de la locación, ya que se ahorra tanto tiempo como dinero. Ella sale junto a su equipo en búsqueda de una locación que pueda aproximarse lo más posible al guion y a la propuesta de arte. Ella menciona que usó este espacio como un lienzo en blanco, porque estaba totalmente vacío, lo cual es de su preferencia, ya que podía colocar los elementos que realmente cree necesario según la historia y personajes que lo habitan (C. Herrera comunicación personal, 7 de noviembre de 2022). No obstante, Yaya (2017) también menciona que este tipo de locaciones, por ser alquiladas, poseen un tiempo limitado. En base a ello, Herrera comentó que el equipo de arte es el primero en llegar y el último en salir, ya que deben tener listo todo. Ellos son los encargados de llevar todos los elementos que agregaran al escenario, para que quede tal cual como lo que se ha planteado previamente (Herrera, 2019).



Figura 6: Rosario y Félix en la reunión de la hermandad

Las paredes del escenario son blancas, lo cual posee un significado de pureza y sensación al infinito según Tamayo y Hendricks (2015). Por otro lado, el psicólogo Marc - Alain Descamps menciona que este color genera la sensación de pureza, inocencia, fe y posee relación con la divinidad, los santos, las vírgenes y los ángeles (Rojas & Zambrano, 2009). Entonces, la

escenografía en sí tiene relación con lo divino y religioso que la película aborda. Para lograr eso visualmente, Herrera menciona que tuvo que acercarse a las hermandades y escucharlos, ya que todos los personajes tenían alguna relación con la fe. Ella considera que el espacio también nos cuenta sobre el personaje que lo habita y, en este caso, para Don Teófilo, la devoción al Señor de los Milagros es como su misión en la vida (Herrera, 2019). Asimismo, se observa que la construcción de este colegio se asemeja a la construcción de una iglesia por el estilo de las columnas, por ejemplo. Asimismo, los elementos dentro de este escenario suman a ello.

4. 1.1.1.2. Utilería

La utilería, en esta escena, cumple la función de enriquecer el espacio para adaptarlo a lo propuesto por el director y el director de arte. Jaime Barroso (Parán, 2018) clasifica tres tipos de utilería: utilería especial, utilería de decorado activo y utilería de decorado pasivo. En esta escena, las tres están presentes. Dentro de la primera, se encuentra el sobre amarillo con los 20 000 soles. Este posee un significado importante en la escena (Parán, 2018) y, en este caso, este dinero es una manera de redimirse por parte de Félix. Él consiguió dicha suma con la falsificación de dólares y una manera de limpiar sus culpas es donando ese dinero. En relación al color, el sobre es de color amarillo opaco y, según Descamps, este transmite cobardía, debilidad o traición (Rojas & Zambrano, 2009). Félix, en esta parte del film, aún no ha sido aceptado para formar parte de la hermandad y poder cargar el anda. Para ello, él necesita confesarse, pero teme ser rechazado por sus crímenes pasados y actuales. Por lo tanto, la función que cumple esta utilería, según la clasificación de Tamayo y Hendricks (2015), es la función simbólica, ya que posee un valor significativo más allá de su uso.



Figura 7: Don Teófilo recibe 20 000 soles en un sobre.

Dentro de la utilería de decorado activo, se encuentran los vasos de vidrio, botellas de cerveza, sillas blancas, mesas blancas, manteles blancos y azules, guitarra y cajón. Todas estas son utilizadas por los personajes, pero no poseen algún significado en especial. Estas contextualizan el ambiente: celebración. Como se mencionó anteriormente, estos elementos fueron llevados por el equipo de arte (Herrera, 2019). Los manteles azules se mantienen dentro de la paleta de colores como todo el espacio. Herrera menciona que utilizaron el color morado para marcar la devoción al Señor de los Milagros y se hizo la elección de colores fríos para marcar la desgracia que había en la película. Los colores debían hacer sentir agobiado al espectador (Herrera, 2019). Toda la utilería se establece en base a esta paleta. De la misma manera, lo hace la utilería de decorado pasivo. En este caso, principalmente se utiliza el color morado. Entre ellos se encuentran los globos blancos y morados, los banderines blancos y morados, y los carteles del Señor de los Milagros colgados en las columnas. Estos se encuentran presentes en la clasificación de los elementos fuera de la cuerda de Vincenzo Gratteri (2005). Él menciona que los devotos adornan sus casas con paños de terciopelo morado, globos, tapetes, listones o banderines. En este caso, no son los devotos los que utilizan esta utilería, sino los mismos miembros de la hermandad para ambientar el lugar y evidenciar su devoción.

Tanto la utilería de decorado activo como pasivo cumplen una función mimética y de representación, ya que le otorgan verosimilitud al espacio.

4.1.1.2. Personajes

En esta escena, aparecen diversos personajes: Félix, Don Teófilo, Rosario, miembros de la hermandad y músicos. La caracterización de los personajes implica un diseño coherente con la dirección de fotografía menciona la directora de arte. Ella menciona que se realiza un trabajo de mesa y se define cuál es el vestuario y maquillaje de cada personaje. Tanto ella como el vestuarista realizan una propuesta y juntos la trabajan (Herrera, 2019). A continuación, se analiza el vestuario y maquillaje de cada uno de los personajes.

4.1.1.2.1. Vestuario

El vestuario cuenta tanto sobre la vida interior como exterior del personaje menciona Tamayo y Hendricks (2015). Cecilia Herrera (2022) comentó que los grises y los colores fríos como los azules fueron los que predominaron en la película en general, ya que se vinculan al tono sombrío de la historia. Además, de la presencia del morado como representante del tema religioso del Señor de los Milagros.

El primer personaje a analizar es Félix. Él lleva una camisa de cuadros azules, guindas y blancos, una casaca verde, un jean azul y zapatos negros. El color de su casaca resalta al lado de los otros personajes que se encuentran en escena. Mientras los demás utilizan tonos fríos, el viste un color verde, el cual significa esperanza según Descamps (Rojas & Zambrano, 2009). Félix ve como una salida de sus culpas seguir al Señor de los Milagros. Él no es parte de la hermandad, pero está intentando pertenecer. Por lo tanto, podría ser considerado, en esta

escena, como un devoto según la clasificación de Gratteri (2005), ya que no poseen una vestimenta específica.



Figura 8: Félix conversando con los miembros de la hermandad.



Figura 9: Félix en la reunión de la hermandad.

En segundo lugar, Rosario está vestida con un vestido floreado y sobre este posee una chompa morada. Ella más adelante cumple el rol de cantora (dentro del área trazada por la cuerda), pero en este momento, según la clasificación de Gratteri (2005), podría ser considerada como una

penitente, porque el autor menciona que ellos muestran su penitencia a través de signos externos, el cual sería vestir un hábito o cualquier vestimenta morada. En este caso, Rosario lleva su vestido de otro color, pero es su chompa la que evidencia su fe.



Figura 10: Rosario llega a la reunión de la hermandad

Por otro lado, Don Teófilo y los miembros de la cuadrilla de cargadores también visten vestimentas casuales. Don Teófilo, por ejemplo, viste una casaca negra, un pantalón negro y una camisa blanca. Los otros también se mantienen en los tonos grises. Asimismo, en el pecho llevan un distintivo del Señor de los Milagros, lo cual los incluye dentro del grupo de penitentes en esta escena.

Los otros asistentes (miembros de la hermandad) son extras. Cecilia Herrera (2019) menciona que a ellos se les avisaba con qué colores venir vestidos y con qué colores no. Era importante avisarles, porque si venían con un color que no estaba dentro de la paleta perjudicaban la escena. La directora de arte menciona que ella no los dejaba salir en escena si estaban vestidos con un color inadecuado. Por ello, se observa que los colores se mantienen en colores fríos para generar esa sensación de caos que propone la película. Por lo tanto, la función de las vestimentas es atmosférica, la cual genera un estado anímico en el ambiente (Tamayo &

Hendricks, 2015). Si bien es cierto que se encuentran en un ambiente de fiesta, detrás de todo ello está el caos de la vida de Félix quien ocupa el escenario y eso se transmite a través de los colores. Asimismo, cumple una función mimética y de representación, porque busca ser lo más parecido a la realidad.

4.1.1.2.2. Maquillaje

Con respecto a este elemento de la dirección de arte, Herrera (2022) señala que el maquillaje utilizado fue natural, porque las historias eran sobre personas ordinarias en su día cotidiano. Por consiguiente, se podría afirmar que los personajes en la escena poseen un maquillaje corrector de defectos según la clasificación de Tamayo y Hendricks (2015) o también podría llamarse maquillaje estético según la clasificación de Cynthia Yaya (2017). Este tipo de maquillaje evita el brillo frente a la cámara y permite eliminar cualquier marca en el rostro que no vaya acorde con el personaje. Es un maquillaje natural que no debe ser percibido por la cámara.

4.1.2. “Día de la procesión”: escena 108

Esta escena se lleva a cabo en el día central de la procesión, en la cual están presentes dos de los personajes principales de la película: Félix y Vicente Gamarra. Por un lado, Félix, después de recibir la noticia de que no podrá cargar el anda al confesar sus crímenes del pasado, asiste como un miembro más de la hermandad. Finalmente, Don Teófilo, al verlo, accede a que cargue el anda. Por otro lado, en escenas anteriores, Gamarra se entera que su esposa, Julia, necesita realizarse el trasplante de médula de manera urgente. Sin embargo, él descubre que la hermana de Julia, quien sería la donante, ha fallecido y el dinero que había recolectado para la operación ya no lo tenía debido a una estafa. De esta manera, en un momento de desesperación, él decide llevarla a la procesión con la esperanza de que el Señor de los Milagros la sane.

4.1.2.1. Espacio

Como se mencionó, el contexto en que se lleva a cabo la escena es la procesión del Señor de los Milagros y el espacio que transitan los personajes es la avenida Tacna (Lima). En esta escena, a diferencia a la analizada anteriormente, se encuentra mayor cantidad de elementos tanto dentro y fuera del área trazada por la cuerda. Al ser una escena grabada en un espacio público, se corrobora lo mencionado por el antropólogo Manuel M. Marzal (1996). Este menciona que el catolicismo es una “religión de la calle”. Además, señala que esta religión se mantiene en la vida del pueblo y, por lo tanto, no solo es un hecho religioso, sino que también se convierte en un hecho social. Por lo tanto, dentro de este espacio, se analizan los elementos de la dirección de arte que la integran.

4.1.2.1.2. Escenario o escenografía

El escenario o escenografía se lleva a cabo en la avenida Tacna. Es el lugar físico en donde se da la acción de la escena (Tamayo & Hendriks, 2015). Este, según la clasificación de Yaya (2017), sería considerado un escenario maquillado, ya que el espacio ya está construido y solo se debe agregar algunos elementos a la escena. En este caso, solo sería la presencia de los personajes del film. La directora de arte, Cecilia Herrera (2019), comenta, en la entrevista, que esta escena se grabó en la misma procesión, pero en dos momentos distintos, ya que esta era la escena más grande de la película. La parte multitudinaria se graba en la misma procesión en la avenida Tacna. En esta parte, los planos son más abiertos y fue grabada a modo documental menciona ella. Cuando entraron Giovanni Ciccía (Gamarra) y Jimena Lindo (Julia), las personas creían que realmente ella estaba enferma. Por ello, la escena presenta un resultado natural, debido a que la gente no estaba avisada. De lo contrario, hubieran mirado a la cámara o cruzado, y solo tenían una oportunidad para grabar esta escena, señala Herrera (2022).



Figura 11: Procesión del Señor de los Milagros



Figura 12: Gamarra y su esposa en la procesión

Por otro lado, la parte de la escena en la que se observan planos más cerrados y se ve de cerca a los personajes como Félix (Ismael Contreras), Rosario (Ebelin Ortiz) y Don Teófilo (Jorge Rodríguez Paz) se grabó en la procesión que se realiza días después en Surco. Herrera (2019) mencionó que esos planos se hicieron ahí, ya que era más fácil controlarlo, mientras que en la misma procesión resultó bastante difícil llegar al anda. Para ambas partes, la directora de arte comenta que tuvieron que hablar con la hermandad previamente. En la figura 13, se puede

observar, en el fondo, las casas más pequeñas que evidencian que no se encuentran en una avenida, mientras que en la figura 10, se observa en los alrededores edificios altos.



Figura 13: Félix llega a la procesión

Esto corrobora lo mencionado por Tamayo y Hendricks (2015). Ellos mencionan que la elección de la escenografía debe, por un lado, contar sobre el contexto y las características del personaje y, por otro, debe pensarse en relación al desplazamiento de los personajes y los equipos. En esta escena, Félix finalmente logra cargar el anda y, al haber personajes de la película que eran parte de los cargadores, había la necesidad grabar dentro del área trazada por la cuerda. Por ello, era necesario tener ese acceso, mientras que en la misma avenida Tacna no se iba a lograr con facilidad por la gran cantidad de gente. Al emplearse planos cerrados, el espectador cree que todo se da en un mismo lugar. Asimismo, el mismo escenario nos cuenta en qué contexto se encuentran los personajes y sobre sus creencias. Entonces, se puede considerar que cumple la función mimética y de representación, ya que buscan otorgar la mayor verosimilitud a la escena.

4.1.1.2.1. Utilería

Dentro de la utilería, según Barroso, existen tres tipologías: utilería de decorado activo, utilería de decorado pasivo y utilería especial (Parán, 2018). En estas tres categorías, hay varios elementos que están presentes en la procesión del Señor de los Milagros. En esta escena, como utilería de decorado especial podría considerarse el anda. Barroso menciona que este tipo de utilería posee un significado importante y es utilizado por el actor en la escena (Parán, 2018). Tanto Gamarra como Félix poseen interacción con este. Por un lado, Gamarra lleva a su esposa al anda con la esperanza de que ella pueda sanarse y; por otro, Félix logra cargar el anda como una manera de conseguir el perdón por sus crímenes. Para Gamarra, el anda significa su última esperanza y, para Félix, es su canal de redención.



Figura 14: Gamarra tocando el anda



Figura 15: Félix cargando el anda en la procesión

En la figura 16, se puede observar el anda en la avenida Tacna. Asimismo, se puede corroborar algunas de sus características mencionadas en el marco teórico. La principal característica es la imagen del Cristo crucificado con un aspecto pálido. José Agustín de la Puente (2014) menciona que a los lados del Cristo se encuentra María Dolorosa (derecha) y a María Magdalena (izquierda). En la figura 15, se logra visualizar a María Dolorosa, mientras que a la otra María no se logra ver claramente. En la imagen, también se puede observar una paloma sobre su cabeza, la cual representa al Espíritu Santo como menciona De la Puente. Asimismo, él menciona que la imagen del Cristo está rodeada por un arco de plata y que delante de ella se colocan cirios y arreglos florales, los cuales son colocados por los fieles, las comunidades e instituciones de la ciudad y, en la imagen, se puede ver lo antes mencionado. Se encuentran flores fucsias y amarillas decorando el anda, y, delante de este, están cinco cirios y también se visualiza el arco color plateado.



Figura 16: Anda

En la figura 17, hay otro plano del anda, pero este no se encuentra en la avenida Tacna, sino en Surco. Eso se puede evidenciar por las casas que rodean a la procesión, y por el color de las flores y los cirios que son distintos a los que están en la imagen anterior. En este anda también se observan las características mencionadas anteriormente. A diferencia de la figura 16, aquí sí se puede observar a María Magdalena arrodillada al lado izquierdo del Cristo. Asimismo, se observa, sobre la paloma, al Dios creador (aunque no nítidamente) como menciona de la Puente. Él también menciona que, en el fondo, a la derecha hay un sol radiante y a la izquierda una media luna, y así se evidencia en la figura 17. En la figura 16, solo se observa la media luna. En este caso, para que Félix pueda cargar el anda, Herrera (2022) menciona que tuvieron que gestionar diferentes permisos legales e incluso se le solicitó al equipo de producción leer el guion para corroborar que no se faltara respeto a la imagen.

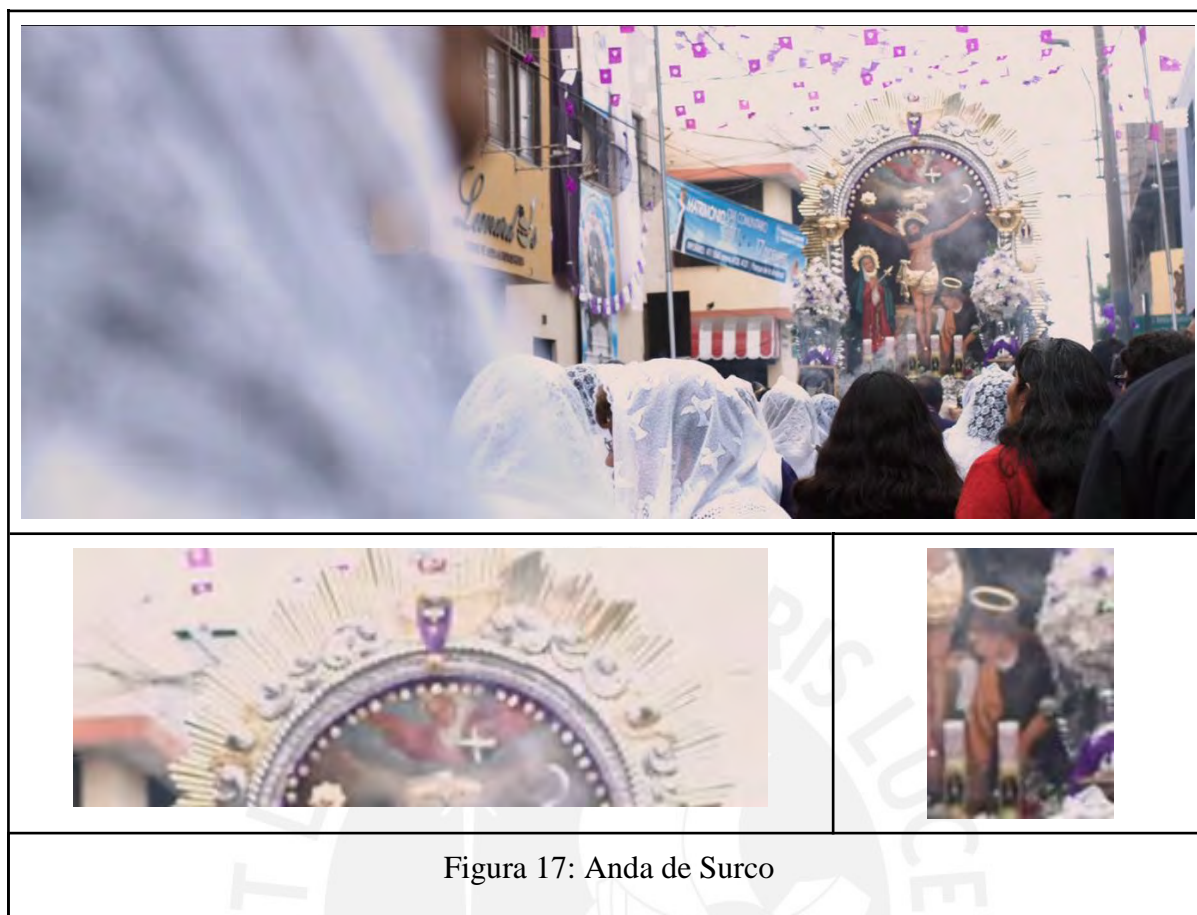


Figura 17: Anda de Surco

Esta utilería es considerada especial por lo que significa para los personajes. Tanto para Gamarra como para Félix, en esta escena, su objetivo es lograr tener contacto con el anda. Por lo tanto, según la clasificación de funciones expuesta por Tamayo y Hendricks (2015), su función sería; por un lado, simbólica, ya que posee una carga significativa importante como se mencionó anteriormente y; por otro lado, es de función mimética y de representación, ya que su presencia hace verosímil a la escena siendo el centro de la procesión.

Dentro de la utilería de decorado activo (utilizados por los personajes), en esta escena, se pueden observar a los siguientes: la Cruz de Palio, pebetero para los sahumeros, la cuerda, adornos florales, pancartas, bandera de la Cruz Roja. Los dos primeros, según Gratteri, pertenecen a los elementos dentro del área trazada por la cuerda y los tres últimos están

considerados fuera de la cuerda. Por otro lado, la cuerda es el elemento intermedio que separa ambas áreas.



Figura 18: Procesión del Señor de los Milagros

La Cruz de Palio, según Gratteri (2005), es una cruz en forma de trébol, que sigue al anda durante la procesión. Encima de ella, está una cubierta ornamental morada con franjas doradas y la acompañan adornos florales. En la figura 18, se puede observar a lo lejos la cubierta morada, pero no se logra distinguir la cruz. Gratteri menciona que a esta la sujetan cuatro personas de la cuadrilla 14, llamados los palios, quienes visten de morado.

Asimismo, en la escena se observa los pebeteros para los sahumeros. Estos son utilizados por las sahumadoras, quienes los sujetan con unos pañuelos blancos para no quemarse. Estos están hechos de plata y se colocan sobre una bandeja redonda del mismo material. Su función es quemar el incienso perfumado y su tapa ayuda a que el carbón no salga del recipiente (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En la figura 19, se puede observar a las sahumadoras con los pebeteros en mano con las tapas abiertas y también se observan los pañuelos blancos debajo y la bandeja redonda. En esta misma imagen, se visualiza unas flores cargadas por las sahumadoras, elemento no mencionado por Gratteri.



Figura 19: Sahumadoras

Ahora se analizan los elementos que son considerados fuera de la cuerda por Gratteri. En primer lugar, están los adornos florales. Estos también podrían considerarse dentro de la cuerda, ya que, por ejemplo, la Cruz de Palio está acompañada por ellos. En esta escena, no se logra distinguir, ya que el plano es abierto. Asimismo, Gratteri menciona que los mistureros son los encargados de cambiar los ramos de flores de cada cuadrilla y no se encuentran en una ubicación específica (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005); es decir, pueden estar tanto dentro como fuera de la cuerda. También César Coloma (2008) menciona que ellos llevan los adornos sobre la cabeza. En la figura 18, encerrado por un círculo naranja, se puede ver un adorno floral dentro de la cuerda, el cual podría estar siendo cargo por un misturero.

Asimismo, los adornos florales pueden ser considerados fuera del área trazada por la cuerda cuando son utilizados por los devotos. En la figura 20, se observa como un hombre sin ninguna indumentaria morada lleva un adorno floral y se encuentra fuera de la cuerda. El hombre lleva un polo blanco y un saco negro.



Figura 20: Hombre con un ramo de flores detrás de Gamarra y Julia

Entonces, los adornos pueden ser considerados tanto dentro como fuera del área trazada por la cuerda dependiendo quién lo utilice. De la misma manera es con las pancartas, aunque Gratteri no lo menciona en su clasificación. No obstante, menciona que los penitentes demuestran su devoción de manera externa como símbolo. Los adornos florales podrían considerarse una de esas formas.

Otra utilería de decorado activo, en la escena, es la bandera de la Cruz Roja utilizada por la cuadrilla 16 (cuadrilla de emergencias). Gratteri lo considera fuera de la cuerda, ya que quienes lo utilizan no poseen una ubicación específica para estar atentos si alguien necesita ayuda (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). Él menciona que ellos llevan un asta con el símbolo de la Cruz Roja para ser identificados como se observa en la figura 21.



Figura 21: Bandera de la Cruz Roja

Esta utilería cumple una función mimética y de representación, ya que cuenta sobre una realidad: un evento religioso en la ciudad de Lima. Al ser elementos del mismo espacio proporciona verosimilitud a la escena.

Por otro lado, dentro la utilería de decorado pasivo de esta escena, se observa lo siguiente: banderolas, carteles con la imagen del Señor de los Milagros y los adornos florales. Todos ellos están considerados fuera de la cuerda según la clasificación de Gratteri. Este tipo de utilería no es utilizada por un personaje en la escena, pero su presencia le otorga personalidad como menciona Barroso (Parán, 2018). Los tres elementos antes mencionados colocan los devotos en las fachadas de sus casas y en las calles menciona Gratteri. En anteriores imágenes, se observan carteles en las paredes de los edificios y los banderines en plena avenida. Todo ello complementa esta festividad religiosa y ambienta el lugar. Los mismos colores que poseen (blanco y morado) hacen referencia al Señor de los Milagros como menciona la directora de arte (Herrera, 2019).

La función de este tipo de utilería es mimética y de representación al igual que la de decorado activo, ya que le otorga verosimilitud a la escena. También se podría considerar que cumple la función atmosférica, ya que genera en el espectador la sensación de festividad y religiosidad.

4.1.2.2. Personajes

Como se mencionó anteriormente, la escena fue grabada como documental. La mayoría de personajes son personas propias del lugar. La propuesta de vestuario fue diseñada para los actores o extras que se encontraban en escena. Entre ellos se encuentran los siguientes: Gamarra, Félix, Don Teófilo, Julia, Rosario, cargadores del anda y cantoras. A continuación, se analizará el vestuario y maquillaje de dichos personajes. Asimismo, se analizará algunos personajes propios del espacio como las sahumadoras y los miembros de la Policía Nacional.

4.1.2.2.1. Vestuario

Félix, en esta escena está vestido como parte de la cuadrilla de los hermanos cargadores. Si bien en un inicio él es rechazado, finalmente logra cargar el anda. En la escena, él asiste con la esperanza de poder hacerlo. Él viste un hábito morado y por dentro lleva una camisa blanca y corbata negra. Asimismo, lleva en el pecho un distintivo del Señor de los Milagros. Gratteri menciona que la cuadrilla de cargadores viste con las características antes mencionadas. Además, menciona que, en el distintivo, comunica a qué hermandad pertenece. Tamayo y Hendricks (2015) señalan que el vestuario comunica sobre la vida exterior (costumbres, profesión, etc.) e interior (creencias, psicología, estado de ánimo, etc.) de los personajes. En este caso, cuenta ambos. En el caso de la vida interior, cuenta sobre las creencias de Félix: su fe y, en el caso de la exterior, cuenta sobre que ahora es parte de la hermandad: un hábito de vida o costumbre. Este vestuario posee una función mimética y de representación, ya que busca que el personaje luzca realmente como un miembro de la hermandad y visualmente el

espectador lo crea. Además, Herrera (2022) menciona que buscaron mantener el mayor parecido posible con los trajes reales. No alteraron los colores, manteniendo la misma tonalidad de morado, ya que se trataba de un tema de respeto a la religión.



Figura 22: Félix como cargador

Don Teófilo es parte de la cuadrilla de cargadores. Su vestimenta es igual a la de Félix. Él viste por dentro un terno negro con una camisa blanca y corbata morada, como se observa en la imagen anterior, y, por fuera, lleva puesto el hábito morado y un cordón blanco con un nudo corredizo. En el pecho, lleva un distintivo sujetado al hábito, el cual posee la imagen del Señor de los Milagros. Gratterer menciona todas estas características sobre los cargadores. Este vestuario cuenta sobre la vida exterior e interior. Por un lado, nos cuenta sobre las costumbres de este personaje: es parte de la hermandad del Señor de los Milagros, ya que cualquiera no viste de esta manera. Por otro, nos cuenta sus creencias: él cree en el Señor de los Milagros. La función principal de esta vestimenta es mimética y de representación, ya que busca que el espectador crea que realmente el actor es parte de la cuadrilla de cargadores y replica el vestuario. De esta misma manera, visten los otros personajes que están cargando el anda.



Figura 23: Don Teófilo

Rosario también es otro miembro importante de la procesión, cuya función es de cantora. Gratteri menciona que ellas se ubican entre las sahumadoras y último espacio dentro de la cuerda. Ellas visten hábito morado y una chompa blanca sin cuello y con botones por delante. Además llevan en la cabeza un velo blanco con adornos de flores, un cordón blanco y una bolsa en bandolera (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En la figura 24, se observa que Rosario lleva puesto el hábito, el velo blanco y la chompa blanca, pero no logra identificarse la bolsa mencionada por el autor. Al igual que con Félix y Don Teófilo, su vestimenta también cuenta sobre la vida interior y exterior. Asimismo, también comparte la misma función por las razones antes expuestas: buscar verosimilitud. Los tres personajes mencionados son considerados dentro del área trazada por la cuerda según Gratteri.



Figura 24: Rosario

Por otro lado, Gamarra no viste un hábito o alguna vestimenta que haga alusión al Señor de los Milagros. Según Gratteri (2005), él puede ser considerado como devoto (fuera de la cuerda). Ellos ven la procesión como una oportunidad para acercarse a Dios, pero no son practicantes. No poseen una vestimenta específica, por lo que es difícil identificarlos. Gamarra asiste a la procesión con la esperanza de que su esposa sea sanada y viste como normalmente lo hace. Utiliza una casaca verde oliva, polo negro, pantalón negro y zapatos marrones, colores fríos. La directora de arte menciona que estos colores otorgan la sensación de crisis y opresión en el espectador (Herrera, 2019). La crisis que posee Gamarra es que su esposa está a punto de fallecer y la opción del trasplante de médula ha sido descartada. El vestuario, en este caso, cuenta solo la vida interior del personaje. Si solo se observa ello y no las escenas anteriores, no se conocería cuál es la profesión. Por lo tanto, no cuenta sobre la vida exterior, pero si conocemos su angustia y desgracia por los colores oscuros y fríos de su vestimenta. Por ejemplo, Descamps expone que el negro otorga la sensación de dolor, desesperación, tristeza, muerte y luto (Rojas & Zambrano). En este caso, la principal función que cumple este vestuario es expresivo - dramática (Tamayo & Hendricks, 2015), ya que se suma a la acción dramática de Gamarra en la escena.



Figura 25: Gamarra y Julia en la procesión

Julia, viste una bata celeste y una pañoleta en la cabeza de color blanco con detalles negros. Ella también sería considerada una devota, ya que, aunque no sea por voluntad propia, está yendo en búsqueda de sanidad. En el caso de ella, la vestimenta sí nos cuenta sobre su vida exterior: está internada en un hospital y padece de alguna enfermedad. Asimismo, nos cuenta sobre su vida interior: nos transmite desgracia. La función de este vestuario sería expresiva - dramática al igual que la de Gamarra.

También están presentes otros personajes. Uno de ellos son las sahumadoras. Gratteri menciona que ellas visten un hábito morado, un cinturón blanco y un velo blanco con adornos de flores (sobre sus cabezas y envuelven sus cuellos). Asimismo, llevan unas bolsas en donde hay más carbón e incienso para sus pebeteros (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En la figura 18, se puede observar el velo blanco, el cordón blanco, el velo y la bolsa morada con estampado blanco. Gratteri que ellas están dentro del área trazada por la cuerda.

Asimismo, otros personajes son los policías, que también están dentro del área de la cuerda. Aunque no hay un plano cercano de ellos, en los planos abiertos, se les logra distinguir como

se puede ver en la figura 12. Gratteri menciona que ellos apoyan a la cuadrilla 13 (cuadrilla de la policía). Los policías ayudan a controlar que personas no correspondientes ingresen dentro de la cuerda y a agilizar la ayuda médica (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En la misma imagen, se observa a los policías ayudando a entrar dentro de la cuerda a Vicente y a Julia. Cecilia Herrera (2022) comentó que la gente abría paso, porque realmente creía que Giovanni llevaba a una enferma en brazos, como es el caso de los policías. Esta vestimenta lo que cuenta es su vida exterior: a qué se dedica, mas no profundiza en la vida interior del personaje. Su función es mimética y de representación, ya que es parte de la realidad y ello le otorga verosimilitud a la escena.

4.1.2.2.2. Maquillaje

En el caso del maquillaje, solo lo llevan puesto los actores, mas no la gente que se encuentra en el espacio. Vicente Gamarra, Don Teófilo, Rosario y todos los miembros de la hermandad poseen un maquillaje corrector de defectos según Tamayo y Hendricks (2015) y estético según Yaya (2017). Este maquillaje es natural, lo que busca es que no afecte a la toma quitando el brillo del rostro o ciertas imperfecciones que no requiera el personaje. Por otro lado, en escenas anteriores, Félix había recibido un golpe en la cabeza por parte de Ramírez cuando lo interroga por el dinero robado a Gamarra en el lugar de falsificación de billetes. En la escena analizada, como se aprecia en la figura 26, podemos observar que Félix tiene, en la frente, un moretón. En este caso, según Tamayo y Hendricks (2015), el tipo de maquillaje que estaría usando no solo es el cosmético y corrector de defectos, sino también usa el maquillaje de alteración de los rasgos en la construcción del personaje, ya que para mantener la continuidad de la historia debe haber huellas del golpe en su rostro.



Figura 26: moretón de Félix en la frente

Cecilia Herrera (2022) menciona que, en el caso de Julia, ella llevaba un maquillaje con efectos, ya que debía lucir demacrada y ojerosa. Todo ello fue planificado previamente junto al director y su equipo, el script. Iban señalando desde qué día de la ficción el tono de su piel iba cambiando de acuerdo a cómo iba progresando la enfermedad en el personaje. Este también sería un maquillaje de alteración de los rasgos en la construcción del personaje, ya que le otorga una apariencia pálida, lo que hace creíble su enfermedad como se aprecia en la figura 27. La función del maquillaje, en este caso, es expresivo dramático, porque ayuda con la acción dramática del personaje y genera efecto en el espectador: causa mayor dramatismo a la escena. Asimismo, podría cumplir una función mimético y de representación, ya que busca que realmente la actriz luzca enferma, lo cual tendría resultados positivos según lo mencionado por la directora de arte.



Figura 27: Gamarra y Julia

4. 2. Elementos de la dirección de arte que reflejan la religiosidad de la sociedad limeña en la película “Rosa Chumbe”

En la película “Rosa Chumbe”, también se seleccionaron las dos escenas que poseen la mayor cantidad de elementos de la procesión del Señor de los Milagros. Según el cuadro de sistematización²², las escenas seleccionadas son la 61 y 63. Para analizar cada elemento de la dirección de arte, mediante los cuadros de análisis, se divide en dos partes: cómo es abordado el espacio²³ y los personajes por el director de arte²⁴. El espacio incluye la escenografía o escenario, y la utilería. Los personajes abarcan el vestuario y el maquillaje. Por otro lado, el color se analiza de manera transversal, ya que se encuentra presente en todos los elementos antes mencionados.

²² ANEXO 3

²³ ANEXO 6

²⁴ ANEXO 7

Esta película narra la historia de Rosa Chumbe, una policia amargada que vive junto a su hija adolescente, Sheyla, y su nieto. Ella vive una vida rutinaria entre el trabajo, el casino, la bebida y un programa cómico de televisión. Esto cambia cuando su hija se va de la casa llevándose los ahorros de Rosa y dejando a su hijo abandonado. Por lo tanto, la protagonista debe hacerse cargo del bebé, desarrollando un instinto maternal en ella. En diferentes ocasiones, vemos a Rosa cruzarse con elementos que indican que está próxima la procesión del Señor de los Milagros. En la calle, se cruza con afiches e incluso la observa a través de la televisión. En una de las escenas finales, Rosa de casualidad, mientras duerme, asfixia a su nieto quitándole la vida. En medio de la desesperación, ella acude a la procesión con la esperanza de que el Cristo Morado le devuelva la vida.

4.2.1. “Rosa en camino a la procesión”: escena 61

La primera escena seleccionada transcurre en el momento que Rosa se dirige a la procesión, por lo cual se lleva a cabo en las calles aledañas a la avenida Tacna. Rosa Chumbe está llevando a su nieto muerto en brazos para que al tocar el anda suceda un milagro: el niño vuelva a la vida. Siguiendo los cuadros de análisis realizados²⁵, la escena posee diversos elementos de la procesión fuera de la cuerda, ya que está en camino al anda. A continuación, se realiza un análisis de cada elemento de la dirección de arte con respecto al espacio, que refleja la religiosidad limeña. Dentro de ella, se considera el escenario o escenografía, y la utilería.

4.2.1.1. Espacio

La primera escena seleccionada se graba en las calles aledañas a la avenida Tacna. Rosa Chumbe está en camino a la procesión del Señor de los Milagros llevando a su nieto muerto en brazos. Siguiendo el cuadro de selección realizado, la escena posee diversos elementos de la

²⁵ ANEXO 6 y 7

procesión, que están fuera de la cuerda. A continuación, se realiza un análisis de cada elemento de la dirección de arte con respecto al espacio, que refleja la religiosidad limeña. Dentro de ella, se considera el escenario o escenografía y la utilería.

4.2.1.1.1. Escenario o escenografía

Como se mencionó anteriormente, la escena se lleva a cabo en las calles aledañas a la avenida Tacna. Este se consideraría, según la clasificación de Yaya, como un escenario maquillado, ya que es un espacio que ya está construido, pero el director de arte realiza algunos retoques (Yaya, 2017). En este caso, no se realizan retoques del escenario en sí, sino es el mismo personaje que lo adapta para su beneficio. En la entrevista realizada a Aaron Rojas, él menciona que las mismas calles reflejan lo que es Lima. Para él, el casino, los callejones que recorre Rosa son elementos “super limeños” (2019). En este caso, el personaje principal está en camino a la procesión, en el cual se cruza con diversos elementos de utilería que cuenta tanto sobre la imagen de Lima como de su carácter religioso. Según el antropólogo Manuel M. Marzal (1996), el catolicismo limeño se presenta como una “religión de la calle”, ya que las iglesias y sectas invaden las plazas manteniéndose en la vida del pueblo.

El escenario marca la estética y expresividad de un film menciona Félix Murcia (Lozano, 2007). En el caso de Rosa Chumbe, Aaron Rojas (comunicación personal, 7 de octubre de 2019) menciona que se buscó mostrar un espacio decadente sucio, arrinconado, lo cual no fue un gran problema conseguir afirmó el director de arte. Se realizaron tomas de registro y unas de ellas fueron tomadas por las “callecitas” donde pasó Rosa antes de llegar a la procesión. Por ende, se podría considerar que este elemento de la dirección de arte cumple una función mimética y de representación, según Hendricks y Tamayo (2015), ya que al no alterar el escenario en gran medida se conserva la realidad. Asimismo, podría poseer una función

expresiva - dramática. Es un momento previo al encuentro de Rosa Chumbe con el Cristo Crucificado y, por lo tanto, genera una expectativa en el espectador y refuerza la acción dramática de Rosa.



Figura 28: Rosa Chumbe en las calles de Lima

Ella lleva a un niño muerto en brazos dentro de una bolsa y busca llevarlo cuanto antes junto al anda para que vuelva a la vida. Por lo tanto, el espacio genera una sensación de prisa, que se ve interrumpida por la cantidad de personas en el lugar o las miradas.



Figura 29: Rosa Chumbe en las calles de Lima

4.2.1.1.2. Utilería

Durante este recorrido, Rosa Chumbe se cruza con objetos que forman parte de la procesión del Señor de los Milagros mencionados por Vincenzo Gratteri. Estos objetos se encuentran, en su mayoría, dentro de la clasificación de los elementos fuera de la cuerda. El director de arte menciona que cuando grabaron por las calles registraron diversos elementos como el chicharrón (fuera de la cuerda) y el sahumerio (dentro de la cuerda) (Rojas, 2019). La utilería utilizada en esta escena tiene objetivos distintos según la clasificación realizada por Jaime Barroso (Parán, 2018). Por un lado, está la utilería especial, la cual posee un significado importante dentro de la escena y es utilizada por el personaje. Además, Rojas (comunicación personal, 11 de octubre de 2022) menciona que hay utilería que posee mayor relevancia en escena dependiendo si esta es manipulada por los personajes o la carga dramática en escena. En este caso, el elemento considerado utilería especial sería la bolsa de yute, en la que se encuentra el nieto fallecido de Rosa Chumbe. Esta es de color blanco cuadriculada con rayas rojas y negras. Esta posee un significado importante. Aaron Rojas menciona que la bolsa es como su cruz y, por ello, es cuadriculada, ya que tiene una carga (Rojas 2019). Dentro de ella, se encuentra el motivo, por el cual ella busca al Cristo Crucificado. Asimismo, el psicólogo francés Marc - Alain Descamps señala que el color negro, en la cultura occidental, otorga la sensación de muerte, depresión, tristeza, dolor; y el rojo está relacionado a la sangre, que puede significar asesinato, tragedia (Rojas & Zambrano, 2009).



Figura 30: Rosa cargando la bolsa de yute con su nieto dentro de ella

Esta también se podría considerar una utilería de decorado activo, ya que cumple una función en escena, la cual es llevar al niño fallecido y cubrirlo para hacerlo pasar desapercibido por la gente. Por otro lado, está la utilería de decorado pasivo. Esta complementa el espacio y le otorga personalidad. En este caso, el director de arte no tuvo que agregarla al escenario, porque ya era parte de este y las tomas realizadas la registraron. Eran elementos reales de las calles de Lima; por ejemplo, el carrito de chicharrón. Este puede ser considerado dentro de los elementos fuera de la cuerda como parte de “los vendedores ambulantes”, el cual pertenece a un mercado itinerante. Gratteri (2005) menciona que “las carretillas de los vendedores ambulantes señalan el límite entre el espacio sagrado de la procesión y el espacio cotidiano del mercado”.



Figura 31: vendedores ambulantes - chicharronería

Las estatuas de ángeles y de Jesús también pueden ser consideradas dentro de este grupo, ya que los vendedores observan la procesión como un evento que les proporciona ganancia (Gratteri, 2005). También estarían las estampitas del Señor de los Milagros, las cuales pueden considerarse dentro de los vendedores ambulantes, pero también podría ser parte del grupo de “los penitentes”, ya que algunos de ellos los llevaban puestos en sus atuendos.



Figura 32: estatuas de ángeles y de Jesús

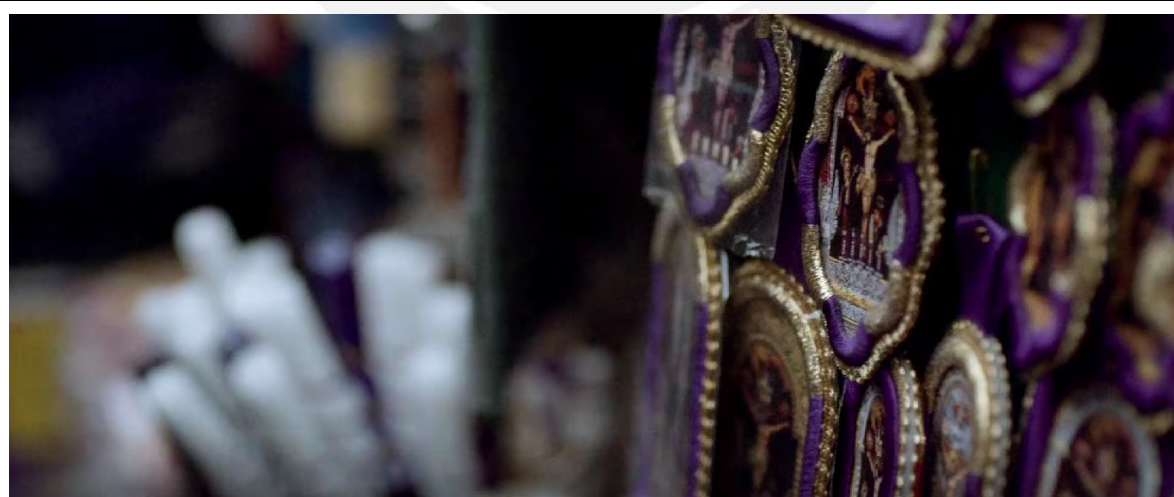


Figura 33: estampas

Por otro lado, se encuentran las guirnaldas, globos morados y blancos, los cuales son parte de “los devotos” según la clasificación mencionada. En el marco teórico, se menciona que los devotos que viven en las casas aledañas decoran sus fachadas con paños de terciopelo morado, banderines, tapetes, listones, globos blancos y morado. Esta es una manera de identificarlos (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). El director de arte aprovecha estos elementos y él mismo menciona que, para él, el cine muchas veces posee un porcentaje de casualidad.

En este caso, al haber diferentes tipos de utilería, cada una de ellas cumplen funciones distintas. La bolsa de yute posee una función simbólica como lo menciona el mismo director de arte. Su presencia dentro de la escena posee un significado: la cruz que debe cargar Rosa Chumbe. Segundo, la utilería de decorado activo y pasivo poseen una función mimética y de representación. En sí son elementos del espacio real y, por ende, aportan verosimilitud en la escena.

4.2.1.2. Personajes

Los personajes considerados dentro del área de la cuerda son la Policía Nacional, mientras que los considerados fuera de la cuerda son Rosa Chumbe, los penitentes, los devotos, los vendedores ambulantes y los curiosos.

4.2.1.2.1. Vestuario

El vestuario está directamente relacionado con el personaje. Su diseño debe tener como base la historia del film y el perfil del personaje (Rojas & Zambrano, 2009). En el caso de esta escena, los únicos personajes a los cuales se les construyó un perfil fueron a Rosa Chumbe y a un extra. Los demás personajes son parte de la realidad, menciona Aaron Rojas. Él también

añadió que, con excepción de uno, no había extras para este espacio. Los personajes eran personas que se encontraban en ese momento en el espacio.

Rosa Chumbe es un personaje considerado fuera de la cuerda según la clasificación de Gratteri. Ella podría ser una devota, ya que ve la procesión como una forma de acercarse a Dios. Busca al Señor de los Milagros para que le devuelva la vida a su nieto. Según Gratteri (2005), los devotos creen en el Señor de los Milagros, pero no poseen una devoción constante y no son practicantes. Asimismo, no son fáciles de identificar, ya que no poseen un lugar y vestimenta específica. Se confirma su pertenencia en este grupo con la entrevista al director de arte. Él menciona que Rosa no era practicante y eso se evidenciaba en su casa, ya que no había elementos del Señor de los Milagros dentro de ella. Para diseñar su vestimenta, el director de arte tuvo que realizar un análisis del personaje y conceptualizarlos. Aaron Rojas (2019) afirmó que Rosa era una mujer jefa de familia con un problema de alcoholismo, adicta al juego, con una hija que es madre adolescente, rodeada de un universo turbio. Ella utilizaba su vestimenta de policía incompleta (pantalón marrón y camisa amarilla). También vestía una casaca de cuero negra y unos botines negros. Rojas comenta que la vestimenta de Rosa posee una evolución a través de todo el film. Este va cambiando de lila a amarillo. Él mencionó lo siguiente: "...en la peli, ella empieza vistiendo ciertos colores y conforme el niño se introduce en su vida su vestuario va aclarándose... La casaca negra es un manto de muerte claramente, siempre. La casaca negra es como su luto" (Rojas, 2019). Entonces su vestuario, según Tamayo y Hendricks (2015), cuenta su vida interior (en este caso su estado de ánimo) y su vida exterior (en este caso su profesión). Asimismo, los otros devotos, en la escena, no se pueden identificar fácilmente, ya que no poseen una vestimenta específica.

Por otro lado, los penitentes son aquellos que llevan alguna prenda de color morado. Gratteri (2005) menciona que las mujeres utilizan el hábito morado y los hombres visten el hábito o corbatas moradas. En esta escena, se puede presenciar a diversos personajes con hábitos y algunas prendas moradas como símbolo de su devoción. Por lo tanto, la vestimenta cuenta sobre la vida interior de los personajes: sus creencias religiosas y convicciones.



Figura 34: penitente - mujer



Figura 35: penitente - hombre

En el caso de los ambulantes, no siempre poseen una vestimenta característica. Se les puede identificar por sus manteles o por la utilería que usan, como el carrito de chicharrón, que se

puede observar en la imagen 31. En este caso, sería una vestimenta que refleja su vida exterior; es decir, cuenta sobre su trabajo.

Durante el recorrido de Rosa, se encuentra hombre vestido con una camisa negra y pantalón negro, como se observa en la figura 36. Él observa a Rosa de manera misteriosa. Cuando se le consultó al director de arte sobre este personaje, él mencionó que era un extra, el cual tenía la función de otorgarle extrañeza a la escena y hacer que Rosa se sintiera en peligro de ser descubierta. Rojas añadió que el color de ropa, en tonos grises, se eligió con la intención de que se amalgame con la calle y no resalte su presencia en gran medida (Rojas, 2022). En este sentido, se podría considerar a este personaje como un curioso, ya que Gratteri (2005) menciona que ellos son aquellos que caminan de manera casual por las calles cercanas a la procesión y observan lo que está ocurriendo.



Figura 36: Hombre observando a Rosa



Figura 37: Hombre observando a Rosa

Con respecto a los personajes dentro de la cuerda, se encuentran los miembros de la Policía Nacional. Ellos usan un vestuario que refleja su vida exterior: su profesión. Ellos visten una camisa amarilla, pantalón y casaca verde oscuro, un gorro verde, corbata negra, distintivos guindas y dorados. Según Gratteri, ellos se encargan de que la gente que no es de la hermandad no entre a la zona dentro de la cuerda. Asimismo, ellos se encuentran en los alrededores para mantener el orden. En esta escena, Rosa se encuentra con un grupo de policías que vigilan el lugar.



Figura 38: Policía Nacional

La función de la vestimenta es mimética y de representación por el lado de los penitentes, la policía nacional, vendedores ambulantes y devotos, ya que son personajes reales. Ellos son registrados del evento religioso. Por el lado de Rosa, su función también es mimética y de representación, ya que su vestuario pasa desapercibido entre los devotos y el extra también. Sus aspectos permiten que sean uno más del grupo. En el caso de Rosa, su vestuario también cumple una función simbólica, ya que posee un significado como lo menciona anteriormente el director de arte.

4.2.1.2.2. Maquillaje

Con respecto al maquillaje, los únicos personajes que utilizaron maquillaje fueron Rosa Chumbe y el extra. El tipo de maquillaje es el corrector de defectos, según Tamayo y Hendricks (Tamayo & Hendricks 2015), o el estético, según Cynthia Yaya (Yaya 2017). Este maquillaje posee el objetivo de ayudar a neutralizar el brillo del rostro o ciertas imperfecciones que puedan afectar la toma. Asimismo, también puede considerarse un maquillaje de alteración de los rasgos en la construcción del personaje, en el caso de la protagonista, ya que Rosa posee una apariencia demacrada. Las ojeras son agregadas al rostro gracias al maquillaje. Por lo tanto, la función que cumple el maquillaje, en esta escena, es una función expresiva - dramática, ya que le otorga una carga expresiva. El espectador logra conectarse con la desesperación que posee Rosa Chumbe en ese momento.

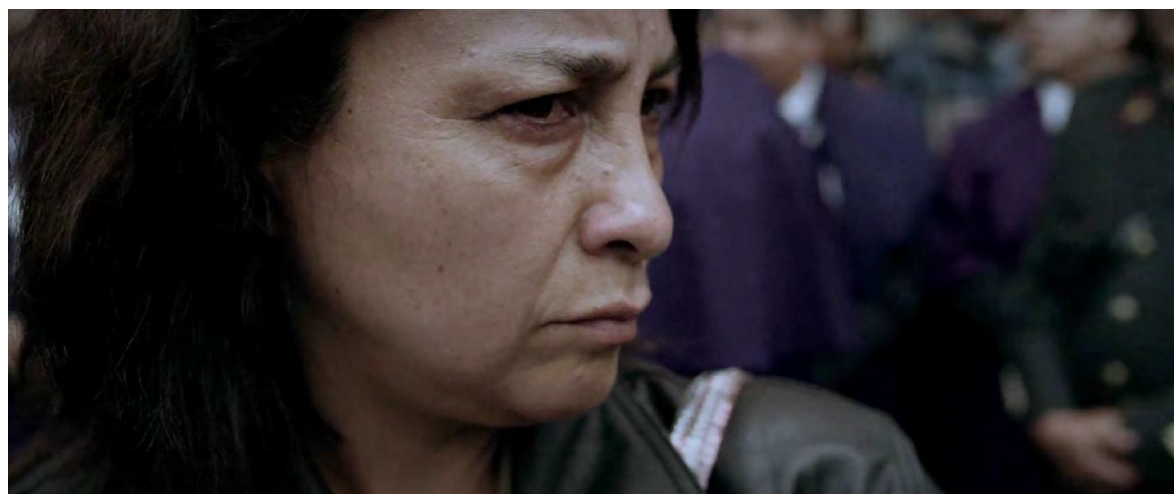


Figura 39: Rosa Chumbe

4.2.2. “Rosa en la procesión”: escena 63

En esta escena, Rosa ya llega a la avenida Tacna y su objetivo es llegar a tocar el anda. Ella posee la esperanza de que el Señor de los Milagros pueda regresar a la vida a su nieto. Por lo tanto, la observamos cruzarse con distintos elementos de la procesión tanto los que se encuentran dentro como fuera de la cuerda.

4.2.2.1. Espacio

El espacio en donde se presenta la escena es en la avenida Tacna. Ahí transcurre la procesión. Esta posee mayor cantidad de elementos dentro de la cuerda. A continuación, se analizan los elementos de la dirección de arte que están presentes en la procesión.

4.2.2.1.1. Escenario o escenografía

Esta escena también se lleva a cabo en las calles de Lima. En este caso, se graba en una de sus avenidas principales: la avenida Tacna. En el caso de esta escena, se manifiesta la procesión que no solo incluye a los creyentes, sino también a personas que transitan el lugar. Ello se puede evidenciar con la clasificación de Gratteri antes mencionada.

Asimismo, el director de arte de la película, Aaron Rojas (2019), menciona que el film se apoya en el tema de la religión como la búsqueda de un logro, siendo el Señor de los Milagros un recurso por lo que significa para la ciudad de Lima, no solamente por lo que significa para Rosa Chumbe (devolverle la vida a su nieto), sino para todas las personas que acuden a la procesión. Él también comentó que esta escena fue registrada al natural. Rojas menciona lo siguiente: “Las tomas de la procesión fueron netamente de registro...Fue ir unos dos años antes a ver qué pasaba, a ver cómo era, qué había, qué se podía registrar...cuando vas a tener una dinámica de registro en la que no puedes intervenir lo que se tiene que hacer es ir antes y ver qué hay y conversar con el director de foto, con el director y decir mira hay esto, esto y esto, me sirve esto” (2019). Asimismo, él señala que a pesar que, en el momento de la grabación, él no tiene injerencia en el encuadre, al haber conversado sobre visión de arte con el equipo de foto y dirección previamente, el arte está presente en la escena (Rojas, 2022).



Figura 40: Avenida Tacna

Las afirmaciones de Aaron Rojas confirman lo planteado por Tamayo y Hendricks. Para ellos, el director de arte no solo debe preocuparse que el espacio cuente el contexto en el que vive el

personaje y su personalidad, sino también debe cerciorarse de que los actores, la cámara y la iluminación logren desplazarse (2015). En el caso de esta escena, el director de arte visitó anteriormente la locación para conocer las dificultades y los elementos que podía rescatar visualmente. Asimismo, la escenografía nos cuenta sobre el contexto en el que se encuentra Rosa (la religiosidad limeña). Rojas comenta que la película se da en octubre y se apoya en el tema de la religión como una búsqueda de esperanza. En este caso, el Señor de los Milagros fue un recurso por lo que significa para Lima y por la capacidad que tiene para reunir a una gran cantidad de personas. Él añade lo siguiente: “No solamente de ese personaje, sino de los miles y millones que van a la procesión... Hay gente que está herida o hay gente minusválida, hay gente muy viejita. Y te preguntas, ... ¿realmente qué tan fuerte es esa búsqueda que te trae acá en esas condiciones? ¿Realmente qué tan poderoso es y cuánto alivio da a tu vida estar acá? Creo que al personaje de Rosa un poco le pasa eso. Ella ni siquiera es creyente, pero sin querer deambula por todo esto, se cruza en su camino y determina algo” (Rojas, 2019).

Tamayo y Hendricks (2015) mencionan que la escenografía también puede darse en una locación real y son sus mismas características las que la hacen propicia para filmar. De la misma manera, se da en esta escena. El director de arte menciona que fue duro grabar esta escena, ya que fue registrar lo que sucedía en el momento. No poseían mayor control que el personaje. Al ser un espacio real, retuvieron a Rosa varias veces y hubo personas que no querían que el grupo de filmación estuviese. No obstante, ellos tenían permiso para poder entrar dentro de la cuerda, ya que se habían contactado con una de las hermandades (número 11) anteriormente. Los únicos que entraron fueron Jonatan (el director), Miguel Valencia (camarógrafo), Christopher Vásquez (el sonidista), Liliana Trujillo (Rosa Chumbe) y él (Rojas, 2019).

Dentro de la clasificación de Yaya sería considerado un espacio maquillado al igual que la escena anterior. Es una locación real que necesita ciertos retoques. En este caso, solo sería la presencia de Rosa. Por ser un espacio real se podría considerar que este elemento de la dirección arte cumple la función mimética y de representación (Tamayo & Hendricks, 2015).



Figura 41: Rosa en la procesión del Señor de los Milagros

4.2.2.1.2. Utilería

Con respecto a la utilería, se pueden clasificar en tres tipos como se mencionó anteriormente. Dentro de cada tipo se encuentran elementos dentro y fuera de la cuerda. Como parte de la utilería de decorado especial, se puede observar el anda y la bolsa de yute. La bolsa de yute ya ha sido analizada en la escena anterior. A continuación, se realiza el análisis del anda.

José Agustín de la Puente realiza una descripción de esta, como se menciona en el marco teórico. En la escena, no se logra ver de cerca el anda. No obstante, en las tomas lejanas, se consigue observar algunos de los detalles mencionados como el Cristo Crucificado con su aspecto desfalleciente. En la parte superior, se observa la paloma que representa al Espíritu

Santo, al sol y a la media luna. También se muestra el fondo oscuro que contrasta con la luminosidad del Cristo. Asimismo, se visualiza que el anda se encuentra enmarcado por un arco plateado, también se observan los cirios y los arreglos florales. No obstante, no se aprecia la imagen de Nuestra Señora de la Nube, ya que solo hay tomas de la parte frontal del anda.



No obstante, en el anda pequeña que se encuentra al lado, sí se logra observar a María Dolorosa a su lado derecho.



Esta es considerada como utilería especial, ya que posee un significado importante en la escena. Rosa Chumbe se acerca a tocar el anda con la esperanza que el Señor de los Milagros le devuelva la vida a su nieto. Asimismo, la bolsa de yute, como se mencionó anteriormente, cumple esta función, ya que lleva la dentro de ella a la muerte. Existe el contraste entre ambos elementos. Por un lado, la bolsa significa un manto de muerte que carga Rosa y el anda es la esperanza (devolverle la vida).

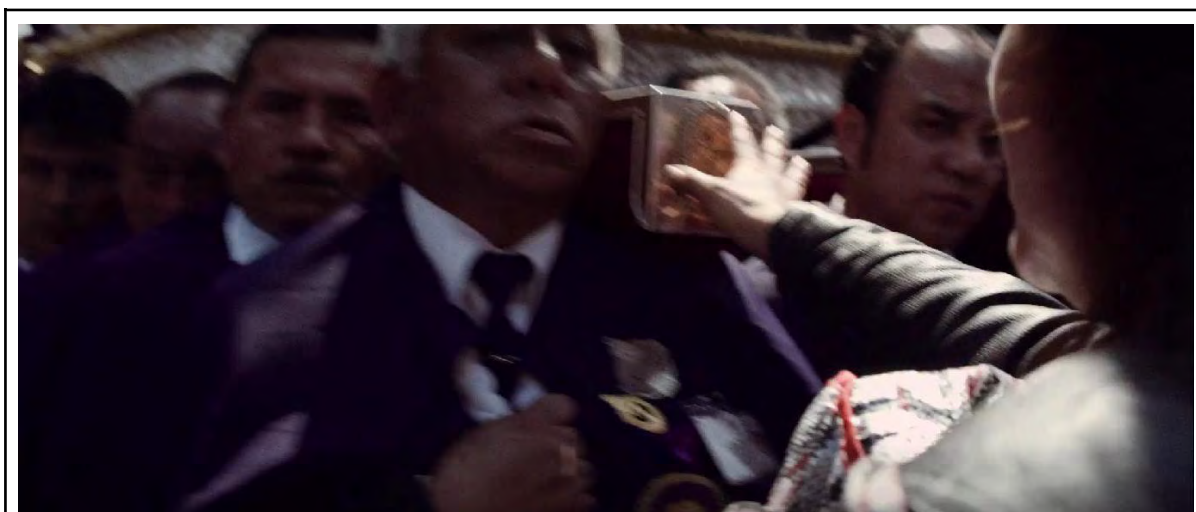


Figura 44: Rosa tocando el anda

Con respecto a la utilería de decorado activo se encuentran los sahumeros, carretillas de los vendedores ambulantes, globos de color morado y blanco.

Los pebeteros para los sahumeros son utilizados por las sahumadoras, de quienes se escribe más adelante. Gratteri menciona que las sahumadoras utilizan un pebetero para los sahumeros. Estos están sobre una bandeja redonda y están adornados con un centro de encaje y ellas los sujetan con un paño para no quemarse. Gratteri (2005) señala que su función es quemar el incienso perfumado y la tapa evita que salgan pedazos de carbón. En el marco teórico, también se cita a Coloma (2008), quien afirma que estos están fabricados de plata. En la escena, se puede observar los pebeteros, pero desde lejos. En la figura 45, se logra visualizar mejor la

bandeja plateada y el paño blanco debajo del pebetero. Rojas (2022) menciona que la presencia de este elemento de utilería fue fundamental no solo porque enriquece visualmente, sino también por su carácter ceremonioso. Desde que fueron a visitar anteriormente la procesión, el equipo ya había pauteado capturar tanto a las sahumadoras como a los pebeteros.



Figura 45: Sahumadoras con pebeteros en mano

En la escena, también se encuentran las carretillas de los vendedores ambulantes, las cuales poseen diversos colores, que destacan dentro de la cantidad de personas. Estos elementos se encuentran fuera de la cuerda. Como se mencionó anteriormente, le otorgan a la procesión el espacio cotidiano del mercado (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En esta escena, los planos son abiertos, por lo cual no se logra ver los detalles de las carretillas. Sin embargo, sí se evidencian sus colores.



Figura 46: carretillas de los vendedores ambulantes

Asimismo, los globos blancos y morados son elementos que utilizan los devotos en la escena, los cuales son recurrentes en diversos momentos.



Figura 47: globos morados y blancos

Otro elemento considerado como utilería de decorado activo es la bandera distintiva de la cuadrilla 16 (cuadrilla de emergencias). Este es un distintivo para que se les pueda identificar fácilmente si surge alguna emergencia, por lo cual no posee una ubicación específica (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). Gratteri lo clasifica fuera de la cuerda, aunque en esta escena se observa una dentro de la cuerda. Esto se puede deber a su ubicación indefinida.



Figura 48: Bandera de la Cruz Roja

También está la Cruz de Palio, la cual sigue al anda bajo una cubierta ornamental morada acompañada de adornos florales (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). Esta no se logra ver, pero sí se ve su cubierta a lo lejos como se observa en la figura 49. Es el objeto encerrado por el círculo rojo.

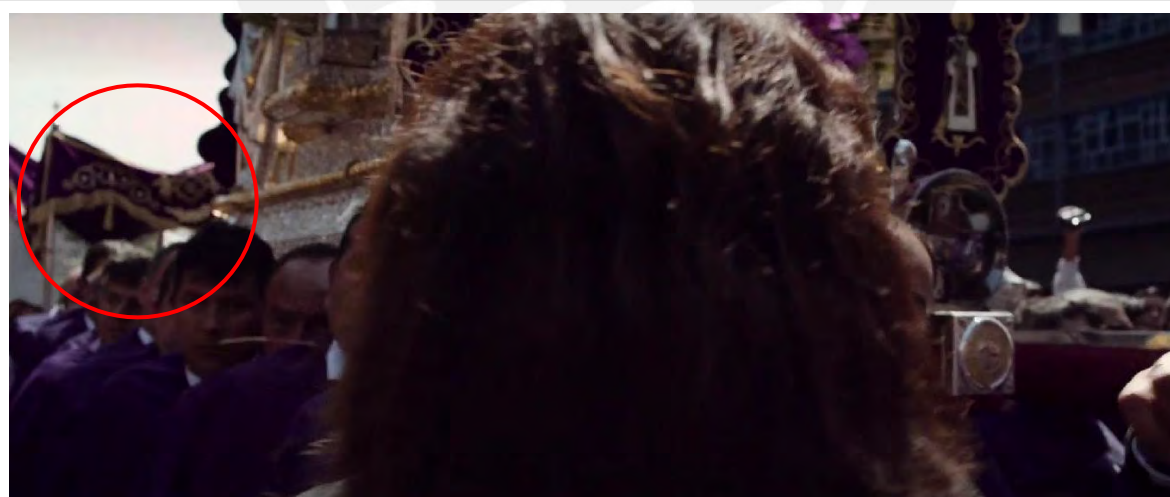


Figura 49: Cubierta ornamental morada

Por otro lado, se encuentra la utilería de decorado pasivo, cuya función es otorgarle personalidad a la escena (Parán, 2018). Entre ellos se encuentra el toldo morado, globos blancos

y morados en las fachadas de las casas, o los afiches del Señor de los Milagros. Gratteri menciona que los devotos que viven en los alrededores adornan sus fachadas con diversos implementos para mostrar su devoción. En la figura 50 encerrado en un círculo, se puede observar un afiche del Señor de los Milagros y, en la figura 51, se observa una fachada decorada con globos morados y blancos. Asimismo, en la figura 52, se puede apreciar un toldo morado y blanco.



Figura 50: Procesión del Señor de los Milagros

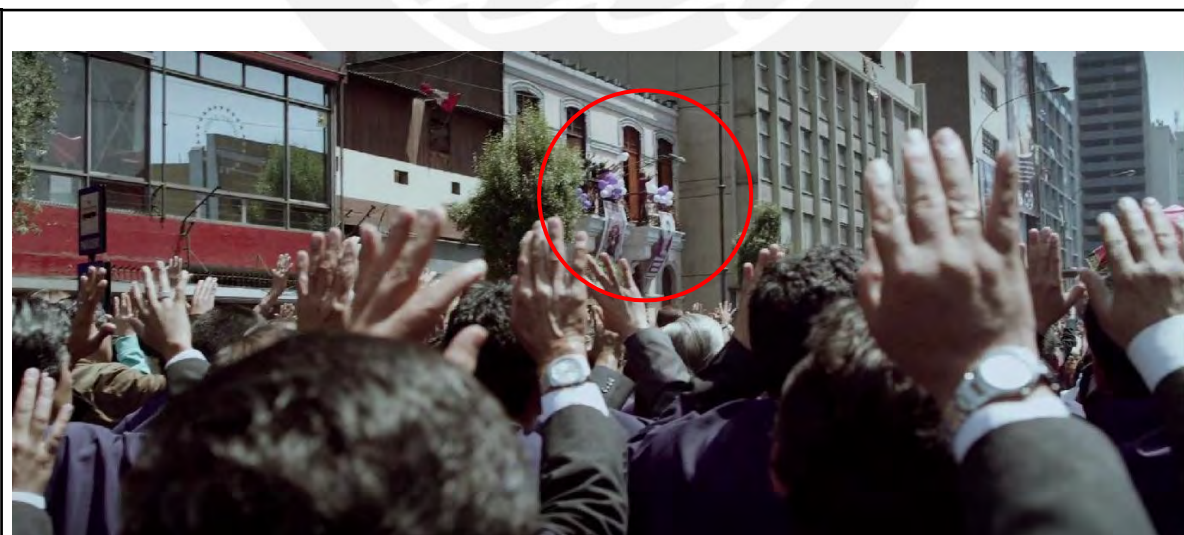


Figura 51: Fachada decorada con globos



Figura 52: Toldo morado y blanco

Se podría considerar que la utilería cumple la función mimética y de representación, según la clasificación de Tamayo y Hendricks (2015), ya que le otorgan el aspecto real. No obstante, la bolsa de yute posee una función simbólica, la cual significa la muerte. Por otro lado, el anda posee la función mimética y de representación, pero también la simbólica, ya que significa la vida para Rosa.

4.2.2.2. Personajes

En esta escena, los personajes considerados dentro del área de la cuerda son las sahumadoras, las cantoras y la cuadrilla de los hermanos cargadores. Los considerados fuera del área de la cuerda son Rosa Chumbe, los penitentes, los devotos, los vendedores ambulantes y la cuadrilla 16.

4.2.2.2.1. Vestuario

El vestuario nos cuenta la vida interior del personaje (creencias religiosas) y su vida exterior (vida profesional, su condición socioeconómica, cultura como sus hábitos y costumbres). En esta escena, la única propuesta de vestuario realizada fue para Rosa Chumbe. En el análisis, no

se describe el vestuario de Rosa, ya que es el mismo que usa en la anterior. No obstante, se analiza a los personajes propios del espacio.

En primer lugar, se encuentran las sahumadoras. Ellas, como menciona Gratteri, se ubican detrás del anda y están divididas en sectores (70 mujeres en cada uno). Ellas cumplen la función de limpiar las calles para el Cristo con el incienso. Visten un velo fino bordado con adornos de flores y un hábito morado. Además, llevan una bolsa con carbón de repuesto (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En la figura 53, se puede observar a ellas con los hábitos morados y el velo blanco, pero no se logra distinguir el bolso. Asimismo, se visualiza que el anda está delante del grupo de sahumadoras.



Figura 53: Las sahumadoras

También se encuentran las cantoras, que poseen una vestimenta muy similar, ya que llevan el hábito y el velo blanco. A diferencia de las anteriores, como se observa en la figura 54, ellas visten una chompa blanca sin cuello y con botones por delante sobre el hábito. Utilizan un cordón blanco sin nudo corredizo y una bolsa en bandolera. Ellas se ubican detrás de las sahumadoras (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En la escena, se observa a Rosa

pasar primero entre las cantoras y luego aparece entre las sahumadoras. En las figuras 54 y 55, se observa como Rosa camina entre las cantoras (con chompa blanca) y sahumadoras (sin chompa blanca).



Figura 54: cantoras



Figura 55: cantoras y sahumadoras

Por otro lado, la cuadrilla de hermanos cargadores, como se menciona en el marco teórico, usan un terno y corbata. Sobre este, visten el hábito morado sin capucha. También llevan puesto un cordón blanco, el cual tiene la apariencia de un nudo corredizo largo hasta la rodilla y amarrado a la altura del esternón. En lado del corazón llevan un distintivo, en el cual se ve el número de cuadrilla que pertenecen y se encuentra la imagen del anda. Asimismo, poseen un documento

de reconocimiento cerca al distintivo (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En la figura 56, se puede observar el cordón, el distintivo y el documento de reconocimiento. Asimismo, se puede observar que debajo del hábito está el terno con corbata.



Figura 56: vestuario de los cargadores

Hay un jefe de la cuadrilla, quien es el encargado de verificar el cambio de cuadrillas. Existen 20, las cuales se turnan cada cierto tiempo para cargar el anda. Cuando llega el momento, ingresan dentro de la cuerda y se subdividen en grupos de 5 (36 cada uno) (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). El jefe y el segundo jefe se encargan de controlar esta transición. A diferencia de los demás, ellos llevan un listón en el cuello de color blanco y morado, el cual se puede distinguir en la figura 57.



Figura 57: jefe de la cuadrilla de cargadores

Por otro lado, están los personajes que se encuentran fuera de la cuerda; por ejemplo, los penitentes. Como se mencionó anteriormente, son aquellos que muestran su devoción a través de elementos externos como su vestuario (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). Las mujeres, según Gratteri, visten el hábito morado como se puede ver en la figura 58.



Figura 58: penitentes mujeres

En esta parte de la escena, Rosa aún no entra dentro de la cuerda. Por ello, se puede ver que no hay una gran cantidad de personas con hábito morado. En el caso de los hombres, no todos usan el hábito según Gratteri. No obstante, pueden llevar terno con una corbata morada. En la

figura 59, se observa un grupo de hombres con terno, pero no se logra distinguir la corbata, ya que están de espaldas.



Figura 59: penitentes hombres

Los devotos, en cambio, visten de cualquier color como se observa en las siguientes imágenes. Son difíciles de identificar, ya que no llevan una vestimenta específica. Gratteri menciona que ellos aprovechan la procesión para acercarse al Señor de los Milagros.



Figura 60: devotos

Finalmente, se encuentra la cuadrilla 16 (cuadrilla de emergencias). Se encuentran fuera de la cuerda, pero no poseen un espacio determinado. Poseen una franja con una cruz roja en el brazo y llevan un hasta con un símbolo distintivo de la cuadrilla (Pini, Benito, Corrado, Gratteri & San, 2005). En la escena, no se logra verlos claramente, ya que están de espaldas como se observa en la figura 61.



Figura 61: Cuadrilla 16

El vestuario evidencia la vida exterior e interior de los personajes. Cuenta sobre sus creencias religiosas y también cuenta sobre su vida personal y profesional. La función que cumple el vestuario, en esta escena, es de función mimética y de representación, ya que, al ser registrada la procesión real, los personajes se visten como lo hacen eventualmente para este evento religioso.

4.2.2.2.2. Maquillaje

En esta escena el único personaje que lleva maquillaje es Rosa Chumbe. Este es el mismo maquillaje utilizado anteriormente: el maquillaje corrector de defectos, llamado así por Hendricks y Tamayo, o maquillaje estético según Yaya.



Figura 62: Rosa Chumbe

Con respecto al color Francesco Casetti y Federico Di Chio señalan que este no solo aporta en lo estético, sino también en lo significativo (Lazkano, 2014). En las escenas analizadas, predomina el morado y el blanco. Aaron Rojas (2022) señala que toda película se basa principalmente en el morado y verde, los cuales hacen alusión a dos instituciones peruanas importantes: el Señor de los Milagros y la Policía Nacional. Partiendo de ello, los demás colores se fueron sumando. El Señor de los Milagros toma mayor importancia en las escenas analizadas; por ello, predomina el morado y blanco sobre el verde. Descamps comenta que el morado significa realeza, poder, majestuosidad y el blanco significa fe, pureza, paz. Asimismo, el blanco es asociado con la divinidad, santos y vírgenes (Rojas & Zambrano, 2009).

Casetti y Di Chio también afirman que el color se asocia al personaje o con su estado emotivo (Lazkano, 2014). Esto se evidencia en la entrevista realizada a Aaron Rojas. Anteriormente, él mencionó el cambio de colores en la vestimenta de Rosa Chumbe: sus vestimentas se van aclarando cada vez que pasa más tiempo con el bebé. Rojas también menciona que, al momento de conceptualizar la propuesta de arte, él designa colores por personajes y por locación.

4.3. Comparación entre ambas películas

“El evangelio de la carne” y “Rosa Chumbe” son películas que abordan la devoción al Señor de los Milagros y su procesión. No obstante, cada una la representa de manera distinta y una forma de evidenciarse es a través del arte de cada película. Cada director de arte tuvo distintos retos, propuestas, acercamientos al Señor de los Milagros y también hubo detalles que fueron similares. A continuación, se presentan las similitudes y diferencias de ambas películas, desde la dirección de arte.

En primer lugar, las dos películas muestran diferentes elementos de la procesión del Señor de los Milagros. Algunos elementos están presentes en todas las escenas y otros solo son abordados en algunas. Por ejemplo, en la escena 69 de “El evangelio de la carne”, la cantidad de elementos es menor a diferencia de las otras tres, ya que es un momento distinto a la de la procesión: son los preparativos. Incluso esos elementos pertenecen en su mayoría a los que se encuentran fuera de la cuerda, porque no es el día de la procesión en sí. En las escenas de la procesión de ambas películas, la 108 de “El evangelio de la carne” y la 63 de “Rosa Chumbe”, hay gran cantidad de elementos, siendo los más presentes aquellos que están dentro del área trazada por la cuerda. La escena 61 de “Rosa Chumbe”, por el contrario, muestra más elementos que están fuera que dentro. Ello se debe a que en ese momento Rosa está en camino a la procesión y camina por las calles aledañas a la avenida Tacna. Todo ello se puede observar en las siguientes imágenes.

	
Escena 69 de “El evangelio de la carne”	Escena 108 de “El evangelio de la carne”
	
Escena 61 de “Rosa Chumbe”	Escena 63 de “Rosa Chumbe”
Figura 63: comparativo de escena de ambas películas	

En segundo lugar, en el caso de “El evangelio de la carne”, durante toda la película, vemos a los personajes más involucrados en la devoción al Señor de los Milagros. Muchos de ellos son pertenecientes a la hermandad y tienen un rol importante en la procesión como es el caso de Don Teófilo, cargador, y Rosario, cantora (ambos se encuentran dentro de la cuerda). Félix también terminaría sumándose a ella al final de la película. Este hecho hace que nos acerquemos más a la hermandad en distintos momentos del film como en la escena analizada número 69, ya que ahí los personajes están en una fiesta de preparativos para la procesión. A diferencia de esta película, en “Rosa Chumbe”, solo vemos indicios. La protagonista se cruza con el Señor de los Milagros a través del noticiero o algún afiche, pero es recién en las últimas escenas, en las que ella tiene un contacto más directo: en su camino a la procesión y en la procesión misma. Rosa cumple el papel de devota (se encuentra fuera del área trazada por la cuerda). Según Gratteri (2015), los devotos no son practicantes, siendo la procesión una oportunidad para acercarse a Dios. En el caso de ella, su acercamiento es debido a la búsqueda de un milagro. Por ese motivo, las escenas seleccionadas se encuentran al final de la película,

ya que anteriormente no había tanta presencia del Señor de los Milagros en cuestión de elementos físicos.

En tercer lugar, en ambas películas, se grabaron las escenas de la procesión en modo documental, siendo la principal escenografía la misma avenida Tacna en el mes de octubre. Los personajes se incorporaron al evento religioso real, lo cual fue reto para la producción de las dos películas. Según Cynthia Yaya (2017), los escenarios de ambas películas serían considerados como maquillados, ya que ya están contruidos y solo necesitan agregar ciertos elementos (en ambos casos, los actores). Los directores de arte comentaron que tuvieron que ir previamente a las procesiones de años anteriores para observar, analizar y coordinar que se registraría, qué elementos serían interesantes grabar y cómo se desplazarían en el espacio. En el caso de “El evangelio de la carne”, para grabar los planos más cerrados dentro del área trazada por la cuerda, se utilizó otro espacio: la procesión que se da en Surco días previos. Los planos más abiertos en donde se pudiera observar la multitud de gente que sigue al Cristo morado fueron registrados en la misma avenida Tacna. En el caso de “Rosa Chumbe”, todo se registró en un solo espacio: la avenida Tacna. La primera película, como se mencionó anteriormente, tiene personajes que son parte de la hermandad, por lo cual deben estar más cerca al anda, mientras que la segunda película no tiene personajes que necesiten esa cercanía. Solo en un momento Rosa debe tocar el anda para conseguir su milagro, pero no debe quedarse tanto tiempo, lo cual facilita el registro en cierta forma. Por ello mismo, el momento en que el personaje Vicente Gamarra de “El evangelio de la carne” toca el anda se graba en la avenida Tacna, ya que no tiene la necesidad de quedarse tanto tiempo ahí como en el caso de Rosa. El caso de Rosario, Don Teófilo y Félix de “El evangelio de la carne” es distinto. Rosario debe estar junto a otras cantoras siguiendo el anda. En la procesión, si no era realmente parte, no podría haberse ubicado ahí. Don Teófilo y Félix debían estar al lado del anda durante toda la

escena, no solo un instante. Incluso, Félix llega a cargar el anda, lo cual demuestra la exigencia diferente que requirió grabar esos momentos.

Por la misma razón, la directora de arte de “El evangelio de la carne” sí tuvo que proponer el vestuario para los personajes que ocupaban una función dentro de la cuerda como Rosario, Don Teófilo, Félix y los otros miembros de la hermandad que también eran parte del cast de la película. En el caso de “Rosa Chumbre”, la única actriz que es parte de la escena de la procesión es Liliana Trujillo, quien cumplía la función de devota (fuera de la cuerda). Solo a ella se le realizó el diseño de vestuario. Los demás personajes (dentro y fuera de la cuerda) son participantes reales de la procesión. Ello no quiere decir que el director de arte no tuvo participación. En la entrevista, Aaron Rojas (2022) señala que, en las vistas previas a la procesión, se coordinó qué elementos quería que aparecieran en pantalla como es el caso de las sahumadoras con sus pebeteros. Él consideró que, desde el arte, este detalle aportaría ceremoniosidad a la escena.

Por otro lado, en las dos películas, además de la presencia del Señor de los Milagros, la policía también forma parte. Por un lado, Vicente Gamarra, en “El evangelio de la carne”, es policía, aunque está vestido de civil, la mayor parte de la película lo vemos utilizar una casaca color verde militar que se asemeja al color del uniforme de la Policía Nacional. Por otro lado, Rosa Chumbe es policía también. A diferencia del personaje anterior, ella sí utiliza la indumentaria y la vemos con el uniforme en distintas ocasiones. Aaron Rojas (2022) señala que el verde también fue uno de los colores fundamentales de la película en alusión a la Policía Nacional del Perú, ya que era parte de la protagonista.

Asimismo, el anda es un elemento de la utilería que está presente en las dos películas y en ambas cumple tiene un rol de utilería especial, ya que es de suma importancia para los personajes. Su objetivo es tocar el anda ya sea porque necesitan un milagro o este sea símbolo de redención. Félix, Vicente Gamarra y Rosa Chumbe tocan el anda en las películas respectivas, siendo el anda lo que les da esperanza en medio de todo el caos que se muestra en la historia.

Otro detalle que conecta a ambas películas es la relación director - director de arte. En las entrevistas, tanto Rojas como Herrera mencionan la cercanía previa que tenían con el director de la película. Anteriormente a “El evangelio de la carne”, Cecilia Herrera (2019) señala que ya había trabajado con Eduardo Mendoza. Ella iba a realizar la producción de arte, junto a Daniel Chong, de una película que no llegó a producirse. Más adelante, trabajan juntos en el cortometraje “303” de Mendoza. A partir de ello, comienzan a tener proyectos juntos y llega a ser la directora de arte de “El evangelio de la carne”. En el caso de Aaron Rojas (2019), él también había realizado trabajos previos con Jonatan Relayze, director de “Rosa Chumbe”. Trabajaron juntos en “El acuarelista” (2008) y luego Rojas fue asistente de arte en distintos cortos de Relayze. Finalmente, le propone que sea el director de arte de su ópera prima. Ambos directores de arte, en las entrevistas, mencionan la importancia de la comunicación con el director de la película. Herrera y Mendoza, por ejemplo, realizaron el trabajo de mesa discutiendo qué se quería lograr con la película desde el arte. Desglosaron el guion, ella presentó sus propuestas y las revisaron juntos hasta estar de acuerdo con la versión final. Rojas, por otro lado, tenía constantes conversaciones con Relayze y conversaban sobre el arte. A veces no solo en reuniones de trabajo, sino también en las personales aparecía como tema de conversación la película.

4.4. Hallazgos

Al inicio de esta investigación se formularon algunas hipótesis. Después de realizar el análisis de las escenas, se puede corroborar lo planteado. En primer lugar, se puede evidenciar que, en las películas seleccionadas, la devoción hacia el Señor de los Milagros se representa visualmente a través de los elementos de la dirección de arte: **escenografía, utilería, vestuario, maquillaje y color**. Los directores de arte de ambas películas, Cecilia Herrera y Aarón Rojas, mencionan que la película posee una carga religiosa, ya que la fe funciona como un elemento de esperanza en medio de un contexto de crisis. Los personajes se encuentran envueltos en distintas dificultades y es la religión, en este caso el Señor de los Milagros, un medio de salvación. Entonces, a través de los elementos de dirección de arte mencionados, se puede ver reflejado visualmente lo religioso.

- Por ejemplo, con respecto a la **escenografía**, la elección de la avenida Tacna mientras se lleva a cabo la procesión del Señor de los Milagros logra captar la devoción al Cristo Crucificado. Es el mismo elemento de la dirección de arte el que otorga las características que el director y director de arte buscan en la escena.
- A ello se le suma, la presencia de la **utilería** que es importante no solo por su funcionalidad dentro de la escena o su aspecto decorativo, sino que también puede otorgarle personalidad y cierta carga dramática según los autores mencionados en el marco teórico. En este caso, la carga dramática está relacionada a la fe.
- El **vestuario**, como mencionan los autores citados en el marco teórico, cuenta sobre la vida interior (psiquis, estado de ánimo, convicciones y creencias) y exterior (vida profesional, vida personal, vida íntima) de los personajes. Al analizar las escenas, se evidencia que este comunica las dos áreas. En algunos casos, solo una de las dos y, en otros, ambas. Al estar los personajes vinculados con la fe, los directores de arte

buscaron transmitir aquello en sus vestuarios dependiendo a la relación que cada personaje tenía con la religión.

- El **maquillaje** utilizado es natural, ya que busca otorgar la mayor verosimilitud. En algunos casos como el de Rosa Chumbe, Félix y Julia, el maquillaje contribuye a la carga dramática.
- El **color** es un elemento que está presente en todos los anteriores, el cual contribuye con la atmósfera de toda la película. Por ejemplo, a través del morado y blanco, se hace referencia al Señor de los Milagros. Además, ambos colores, según los autores del marco teórico, poseen significados relacionados a la divinidad y lo eterno. A estos colores, se les suma los colores fríos que contribuyen con el ambiente caótico en el que se encuentran los personajes. En medio de este, aparece el Señor de los Milagros (colores blanco y morado) como un símbolo de esperanza. El director de arte se preocupa de que todos los elementos estén dentro de la paleta establecida.

En segundo lugar, todos estos elementos de dirección de arte cumplen diversas funciones en la escena, lo cual los conecta con la religiosidad limeña. En el marco se establecen una serie de funciones. No obstante, al realizar el análisis, se encontraron solo algunas funciones en las escenas como **“la función mimética y de representación”**, **“función simbólica”**, **“función atmosférica”**, y la **“función expresiva-dramática”**.

- La **función mimética y de representación** fue la más común en los elementos de la dirección de arte de las escenas analizadas. Al tratarse de películas que buscaban asemejarse lo más posible a la realidad, el objetivo era ser lo más verosímil posible. A ello se le sumó, que ambas películas grabaron la escena de la procesión como documental. Es decir, la mayor parte no fue manipulada y, por ello, es idéntica a la

realidad. Asimismo, lo que fue puesto en escena por el director de arte también buscaba verosimilitud. Cecilia Herrera (2019) comenta que para que el vestuario luzca real y no parezca que el actor estuviese disfrazado el vestuarista hervía la ropa. Asimismo, por un tema de respeto a la religión, se trató de mantener el mayor parecido posible.

- La **función simbólica** en la mayoría de los casos lo cumplieron algunos elementos de la utilería de decorado especial, que eran significativos para un personaje. Su función no solo se basaba en ser útil, sino que poseía un significado en la escena. Por ejemplo, la bolsa de yute, mencionada anteriormente, era la cruz de muerte que cargaba Rosa o el anda significaba la redención de Félix por sus pecados cometidos.
- La **función atmosférica**, la cual busca generar emociones en el espectador fue común en la utilería de decorado pasivo, ya que esta se enfoca en darle personalidad a la escena. Estos elementos buscaban generar un ambiente ya sea caótico, célebre o tenso. Por ejemplo, los banderines de la procesión sumaban al ambiente de celebración.
- La **función expresivo - dramática** fue más común en el vestuario, ya que este acompañaba a la acción dramática de quien lo utilizaba. El vestuario reflejaba la situación, por la cual estaba pasando el personaje y los colores también sumaban a ello.

En tercer lugar, para lograr visualizar a través de los elementos de la dirección de arte la procesión del Señor de los Milagros, es importante conocer de qué está compuesta. Para ello, ambos directores de arte mencionan que tuvieron que acercarse a las hermandades del Señor de los Milagros para conocer cómo era el manejo interno de la procesión y saber qué utilizaba cada personaje. Asimismo, ellos visitaron la procesión previamente. Al abordar un evento religioso real en la sociedad limeña, los directores de arte deben buscar la mayor similitud posible para que el espectador crea que es parte de la realidad. Después del análisis de las

escenas, se evidenció la presencia de los **elementos de la procesión** expuestos por Vincenzo Gratteri, los cuales se dividen en dos: **dentro y fuera del área trazada por la cuerda**.

- En la película “El evangelio de la carne”, los **elementos dentro del área de la cuerda** encontrados fueron el anda, la Cruz de Palio, la cuadrilla de cargadores, la Policía Nacional, los mistureros, las sahumadoras y las cantoras. Los **elementos fuera de la cuerda** encontrados fueron los penitentes, los devotos y la cuadrilla 16 (la cuadrilla de las emergencias)
- En la película “Rosa Chumbe”, los **elementos dentro de la cuerda** encontrados fueron el anda, la Cruz de Palio, la Policía Nacional, las sahumadoras, las cantoras y la cuadrilla de los hermanos cargadores. Los **elementos fuera de la cuerda** encontrados fueron los penitentes, los devotos, los vendedores ambulantes, la cuadrilla 16 (cuadrilla de las emergencias) y los curiosos. En esta película, se encuentran más elementos fuera de la cuerda, ya que Rosa transita por las calles aledañas a la procesión en una de las escenas analizadas.
- En ambas películas, está presente **la cuerda** que sería un elemento intermediario entre los mencionados previamente.

A pesar de que haya una división, existen algunos elementos que transitan entre fuera y dentro. Esta clasificación muestra quienes deberían estar en cada espacio. No obstante, algunas veces algunos de los elementos que están fuera logran ingresar como es el caso de Rosa Chumbe y Vicente Gamarra, los dos considerados devotos según el análisis. Si bien es cierto que ambas películas abordan la procesión, las dos películas muestran un acercamiento distinto. Por ejemplo, las cantoras de la primera película son actrices y extras, mientras que, en la segunda película, las cantoras son parte del escenario real.

CONCLUSIONES

Habiendo terminado este proceso de investigación y análisis, se puede concluir ciertas afirmaciones y reflexiones:

1. Las películas “El evangelio de la carne” (2013) y “Rosa Chumbe” (2015) muestran la religiosidad limeña a través de los elementos de la procesión del Señor de los Milagros, que se encuentran tanto dentro como fuera del área trazada por la cuerda, expuestos por Vincenzo Gratteti. Se pudo evidenciar las distintas formas que el ciudadano limeño puede acercarse a lo religioso, ya sea de una forma continua, siguiendo reglamentos y códigos de vestimenta, o solo una vez al año como una manera de buscar ayuda, por costumbre o simplemente porque estuvo presente como coincidencia. Como menciona el autor Sebastián Salazar, citado en el marco teórico, lo limeño implica sus tradiciones y costumbres, lo cual incluye la música, la arquitectura, las danzas, el deporte, el urbanismo, el lenguaje, la poesía y la religiosidad. Esta investigación se centró en el último ítem; no obstante, al analizar las películas, se visualizaron otros aspectos limeños que serían interesantes de investigar más adelante como las barras bravas de Universitario de Deportes y Alianza Lima, y la presencia de la Policía Nacional.
2. En segundo lugar, la dirección de arte ha contribuido en la representación de la religiosidad limeña a través de cada uno de sus elementos como la escenografía, la utilería, vestuario, maquillaje y color, expuestos por Augusto Tamayo y Nathalie Hendricks. Para complementar el análisis de contenido de las escenas, fue necesario la realización de entrevistas a profundidad a los directores de arte de cada película: Cecilia Herrera de “El evangelio de la carne” (2013) y Aaron Rojas de “Rosa Chumbe” (2015),

ya que sirvieron para conocer cuál era la función de cada elemento de la dirección de arte en la película (la función mimética y de representación, función simbólica, función atmosférica, y la función expresiva-dramática), según la clasificación de los autores antes señalados. Además, nos permitió conocer el trabajo que hay detrás y los objetivos de cada uno al momento de plantear su propuesta. De esta manera, se logra realizar un estudio más profundo del papel de la dirección de arte en el cine peruano.

3. En tercer lugar, buscando material bibliográfico sobre dirección de arte, la mayor cantidad que se encontró fue proveniente de otros países, siendo el libro de Tamayo y Hendricks (2015) el principal recurso bibliográfico que tenemos actualmente en el Perú. A este se le suman otros artículos o tesis. Sin embargo, es notable la falta de estudios sobre dirección de arte en nuestro país. Esta investigación aporta al material bibliográfico sobre dirección de arte, ya que evidencia su importancia y el trabajo que implica en la realización de una película, y además expone la experiencia de directores de arte del medio audiovisual, lo cual enriquece al conocimiento de aquellos estudiantes que deseen especializarse en esta área del cine. Asimismo, los entrevistados señalan la necesidad de que esta área siga creciendo en el país. En la industria peruana, según ellos, aún no se le otorga la suficiente importancia. Incluso, ambos directores de arte se formaron e incorporaron en el área en el mismo campo. Ello resalta también la necesidad de fomentar la preparación en el rubro audiovisual para obtener mejores resultados en las futuras películas.
4. En cuarto lugar, hay una necesidad de tener mayor acceso a las películas peruanas en una óptima calidad. Por un lado, “El evangelio de la carne” está disponible en Apple TV y Movistar TV. Sin embargo, aunque un usuario desee acceder a la película y pagar

por ella, pero no cuenta con un dispositivo Apple o es cliente de Movistar, no podría verla. Por otro lado, “Rosa Chumbe” se encuentra en la cartelera de Filmin, plataforma de cine española. No obstante, no se pueden realizar pagos desde Perú, lo cual dificulta su acceso.

5. Esta investigación buscó centrarse netamente en dirección de arte, qué implica su labor y su objetivo en una película. Por ello, se entrevistó solo a Cecilia Herrera y Aaron Rojas para conocer su trabajo en los films seleccionados. Sin embargo, ambos mencionaron que constantemente trabajaron de la mano con el director de la película: Eduardo Mendoza y Jonatan Relayze respectivamente. Para profundizar y corroborar la importancia de la dirección de arte en sus películas, hubiera sido interesante entrevistar también a los directores. Además, se podrían haber absuelto algunas dudas que enriquecen la investigación como conocer por qué los protagonistas de ambas películas son policías: Vicente Gamarra y Rosa Chumbe.
6. Finalmente, a través de esta investigación, se puede concluir que la dirección de arte está presente tanto en las películas de ficción como en los documentales. Las escenas de la procesión de ambas películas fueron grabadas a modo documental y la dirección de arte estuvo presente. Los directores de arte entrevistados comentaron que ellos asistieron previamente a la procesión para conocer qué elementos querían destacar desde el arte. Tal vez, no se montó desde cero la escenografía, utilería, vestuario o maquillaje, ya que eran parte del espacio y sus habitantes, pero siendo el arte el área que se encarga de lo físico en una película, decidir qué elemento del espacio se quiere registrar es una manera en que la dirección de arte se manifiesta. En algunos casos, incluso el propio director asume decisiones que serían parte de esta área.

BIBLIOGRAFÍA

- Abela, J. A. (2002). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*.
Universidad de Granada, Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Acosta, A. (1982). *Los doctrineros y la extirpación de la religión indígena en el arzobispado de Lima, 1600-1620*. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 19, 69-109.
https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/40677/doctrineros_y_extirpacion_religion_indigena.pdf?sequence=1
- Arrillaga, I. L. (2014). *El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak*. Sesión no numerada: *revista de letras y ficción audiovisual*, (4), 97-121.
- Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas*.
Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bedoya, R. (2015). *La ciudad de las derivas: Lima vista por el cine peruano del nuevo siglo*. *Contratexto*, (023), 127-147. <https://doi.org/10.26439/contratexto2015.n023.415>
- Bedoya, R. (2016). *El cine sonoro en el Perú. Lima*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bedoya, R. (2019). *El rol de DAFO y la innovación de políticas públicas cinematográficas:*

Perú 2010-2018. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15717>

Borja, C. (2018). *Cómo los objetos construyen la identidad de los personajes en el cine* [Tesis de Bachillerato]. Universidad de las Américas.

<https://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/9846/1/UDLA-EC-TLC-2018-13.pdf>

Bustamante, E., & Luna, V. J. (2017). *Las miradas múltiples: El cine regional peruano*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Bustamante, E. (2018). *El nuevo cine peruano: Un panorama*. Mln, 133(2), 435.

<http://dx.doi.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/10.1353/mln.2018.0027>

Bustamante, E. (2020). *La batalla por el buen cine: Textos críticos, 1961-1963*. Fondo Editorial Universidad de Lima.

Cabrera, D. (2004). *Imaginario social, comunicación e identidad colectiva*.

https://www.academia.edu/1899968/Imaginario_social_comunicaci%C3%B3n_e_identidad_colectiva

Caldas Gayoso, N. I. (2017). *Winter is coming: complejidad y relevancia narrativa del diseño de producción. El caso de la serie televisiva "juego de tronos"*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8628>

Canal N (2020, 17 de octubre). *Señor de los Milagros: Visita el museo del Cristo Moreno de forma virtual*. Actualidad. <https://canaln.pe/actualidad/senor-milagros-visita-museo-cristo-moreno-forma-virtual-n426479>

Carbone, G. (1995). *En busca del cine peruano*. Contratexto, (009), 79-86.

<http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/download/2513/2434>

Carr, E. H., & Romero Maura, J. (2006). *¿Qué es la historia?* Ariel.

<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.599335&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Casanova, J. (1988). *LOS CAMINOS RELIGIOSOS DE LOS INMIGRANTES EN LA GRAN LIMA*. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, 6(6), 457.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/3440/3291>

Casafranca, M. (2020). *El rol del diseño de vestuario en las producciones cinematográficas del Perú en los últimos cinco años*. [Trabajo de investigación para optar el grado de bachiller en Diseño y Gestión en Moda, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas].

Celestino, C. (2012). *La estética del cine gore del siglo XXI: cambios y continuidades con relación a su apogeo en el siglo XX: el caso de El amanecer de los muertos*.

[Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio

PUCP. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/150731>

Chuquiray, G. J., & Muñoz, . A. P. (2018). *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII: El grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz*.

Coccia, C. (2009). *Escenografía. Teatro. Paisaje*. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, (30), 21-a.

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/144_libro.pdf#page=

Collar, J. (2015). *Cine de autor y sus falsas imitaciones*. Nuestro Tiempo, (688), 92–93.

<http://search.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=112777288&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Coloma, C. (2008). *El turrón de Doña Pepa y el Señor de los Milagros*. Voces : revista cultural de Lima. Año 9, no. 34. p. 44 - 45.

Contreras, Ó. (2009). *¿Qué es el cine peruano?* Ventana Indiscreta, (001), 59-63.

<https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2009.n001.1694>

Contreras, Z. M. F. (2012). *La ciudad desbordada: Imaginarios y mentalidades sobre la marginalidad en la ciudad de Lima a partir de su representación cinematográfica, 1978-1990*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5128>

Cordero, C., & Pimentel, S. (2011). *Godard!/: Textos escogidos, 2001-2011*. Lima, Perú:

Mesa Redonda.

Costilla, J. (2016). *Una práctica negra que ha ganado a los blancos: símbolo, historia y devotos en el culto al Señor de los Milagros de Lima (siglos XIX-XXI)*.

Anthropologica, 34(36), 149-176.

http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S0254-92122016000100007&script=sci_arttext&tlng=pt

Cotler, A. (2018). *Genealogía del tiempo en el cine moderno: del neorrealismo italiano a*

“Los Muertos” de Lisandro Alonso. [Tesis de Licenciatura, Pontificia

Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/12167>

Del Valle, I. (2018). *Les années 1968 dans les cinémas latino-américains. Transferts et*

circulations transatlantiques. *Cinémas d'Amérique latine*, (26), 192-203.

<https://journals.openedition.org/cinelatino/5325>

Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (2019, Diciembre). *Nuevo*

Marco Normativo para el cine y el audiovisual peruano es publicado mediante

Decreto de Urgencia. [https://dafo.cultura.pe/nuevo-marco-normativo-para-el-](https://dafo.cultura.pe/nuevo-marco-normativo-para-el-cine-y-el-audiovisua)

[cine-y-el-audiovisua](https://dafo.cultura.pe/nuevo-marco-normativo-para-el-cine-y-el-audiovisua)

Escala, L. (2015). *El gusto por el espacio: la Dirección de Arte en el Perú*. Entrevista a

Rodrigo Núñez Mas. *Ventana Indiscreta*, (014), 22-27.

http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/552

Espezúa, E. (2004). *Práctica y vida religiosa de los cargadores del Señor de los*

Milagros. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/3274/espezua_ee.pdf?sequence=1

Estabridis Cárdenas, R. (1988). *Advocaciones de la Virgen en el Perú : mayo 1988.*

Exposición en homenaje a Su Santidad el Papa Juan Pablo II. Ministerio de la Presidencia. <http://search.ebscohost.com/login.aspx>

Farfán, M. (2014). *El cine de autor: historias desde una perspectiva personal*. Lima:

Memoria Gráfica.

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ir00566a&AN=PUCP.article.19105&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Farfán, M. (2015). *La creación de personajes desde la estructura profunda al diseño de producción cinematográfica*. Lima: Memoria Gráfica.

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ir00566a&AN=PUCP.article.19127&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Fernández, F. (2014), *Manual básico de lenguaje audiovisual y narrativa audiovisual*.

Barcelona: Paidós. <https://sixtoon.files.wordpress.com/2015/04/manual-basico-de-narrativa-y-lenguaje-audiovisual.pdf>

- García, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta: La producción de la Ley N° 19327*. Grupo Chaski.
- Germana, C. (1993). *Individuo, sociedad, sociología*. Debates en Sociología, (18), 295-312.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/viewFile/6697/6806>
- Gutiérrez, M. L. (2014). *El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno*. Razón y palabra, 18(87). <http://www.redalyc.org/pdf/1995/199531505030.pdf>
- Hernández, S. R., Fernández, C. C., & Baptista, L. P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw - Hill Education.
- Hevia, J. (1988). *El limeño como estereotipo*. Universidad, Centro de Investigación en Comunicación Social.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (2017). *Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas*. Región Lima.
https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1550/
- Iwasaki, F. (1994). *Vidas de santos y santas vidas: hagiografías reales e imaginarias en Lima colonial*. Anuario de estudios americanos, 51(1), 47-64.
<http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/499>

Lacunza, M. (2017). *Desarticulación De Discursos Nacionalistas en El Cine De Autor Boliviano: 3B'S Y Socavón Cine. Investigación & Desarrollo*, (17).

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsdoj&AN=edsdoj.7b9cfef5ff064f10bed46b6c536ec911&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Langdeau, C. (1999). *El Barroco por dentro y por fuera: redes de devoción en Lima colonial*. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, (26), 215-225.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/16778>

Lázaro, R. M., Jaggi, M., Matey, M., & García, S (1997). *La documentación en la dirección artística: Entrevista a Félix Murcia*. Cuadernos de documentación multimedia. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/153334392.pdf>

León, I. (2016). *Tierras bravas: cine peruano y latinoamericano*. Universidad de Lima, Fondo Editorial. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/10721>

LoBrutto, V. (2002). *La guía del cineasta para el diseño de producción*. Simon y Schuster.

López, L.A. E. (2015). *La dirección de arte en el cine contemporáneo: la evolución de la dirección de arte en el desarrollo de la acción dramática: el caso de Edward manos de tijeras, Mujeres al borde de un ataque de nervios y Oldboy*. (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú).

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6318>

Lozano, E. (2007). *Hacia La Recuperación De Una Plástica Perdida*. Luis Moya Sarmiento, *Escenógrafo*. Revista Cuicuilco, 14(41), 79–112.

<http://www.redalyc.org/pdf/351/35112370004.pdf>

Marzal, M. M. (1996). *Religión y sociedad peruana del siglo XXI*. PUCP, Centro de Asesoría Pastoral Universitaria. <http://files.pucp.edu.pe/departamento/economia/LDE-1995-01-14.pdf>

Matos, M. J. (1986). *Desborde popular y crisis del estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mendicoa, G. E. (2003). *Sobre tesis y tesisas: Lecciones de enseñanza-aprendizaje*. Espacio Editorial.

Monje, C. A. (2011). *Guía de la investigación cuantitativa y cualitativa: Guía didáctica*. Universidad Surcolombiana.

Municipalidad Metropolitana de Lima (1997). *Nuestro Señor de los Milagros*.

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02225a&AN=pucp.233990&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Nieva, F. (2000). *Tratado de escenografía (Vol. 123)*. Editorial Fundamentos. (sobre escenografía en el teatro). Recuperado de:

<https://books.google.com.pe/books?hl=es&lr=&id=XbkcMrU1EuwC&oi=fnd&pg=PA9&dq=escenograf%C3%ADa+teatro+origen&ots=omrY->

[RC8Yp&sig=s1bZ0Ts_dFSnxYX92hyiWSQXu5I#v=onepage&q=escenograf%C3%ADa%20teatro%20origen&f=false](https://www.repositorio.pucp.edu.pe/handle/123456789/150841)

Núñez, V. (1990). *Pitas y alambre: la época de oro del cine peruano, 1936–1950*. Lima: Colmillo Blanco.

Núñez, V. (2015). *El cortometraje documental peruano 1972-1980*. Imagofagia, (12).
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/867>

Olivas, D. (2017) *Reporteando en el celuloide: representación del periodista a través de tres géneros del periodismo en personajes de tres películas del cine peruano entre los años 1993-2016*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/150841>

Olmedo, I. (2018). *La dirección de arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos*. Cuaderno 67, 39.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/659_libro.pdf#page=39

Page, C. A. (2009). *La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)*. In *Anales del Museo de América* (No. 17, pp. 28-41). Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3659729>

- Parán, E. (2018). *Análisis de la estética visual del cine peruano en películas taquilleras del género drama entre los años 2010 al 2014*. Recuperado de :
<http://servicios.uss.edu.pe/bitstream/handle/uss/5803/Par%C3%A1n%20Palacios%20Eduardo%20Andr%C3%A9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Panfichi, A. (2000). *Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX*. Lo africano en la cultura criolla. Perú: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Paz, M. F. (2011). *Panorama de la pintura virreinal peruana: escuela limeña*.
- Pini, F., Benito, R. J. A., Corrado, P. G., Gratteri, V., & San, C. S. A. (January 01, 2005). *El rostro de un pueblo: Estudios sobre el Señor de los Milagros*. Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Programa Ibermedia (2020). *Perú empieza el 2020 estrenando su nueva Ley de Cine*.
<https://www.programaibermedia.com/peru-empieza-el-2020-estrenando-su-nueva-ley-de-cine/>
- Puente, C. J. A. (2014). *Las cruces de Lima =: The crosses of Lima*. Lima: Instituto Cultural Teatral y Social.
- Rodríguez, J. (2017). *Videoclip de autor. El concepto de cine de autor y su aplicación al estilo del vídeo musical*. <https://bit.ly/3VJwAXU>

- Rojas, L. & Zambrano, L. (2009) *El vestuario como símbolo en el cine. Caso: The Fifth Element. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Andrés Bello*. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de comunicación social. Menciones: Artes audiovisuales y comunicaciones publicitarias.
- <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAR5517.pdf>
- Rueda, A. (2007). 1967-2007. 40 años de los Encuentros de Viña del Mar o de la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano. *Cinémas d'Amérique latine*, (15), 93-101. <https://journals.openedition.org/cinelatino/6849>
- Salazar, B. S. (1964). *Lima la horrible*. México: Ediciones Era.
- Sedeño, A. (2012). *Cine social y autoría colectiva: prácticas de cine sin autor en España*. *Razón y palabra*, 17(80). <http://www.redalyc.org/pdf/1995/199524426012.pdf>
- Smith, S. (2008). *Discriminación, integración y el discurso del progreso en la Nueva Lima: Testimonios urbanos de cuatro jóvenes limeños*. *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, (9), 65-82.
- Tamayo, S. R. A., & Hendricks, N. (2015). *La dirección de arte en el cine peruano*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.
- Torres, B. (2016). *Detrás de cámara: arte en el cine*. La mula.
- <https://redaccion.lamula.pe/2016/08/08/detras-de-camaras-arte-en-el-cine/beatriztorres>

Ugarte, E. J. M. (1966). *Lima y lo limeño*. Lima: Editorial Universitaria.

Valdez, J. L. (2005). *La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a partir de tres películas*. *Histórica*, 29(2), 107-152.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/1301>

Villarme, X. I. (2017). *Lima en el cine contemporáneo (1973-2015): seis relatos para una ciudad dual*. *Ciudades americanas en el cine* (pp. 295-316). Akal.

Wilks, A., & Berger, M. (2005). *La relación individuo-sociedad: una aproximación desde la Sociología de Georg Simmel*. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, (7), 77-86. <https://www.redalyc.org/pdf/537/53700705.pdf>

Williams, E. A. J. (2017). *El tiempo en la edición: El caso de El Evangelio de la carne*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Lima]. Repositorio Universidad de Lima. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/5415>

Yaya, C. (2017). *Cine expresionista alemán y lenguaje audiovisual en el largometraje "Joven manos de tijera" del cineasta Tim Burton, año 1990*. [Tesis de Licenciatura, Universidad San Martín de Porres]. Repositorio USMP. http://www.repositorioacademico.usmp.edu.pe/bitstream/usmp/3310/3/yaya_zcp.pdf

FILMOGRAFÍA

Ackerman, Delia (Director). (1992) *Señor de Pachacamac* [Cortometraje]. FilFilms S.A.

Cáceres, León (Director). (2014) *Cómo no creer en Dios* [Largometraje]. Nemfius Films.

Cam, Luis (Director). (2014) *Una rosa para el mundo* [Largometraje]. 28.07 Comunicación.

Carbonell, Kevin (Director). (2017) *El verdadero rostro del Señor de los Milagros* [Largometraje]. ckakC estudio Dirección.

Legaspi, Alejandro (Director). (1977) *Voces del Señor* [Cortometraje]. Productora Cinematográfica Horizonte SRL.

Mendoza, Eduardo (Director). (2013) *El evangelio de la carne* [Largometraje]. La Soga Producciones.

Meza, Gustavo (Director). (2019) *Dios está llorando* [Largometraje]. Espejismo Producciones.

Ponce, Javier (Director). (2016) *Sarita Colonia* [Largometraje]. Javier Ponce Gambirazio.

Relayze, Jonatan (Director). (2015) *Rosa Chumbe* [Largometraje]. Yin Zhang Films.

Rosenthal, Christine (Director). (1985) *El Señor de los Milagros* [Cortometraje]. Panorama Producciones Perú SAC.

Sprinckmoller, Ernesto (Director). (1975) *Fiesta y devoción* [Cortometraje]. Ernesto Sprinckmoller Olazábal.

Tamayo, Augusto (Director). (2018) *Rosa Mística* [Largometraje]. Argos Producciones Audiovisuales.

Urteaga, Óscar (Director). (1963) *Señor de los Milagros* [Cortometraje].

Vega, Daniel & Vega, Diego (Directores). (2010) *Octubre* [Largometraje]. Maretazo Cine; Suécinema, C.A.; Comunicación Fractal.

Zamalloa, César (Director). (1976) *Santo Cristo de los Milagros* [Cortometraje]. Centro de Teleducación de la Universidad Católica CETUC.

ANEXOS

ANEXO 1: Listado de películas sobre religiosidad limeña en la última década

Película	Año	Director	Director de arte	Temática	Categoría
Octubre	2010	Diego Vega y Daniel Vega	Guillermo Palacios	Señor de los Milagros	Ficción
El evangelio de la carne	2013	Eduardo Mendoza	Cecilia Herrera	Señor de los Milagros	Ficción
Cómo no creer en Dios	2014	León Cáceres		General	Ficción
Rosa Chumbre	2015	Jonatan Relayze	Aaron Rojas	Señor de los Milagros	Ficción
Sarita Colonia, la tregua moral	2016	Javier Ponce Gambirazio	Patricia Noya	Sarita Colonia	Documental
El verdadero rostro del Señor de los Milagros	2017	Kevin Carbonell	-	Señor de los Milagros	Documental
Una rosa para el mundo	2017	Luis Enrique Cam	-	Santa Rosa de Lima	Documental
Rosa Mística	2018	Augusto Tamayo	Augusto Tamayo	Santa Rosa de Lima	Ficción
Dios está llorando	2019	Gustavo Meza Vera	-	General	Ficción
Santa Rosa de Lima	2020	Rubén Enzian	Azul Corporación y Yuri Rojas	Santa Rosa de Lima	Ficción

Fuente: elaboración propia

ANEXO 2: Cuadro de recolección de datos - “El evangelio de la carne”

N°	Acciones	Personajes	Espacio	Elementos dentro de la cuerda	Número de elementos dentro de la cuerda	Elementos fuera de la cuerda	Número de elementos fuera de la cuerda	Total de elementos
1	Gamarra y Ramírez están persiguiendo a Narciso, porque estafó a Gamarra	Vicente Gamarra, Ramírez, Narciso, gente de la calle, ambulantes	Calles de Lima	-	0	ambulantes	1	1
2	Gamarra y Ramírez amenazan a los estafadores para que les devuelvan el dinero.	Gamarra, Ramírez, Narciso, Félix, Pascal, ayudantes	Lugar de falsificación de dólares	-	0	-	0	0
3	La hinchada de la U se prepara para el siguiente clásico de fútbol.	Narciso, El zorro, Cocoliche, hinchas de la u	Descampado de arena	-	0	-	0	0
4	Julia está siendo atendida por el médico. Le está sacando un análisis de sangre.	Gamarra, Julia, doctor	consultorio de hospital	-	0	-	0	0
5	El doctor le comunica a Gamarra que su esposa posee una enfermedad peligrosa irreconocible. Félix se cruza con ellos justo en el momento que pasa el anda del Señor de los Milagros.	Gamarra, doctor, Félix, pacientes, devotos del Señor de los Milagros	Pasillo del hospital	Anda, cuadrilla de hermanos cargadores	2	devotos, curiosos	2	4
6	Julia recoge sus medicinas.	Julia, farmacéutica, pacientes	Farmacia del hospital	-	0	-	0	0

7	Félix está subiendo las escaleras dirigiéndose a su camilla.	Félix	Escaleras del hospital	-	0	-	0	0
8	La esposa de Félix lo visita para darle la noticia a Félix que se va de Lima.	Félix, Rosario, esposa de Félix, jefe de la hermandad	Habitación de internado en el hospital	Sahumadora, jefe de la hermandad (sin vestuario)	2	-	0	2
9	Narciso le manda un encargo a su hermano con un hincha.	Narciso, El zorro, Cocoliche, hinchas de la u	Descampado de arena	-	0	-	0	0
10	Cocoliche y el otro hincha de la U son perseguidos por los aliancistas. Cuando intenta escapar, de casualidad, empuja a un transeúnte provocando que un auto lo atropelle.	Cocoliche, hincha de la u, hinchas de la Alianza, transeúntes, transeúnte agredido, chofer	Calles de La Victoria	-	0	-	0	0
11	Félix intenta suicidarse, pero Rosario le convence en no hacerlo.	Félix, Rosario	Techo del hospital	-	0	Devota del Señor de los Milagros	1	1
12	Félix escucha la prédica	Félix, fieles, padre	Iglesia	-	0	devotos	1	1
13	Félix está rezando.	Félix	Habitación de Félix	Cristo Crucificado	1	-	0	1

14	Félix está falsificando dólares.	Félix, Pascal	Lugar de falsificación de dólares	-	0	-	0	0
15	Félix observa a un hombre.	Félix, hombre	Cementerio	-	0	-	0	0
16	Todos están festejando.	Narciso, El zorro, hinchas de la u	local de la "U"	-	0	-	0	0
17	Narciso visita su hermano	Narciso, Cocoliche	cárcel	-	0	-	0	0
18	Narciso está manejando	Narciso	combi	-	0	-	0	0
19	Julia ve que su cabello se está cayendo.	Julia	Habitación de Julia y Gamarra	-	0	-	0	0
20	Julia está postrada en una cama y su esposo la acompaña.	Julia, Gamarra	Habitación de hospital	-	0	-	0	0
21	Gamarra y Ramírez están coordinando.	Gamarra, Ramírez	Auto de Ramírez	-	0	-	0	0
22	Gamarra recibe su tarea del día.	Gamarra, otro policía	Comisaría	-	0	-	0	0

23	Gamarra está averiguando sobre la enfermedad de su esposa.	Gamarra y Julia	Habitación de Julia y Gamarra	-	0	-	0	0
24	Gamarra guarda su dinero.	Gamarra	Habitación de Julia y Gamarra	-	0	-	0	0
25	Rosario intenta convencer a Félix que confiese su pasado.	Rosario, Félix	Pasillos de la iglesia	-	0	devota (vestimenta)	1	1
26	Gamarra y Ramírez están conversando sobre la salud de Julia. Unas vendedoras coquetean con ellos cuando pasan.	Gamarra, Nancy, Ramírez, vendedores	Pasillos de galería	-	0	-	0	0
27	La madre de Narciso le dice que necesita conseguir un trabajo que le de dinero.	Narciso, su madre	Barrio de Narciso	-	0	-	0	0
28	Los tres están desayunando y la situación es tensa.	Narciso, su madre, Julián	Casa de Narciso	-	0	-	0	0
29	Nancy coquetea con Gamarra y le da su tarjeta de contacto.	Gamarra, Ramírez, Nancy	restaurante en la galería	-	0	-	0	0
30	Pasal y Félix están falsificando dólares. Pascal le pregunta a Félix sobre la hermandad y cuándo cargará el anda.	Pascal, Félix	Lugar de falsificación de dólares	-	0	Imagen del Señor de los Milagros (afiche)	1	1

31	Los hinchas le dan sus pertenencias simbólicas a Narciso para que lo lleve a Cocoliche en la cárcel.		local de la "U"	-	0	-	0	0
32	Narciso le entrega los regalos de los hinchas de la U. Tiene una reunión con el abogado	Narciso, Cocoliche, otros rehenes, abogados.	cárcel	-	0	-	0	0
33	Los miembros de la hermandad están atendiendo a los niños, mientras hablan de la venta de la rifa para la procesión.	Don Teófilo (jefe de la hermandad), miembro de la hermandad, devotos, Félix	local de la hermandad	-	0	devotos, carteles, elementos morados	2	2
34	El Zorro le propone a Narciso cubrirlo como líder mientras el atiende los problemas de su hermano.	Narciso, el Zorro	entrada del local de la U	-	0	-	0	0
35	Gamarra y Ramírez apuestan por Gallo, un luchador, y ganan.	Gamarra, Ramírez, clientes, dueño del bar, luchadores, prestamista	Bar clandestino	-	0	-	0	0
36	Pascal le dice a Félix que necesitan un campana para el negocio.	Félix, Pascal	Lugar de falsificación de dólares	-	0	-	0	0
37	Julia le dice a Gamarra que quiere volver a dictar.	Julia, Gamarra	Habitación de Julia y Gamarra	-	0	-	0	0

38	Julia le está enseñando a una niña a escribir.	niña, Julia	Casa de la niña	-	0	-	0	0
39	Narciso busca a su amigo (el cobrador de su combi) y le obliga a trabajar.	Narciso, amigo	cabina de internet	-	0	-	0	0
40	Don Teofilo da una charla sobre las donaciones para la procesión.	Teofilo, miembros de la hermandad, Félix	auditorio de la hermandad	-	0	Imagen de Señor de los Milagros, distintivo	1	1
41	Gamarra y los policías hicieron un operativo en todas las tiendas y decomisaron los productos.	policías, Gamarra, Ramírez	pasillos de la galería	-	0	-	0	0
42	Narciso trabaja como chofer en la combi y está recolectando pasajeros. Ellos trabajan en la huelga y su ruta es interrumpida por protestantes.	Narciso, amigo (gordo), pasajeros, protestantes	combi	-	0	-	0	0
43	Nancy y su mamá le preparan un almuerzo a Gamarra por haberles avisado sobre el operativo.	Nancy, su mamá, Gamarra, Ramírez	casa de Nancy	-	0	-	0	0
44	Pascal está vendiendo dolares.	Félix, Pascal, cambistas, clientes, transeúntes	Calles de Lima	-	0	-	0	0
45	Narciso está contando el dinero recolectado en la combi.	Narciso, hinchas de la U	local de la U	-	0	-	0	0

46	Nancy está comprando pollo para la pollada en beneficio de la esposa de Gamarra.	Nancy, dos amigas, vendedora de pollo, vendedores	mercado	-	0	-	0	0
47	Gamarra y Ramírez llevan cajas de cerveza para la pollada.	Ramírez, Gamarra,	almacén	-	0	-	0	0
48	Félix está orando.	Félix	habitación de Félix	-	0	-	0	0
49	Félix observa a una señora desde lejos.	Félix, señora	Cementerio	-	0	-	0	0
50	Félix sigue a la señora y la observa desde lejos.	Félix, señora	Afuera de la casa de la señora	-	0	-	0	0
51	Se está realizando la pollada profundas para la enfermedad de Julia.	Julia, Gamarra, Ramírez, Nancy, mamá de Nancy, comensales, cocineras	local al aire libre	-	0	-	0	0
52	El abogado le comunica a Narciso que es difícil que Cocoliche salga de la cárcel.	abogado, Narciso. amigo de Narciso	oficina del abogado	-	0	-	0	0
53	Narciso visita al joven que dejó a su hermano en coma.	joven en coma (Gonzalo), madre del joven en coma, Narciso	clínica	-	0	-	0	0
54	Los hinchas se dan cuenta que les han robado todas sus pertenencias. El zorro propone vengarse, mientras que	El zorro, Narciso, hinchas de la U	local de la U	-	0	-	0	0

	Narciso propone esperar al día del partido. A partir de ello, se genera una división.							
55	Félix está hablando por teléfono con su esposa y le propone que pronto arreglará sus problemas.	Félix	casa de Félix	-	0	-	0	0
56	Los hinchas de la U están dirigiéndose al local de la Alianza para vengarse.	Zorro, Narciso, tres hinchas más	combi	-	0	-	0	0
57	Julia le dice a Gamarra que quiere gustarle como antes.	Julia, Gamarra	Habitación de Julia y Gamarra	-	0	-	0	0
58	Gamarra y Nancy tienen relaciones sexuales.	Gamarra, Nancy	Sala de Nancy	-	0	-	0	0
59	Los hinchas de la U entran al local de Alianza para vengarse, pero uno de ellos es asesinado por dos aliancistas.	Narciso, Zorro, hinchas de la U, hinchas de Alianza Lima	local de Alianza Lima	-	0	-	0	0
60	Gamarra se está bañando.	Gamarra	Baño de Gamarra	-	0	-	0	0
61	Los hinchas de la U cantan sus barras mientras entierran a uno de ellos.	hinchas de la u, zorro, Narciso, familiares del fallecido, padres de la iglesia	Cementerio	-	0	-	0	0

62	Félix prepara otros sobres más con dinero.	Félix	habitación de Félix	-	0	-	0	0
63	Gamarra se da cuenta que su esposa está sangrando.	Julia y Gamarra	Habitación de Julia y Gamarra	-	0	-	0	0
64	Narciso está llorando por la pérdida de su amigo.	Narciso	Mirador	-	0	-	0	0
65	Le está realizando un análisis a Julia.	Julia, enfermera	Sala de análisis	-	0	-	0	0
66	Gamarra le lleva los dibujos de los alumnos de Julia para que los vea.	Gamarra, Julia, doctor	Habitación de hospital de Julia	-	0	-	0	0
67	El doctor le dice a Gamarra que su esposa necesita trasplante de médula.	Gamarra, doctor, enfermeras	Pasillo de hospital	-	0	-	0	0
68	Narciso le promete a Cocoliche que lo sacará de ahí.	Cocoliche, Narciso	cárcel	-	0	-	0	0
69	Don Teófilo recibe un sobre con la cantidad de dinero que necesitaban para la procesión. Félix se emborracha al celebrar el hecho que se va de retiro.	Teófilo, miembros de la hermandad, Félix, Rosario	local de la hermandad	miembros de la hermandad	1	pinos, devotos, manteles morados, guirnaldas, imágenes del Cristo Crucificado	5	6
70	Gamarra le comunica a Beatriz que su hermana se está muriendo.	Beatriz, Gamarra, Nancy, otros comensales	restaurante	-	0	-	0	0

	Luego, llega Nancy a buscarlo.							
71	Nancy le reclama a Gamarra, pero él la rechaza.	Nancy, Gamarra	afueras del restaurante (calles de Lima)	-	0	-	0	0
72	Gamarra le da dinero a Beatriz por ayudarle en el trasplante de médula.	Beatriz, Gamarra	casa de Beatriz	-	0	-	0	0
73	El doctor le comunica a Gamarra que Beatriz es compatible con Julia.	Gamarra, Julia, Ramírez, enfermeras, doctor	pasillos de hospital	-	0	-	0	0
74	Gamarra va a pagar el trasplante de médula para Julia, pero le dicen que el pago es en dólares.	cajera, Gamarra	caja del hospital	-	0	-	0	0
75	Gamarra observa una foto de él con su esposa antes de firmar el contrato de la venta de su casa.	Gamarra, contratista	Habitación de Julia y Gamarra	-	0	-	0	0
76	Ramírez le recomienda a Gamarra un cambista conocido.	Ramírez, Gamarra	carro de Ramírez	-	0	-	0	0
77	Narciso le reclama al abogado.	Narciso, abogado, mesera, otros jugadores	casino	-	0	-	0	0
78	Asaltana a Félix, ya que este se quedó dormido y borracho en un taxi.	conductor, dos ladrones, Félix	taxi	-	0	-	0	0

79	Gamarra apuesta más dinero por una pelea.	Ramírez, Gamarra, otros clientes	Bar clandestino	-	0	-	0	0
80	Los ladrones van a quitarle los órganos a Félix, pero cuando lo voltean observan el tatuaje del Señor de los Milagros en su espalda y deciden no hacerlo.	Félix, ladrones	quirófano clandestino	-	0	imagen del Señor de los Milagros	1	1
81	Los ladrones dejan tirado en el suelo a Félix. Narciso lo ve y lo lleva con él.	Félix, ladrones, Narciso	callejón	-	0	imagen del Señor de los Milagros	1	1
82	Félix le ofrece trabajo a Narciso y le habla sobre el Señor de los Milagros.	Narciso, Félix, vendedora, comensales	carretilla del mercado	-	0	-	0	0
83	Narciso le entrega a la señora un sobre con dinero, mientras que Félix observa desde lejos.	señora, Narciso, Félix	Afuera de la casa de la señora	-	0	-	0	0
84	Félix le comunica a Pascal que se irá de retiro.	Pascal, Félix	calles de Lima	-	0	-	0	0
85	Narciso se encuentra con los hinchas de la U, quienes no ve hace tiempo.	Narciso, hinchas de la U	calles de Lima	-	0	-	0	0
86	Narciso se encuentra con el Zorro. Ellos discuten y el zorro le apunta con un arma.	zorro, Narciso, dos hinchas más	parque	-	0	-	0	0

87	Gamarra busca comprar dólares.	Narciso, Gamarra, Pascal, cambistas, transeúntes	calles de Lima	-	0	-	0	0
88	Gamarra le entrega dinero a Beatriz.	Beatriz, Gamarra	entrada de la casa de Beatriz	-	0	-	0	0
89	Gamarra paga el 50% del trasplante, pero la cajera le dice que los dólares son falsos.	cajera, Gamarra, recepcionista	caja del hospital	-	0	-	0	0
90	Narciso se entera de que Félix estuvo en la cárcel.	Pascal, Narciso, cambista	Lugar de falsificación de dólares	-	0	-	0	0
91	Félix confiesa que mató a varias personas, ya que manejo un bus ebrio de noche. Teófilo le dice que no puede ser parte de la hermandad.	Félix, padre, Teófilo, devotos	Iglesia	-	0	Cristo Crucificado	1	1
92	Gamarra y Ramírez están en búsqueda de Narciso.	Ramírez, Gamarra, vendedores	mercado	-	0	-	0	0
93	Narciso le dice a su hermano que falta poco para que salga libre.	Narciso y su hermano	Patio de la cárcel	-	0	-	0	0
94	Ramírez y Gamarra preguntan a otros cambistas por Narciso.	Ramírez, Gamarra, cambistas	Calles de Lima	-	0	-	0	0
95	Ramírez y Gamarra preguntan a vendedores del mercado por Narciso.	Ramírez, Gamarra, vendedores	Puesto de comida	-	0	-	0	0

96	Don Teófilo le dice a Félix que no podrá cargar el anda.	Don Teófilo, Félix	Iglesia	-	0	Cristo Crucificado	1	1
97	Ramírez y Gamarra buscan expedientes de Narciso.	Ramírez, Gamarra, oficial de la policía	comisaria	-	0	-	0	0
98	Gamarra y Ramírez están persiguiendo a Narciso, porque estafó a Gamarra	Vicente Gamarra, Ramírez, Narciso, gente de la calle, ambulantes	Calles de Lima	-	0	ambulantes	1	1
99	Gamarra y Ramírez amenazan a los estafadores para que les devuelvan el dinero. Ramírez asesina a Pascal.	Félix, Pascal, Gamarra, Ramírez, Narciso	lugar de falsificación de dólares	-	0	-	0	0
100	Están enterrando el cuerpo de Pascal. Félix le habla a Gamarra sobre el Señor de los Milagros.	Narciso, Ramírez, Gamarra, Félix, otros cambistas	patio del local	-	0	-	0	0
101	Ramírez y Gamarra preguntan por el dinero. Ramírez golpea a Félix. Le comunican a Gamarra que su esposa está mal.	Narciso, Félix, Gamarra, Ramírez, cambista	lugar de falsificación de dólares	-	0	tatuaje del Señor de los Milagros	1	1
102	Gamarra busca a Beatriz para hacer el trasplante, pero la encuentra muerta.	Beatriz, Gamarra	casa de Beatriz	-	0	-	0	0
103	Matan a Ramírez.	Ramírez, jefe del bar	Bar clandestino	-	0	-	0	0

104	Narciso junto a los hinchas se preparan para enfrentar a Alianza.	Narciso, hinchas de la U	descampado de arena	-	0	-	0	0
105	Félix le muestra los crímenes que cometió a Rosario.	Rosario, Félix	habitación de Félix	imagen del Cristo Crucificado	1	devotas	1	2
106	Nancy le reclama a Gamarra.	Nancy, Gamarra, pacientes	sala de espera del hospital	-	0	-	0	0
107	Gamarra se lleva a Julia.	Gamarra, Julia	Habitación del hospital	-	0	-	0	0
108	Gamarra lleva a su esposa a tocar el anda. Félix logra cargar el anda.	Félix, Rosario, Teófilo, Julia, Gamarra, otras personas	avenida Tacna	sahumadoras, cuadrilla de cargadores, jefe de la cuadrilla de cargadores, anda, cruz de palio, cantoras, banda de músicos, Policía Nacional	8	devotos, carteles, guirnaldas, curiosos	4	12
109	Los hinchas de la U y Alianza se enfrentan. El zorro aprovecha para matar a Narciso.	Narciso, Zorro, hinchas de la U, hinchas de Alianza Lima	calle de arena	-	0	-	0	0
110	Cocoliche se entera que su hermano ha sido herido en las noticias de la televisión.	Cocoliche, presos	comedor de la cárcel	-	0	-	0	0

Fuente: elaboración propia

ANEXO 3: Cuadro de recolección de datos - “Rosa Chumbe”

N°	Acciones	Personajes	Espacio	Elementos dentro de la cuerda	Número de elementos dentro de la cuerda	Elementos fuera de la cuerda	Número de elementos fuera de la cuerda	Total de elementos
1	Rosa Chumbe está en el tragamonedas	Rosa Chumbe, señora, mesera, cliente (señor de 50 años aprox)	Tragamonedas	-	0	-	0	0
2	Rosa Chumbe comiendo anticuchos en la calle	Rosa Chumbe, señora que vende anticuchos, ayudante de la señora, clientes sentados, cliente que hace el pedido	Calle	-	0	carrito ambulante	1	1
3	Rosa Chumbe va a comprar licor a la tienda	Rosa Chumbe, señora de la tienda, hombres que están tomando fuera de la tienda,	Afuera de la tienda en el barrio de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
4	Rosa Chumbe viendo la televisión y tomando	Rosa Chumbe	Sala de la casa de Rosa Chumbe	-	0	Folletín de Santa Rosa de Lima	1	1
5	Rosa Chumbe está dormida sobre su escritorio y recibe una llamada de atención.	Rosa Chumbe (vestida de policía), oficiales de la policía	Comisaría	Policía Nacional del Perú	1	-	0	1

6	Sheyla está trabajando, vendiendo "llamadas" y se siente mareada.	Sheyla, ambulantes de Gamarra, transeúntes, clientes (señora)	Calle de Gamarra	-	0	Ambulantes	1	1
7	Sheyla vomita.	Sheyla	Pasaje de Gamarra	-	0	-	0	0
8	Rosa Chumba presencia el intento de un robo.	Emolientero, Rosa Chumbe, personas paradas en el paradero, cobrador, controlador de buses (informal)	Paradero de una avenida	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	emolientero (ambulante)	1	2
9	Rosa Chumbe está camino a su casa y escucha a dos señoras hablar sobre el Señor de los Milagros.	Rosa Chumbe, pasajeros, chofer, cobrador, dos señoras devotas del Señor de los Milagros	Bus	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	Devotas	1	2
10	Sheyla le pide dinero a su mamá, Rosa Chumbe, y esta se niega	Rosa Chumbe, Sheyla	Habitación de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
11	Sheyla está viendo las noticias	Sheyla, bebé, Rosa Chumbe	Sala de la casa de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
12	Rosa Chumbe se dirige a comprar comida	Rosa Chumbe, transeúntes	Barrio de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0

13	Rosa compra comida.	Rosa Chumbe, cocinero, comensales	Restaurante	.	0	-	0	0
14	Rosa Chumbe camina de regreso a su casa.	Rosa Chumbe, jóvenes ebrios	Barrio de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
15	Rosa toma licor.	Rosa Chumbe, bebé	Sala de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
16	Rosa Chumbe está tomando y contando su dinero ahorrado.	Rosa Chumbe	Habitación de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
17	Rosa Chumbe ebria escucha a su nieto llorar y discute con su hija.	Rosa Chumbe, Sheyla, bebé	Sala comedor	-	0	-	0	0
18	Rosa Chumbe llega a su trabajo.	Rosa Chumbe, dos policías parados en la puerta	Entrada de la comisaría	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	-	0	1
19	Rosa Chumbe está trabajando.	Rosa Chumbe, colega	Comisaría	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	-	0	1
20	Rosa Chumbe está almorzando y le piden limosna.	Rosa Chumbe, comensales, niños que piden limosna	Restaurante	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	-	0	1
21	Sheyla se dirige a hacerse un chequeo médico.	Sheyla, gente esperando en los pasillos, doctores	Pasadizo del hospital	-	0	-	0	0

22	Sheyla vomita.	Sheyla, señora de la limpieza	Baño del hospital	-	0	-	0	0
23	Rosa intenta subir al ascensor, pero no funciona.	Rosa Chumbe, transeúntes	Entrada al ascensor	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	-	0	1
24	Rosa Chumbe intenta subir	Rosa Chumbe	escaleras de la comisaría	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	-	0	1
25	Sheyla está esperando sus resultados médicos.	Sheyla, pacientes	Sala de espera del hospital	-	0	-	0	0
26	Sheyla recibe la noticia de que está embarazada.	Sheyla, médico	consultorio médico	-	0	-	0	0
27	Rosa Chumbe recibe la llamada del comandante.	Rosa Chumbe, colega, policía encargado en llamarla	Comisaría	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	-	0	1
28	El comandante llama la atención a Rosa Chumbe y le ofrece una última oportunidad dándole una licencia para que solucione sus problemas y le solicita un favor.	Rosa Chumbe, comandante	oficina del comandante	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	-	0	1

29	Rosa compra unas mentitas en el kiosko que está frente a la comisaría. Luego ella sube a un taxi para dirigirse a la casa del comandante.	Rosa Chumbe, policías en la puerta de la comisaría, señora del kiosko	calles fuera de la comisaría	Policía Nacional	0	afiche en el taxi del Señor de los Milagros (devotos), ambulantes	1	1
30	Sheyla le cuenta a su pareja que está embarazada.	Sheyla, pareja de Sheyla, mecánicos	Taller de mecánica	-	0	-	0	0
31	Sheyla se va molesta a su casa.	Sheyla	Calles fuera de la mecánica	-	0	mural pintado en la pared de la procesión del Señor de los Milagros (devotos)	1	1
33	Rosa Chumbe espera a la esposa del comandante.	Rosa Chumbe, esposa del comandante	Casa del comandante	-	0	-	0	0
34	Sheyla está confundida sobre su embarazo	Sheyla, transeúntes	avenida principal	-	0	-	0	0
35	Sheyla está en el tren.	Sheyla, pasajeros, niños	tren eléctrico	-	0	-	0	0
36	Rosa y la esposa del comandante están comprando ropa.	Rosa Chumbe, esposa del comandante	tienda comercial	-	0	-	0	0

37	Rosa Chumbe está caminando.	Rosa Chumbe, peatones, guachimanes	calles alrededor de la tienda	-	0	-	0	0
38	Rosa Chumbe en camino al destino con la esposa del comandante.	Rosa Chumbe, esposa del comandante	auto de la esposa del comandante	-	0	-	0	0
39	Rosa Chumbe se baja del auto y ve a la esposa del comandante con otro hombre	Rosa Chumbe, esposa del comandante, joven	Calle	-	0	-	0	0
40	Rosa Chumbe está comiendo y viendo la tv.	Rosa Chumbe, comensales	restaurante de caldo de gallina	-	0	-	0	0
41	Rosa Chumbe compra licor.	Rosa Chumbe, señora de la tienda,	Afuera de la tienda en el barrio de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
42	Rosa Chumbe descubre que su hija se fue de la casa y se llevó su dinero.	Rosa Chumbe, bebé	Habitación de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
43	Rosa está bebiendo.	Rosa Chumbe	cocina de rosa chumbe	-	0	-	0	0
44	Rosa Chumbe se despierta con el llanto del bebé.	Rosa Chumbe	Habitación de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0

45	Rosa baña al bebé	Rosa y el bebé	cocina de rosa chumbe	-	0	-	0	0
46	Rosa sale a pasear con el bebé	Rosa y el bebé, ambulantes, cómicos ambulantes, niños, transeúntes	plaza chabuca granda	-	0	ambulantes	1	1
47	Rosa Chumbe compra turrónes.	Rosa Chumbe, bebé, vendedora	Tienda de turrónes San José	-	0	turrón (ambulante)	1	1
48	Sheyla camina confundida	Sheyla, jalador, gente caminando en las calles	jirón de la unión	-	0	ambulantes	1	1
49	Sheyla camina	Sheyla, mujer	calles fuera de lugar de aborto	-	0	-	0	0
50	Sheyla sube las escaleras.	Sheyla	centro clandestino de aborto	-	0	-	0	0
51	Rosa Chumbe juega	Rosa Chumbe, otros jugadores	Tragamonedas	-	0	-	0	0
52	Sheyla está siendo preparada para abortar.	Sheyla, doctor, asistente	Consultorio del centro clandestino de aborto	-	0	-	0	0

53	Rosa Chumbe está dándole de comer turrón al bebé y viendo por la tv la procesión.	Rosa Chumbe, bebé, gordo Casareto	Sala de la casa de Rosa Chumbe	anda, cantoras, sahumadoras	3	turrón (ambulante)	1	4
54	Rosa Chume jugando con el bebé	Rosa y el bebé	habitación de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
55	Sheyla sangrando después del aborto.	Sheyla	habitación de un hotel	-	0	-	0	0
56	Rosa se da cuenta que el bebé está muerto.	Rosa Chumbe y bebé	habitación de Rosa Chumbe	-	0	-	0	0
57	Rosa Chumbe duchándose	Rosa	baño	-	0	-	0	0
58	Rosa mete al bebé muerto en una bolsa	Rosa y bebé	habitación de Rosa Chumbe	Policía Nacional (Rosa Chumbe)	1	-	0	1
59	Rosa Chumbe camina asustada con la bolsa en manos.	Rosa y bebé	Calle alrededor de su casa	-	0	-	0	0
60	Rosa en la combi y ve en las calles la procesión.	dos devotas, Rosa Chumbe, bebé, pasajeros, cobrador, policía,	Combi	Policía, banda de músicos	2	devotas	1	3

61	Rosa Chumbe se dirige a la procesión	ambulantes, rosa, el bebé, devotos, gente en la calle, policía de tránsito, policía	calles aledañas a la procesión	Policía Nacional	1	curiosos, ambulantes, penitentes, devotos, cuadrilla 16	5	6
62	Sheyla está orinando	Sheyla	baño de hotel	-	0	-	0	0
63	Rosa Chumbe está en la procesión	devotos, curiosos, cantoras, sahumadoras, policía nacional	avenida Tacna	sahumadoras, cantoras, anda, cuadrilla de la hermandad de cargadores, los cireros, los mistureros, cruz de palio	7	devotos, curiosos, penitentes	3	10
64	Rosa Chumbe sentada en el suelo llorando con el bebé en brazos.	Rosa, bebé	calles aledañas a la procesión	-	0	banderines	1	1

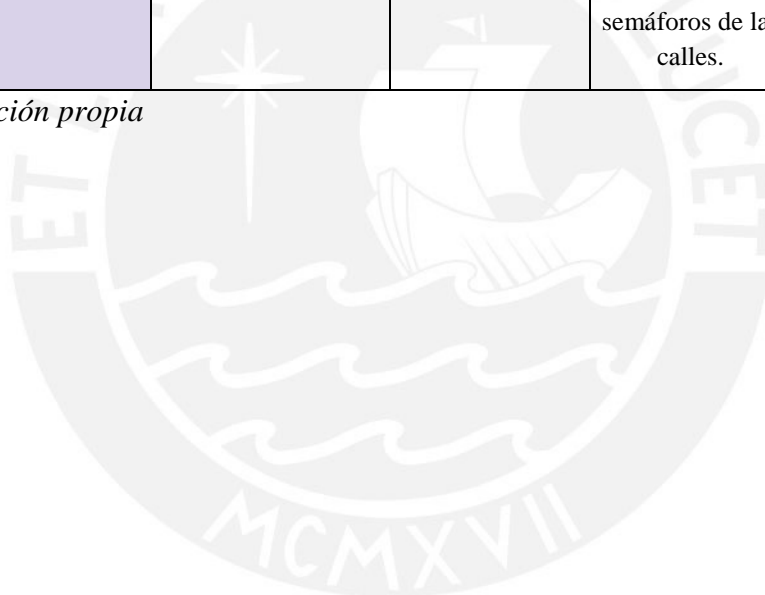
Fuente: elaboración propia

ANEXO 4: Cuadro de análisis de los espacios - “El evangelio de la carne”

		Película: El evangelio de la carne			
Variable espacial		Escena 69: Reunión de la hermandad		Escena 108: Procesión del Señor de los Milagros	
Elementos de la Dirección de arte: Espacio	Tipologías	Elementos dentro de la cuerda	Elementos fuera de la cuerda	Elementos dentro de la cuerda	Elementos fuera de la cuerda
Escenografía	escenario maquillado	-	-	pista de las calles aledañas a la avenida Tacna	veredas de la calle de Tacna
	escenario construido	-	-	-	-
	escenario alquilado	-	Local de la hermandad: columnas blancas, ventanas con marcos de madera, piso pulido de cemento	-	-
Utilería	utilería de decorado activo	-	vasos de plástico, botellas de plástico, botellas de cerveza, vaso de cerveza, banca de madera, guitarra	la Cruz de Palio, incienso, pebetero para los sahumerios, flores de las sahumerios, cuerda, pancartas, adornos florales, bandera de la cruz roja	adornos florales, bandera de la Cruz Roja
	utilería de decorado pasivo	-	sillas blancas, mesas blancas, manteles azules y blancos, globos morados y blancos	-	posters de la imagen del Señor de los Milagros, globos de helio, confeti, adornos florales en las fachadas de las casas
	utilería especial	-	sobre amarillo con 20 000 soles	El anda	-
Color	Blanco	-	paredes, columnas, sillas	soga de los cargadores, cuerda	-

	Negro	-	-	-	-
	Gris	-	Piso de cemento	Las calles de Lima poseen un aspecto gris (pistas)	Los edificios, las veredas, los postes poseen un color gris
	colores fríos	-	azul (mantales), morado (guirnaldas, globos, afiches) celeste	ropa de los cargadores, sahumeros (morado)	afiches, globos (morado, azul)
	Colores cálidos	-	marrón (muebles y ventanas)	De color cálido, están los adornos florales (amarillos, rosado, verde), el ande, artículos de oro y también los semáforos de las calles.	De color cálido se encuentran los ambulantes a los alrededores.

Fuente: elaboración propia



ANEXO 5: Cuadro de análisis de los personajes - “El evangelio de la carne”

		Película: El evangelio de la carne			
Variable personajes		Escena 69: Reunión de la hermandad		Escena 108: Procesión del Señor de los Milagros	
Elementos de la Dirección de arte: Personaje	Tipologías	Personajes dentro de la cuerda	Personajes fuera de la cuerda	Personajes dentro de la cuerda	Personajes fuera de la cuerda
Vestuario	vida interior	<p>Teófilo: Casaca negra, pantalón negro, insignia de la cuadrilla del Señor de los Milagros (cargadores)</p>	<p>Félix: camisa a cuadros (azul, crema, rojo, guinda), casaca verde, pantalón color tierra,</p> <p>Rosario: chompa morada, vestido floreado rosado, miembros de la hermandad: vestimenta común (colores fríos varios)</p>	<p>Gamarra: polo negro, casaca verde claro;</p> <p>Julia: bata celeste, pañoleta crema; Félix: terno, corbata, hábito morado sin capucha, cordón blanco, hábito pegado en el pecho (hermano cargador);</p> <p>Rosario: velo blanco, hábito morado, chompa blanca sin cuello, cordón blanco sin nudo corredizo, bolsa en bandolera (cantora);</p> <p>Teófilo: hábito morado sin capucha, terno, distintivo del señor de los milagros, cordón blanco;</p> <p>sahumadoras, banda de músicos</p>	<p>Gamarra; Julia; Los penitentes: corbata o vestimenta morada;</p> <p>Devotos: vestimenta común; Los curiosos: vestimenta común</p>
	vida exterior			<p>Gamarra, Julia, Félix, Rosario, Teófilo, sahumadoras, banda de músicos, Policía Nacional</p>	

Maquillaje	cosmético	Don Teófilo y otros cargadores	Félix, Rosario, otros miembros de la hermandad	Gamarra, Rosario, Teófilo, Félix, miembros de la hermandad de la película	Gamarra
	efectos especiales	-	-	-	-
	corrector de defectos	Don Teófilo y otros cargadores	Félix, Rosario, otros miembros de la hermandad	Gamarra, Rosario, Teófilo, Félix, miembros de la hermandad de la película	Gamarra
	alteración de los rasgos en la construcción del personaje	-	-	Julia tiene un maquillaje alteración de rasgos. Ella luce con un aspecto pálido por su enfermedad. Félix tiene un moretón en la frente.	Julia tiene un maquillaje alteración de rasgos. Ella luce con un aspecto pálido por su enfermedad.
	fantasía	-	-	-	-
Color	Blanco	camisa de don Teófilo	vestuario de los miembros de la hermandad	soga de los miembros de la hermandad, velo de las cantoras	vestuario de los devotos, curiosos
	Negro	casaca de don Teófilo	-	corbatas y terno de los cargadores	vestimenta de los devotos, curiosos
	Grisés	camisas de los cargadores	vestuario de los miembros de la hermandad	-	vestuario de devotos, curiosos
	colores fríos	camisas de los cargadores	Chompa morada de Rosario	Rosario, Félix, Don Teófilo, cargadores	Gamarra, Julia
	Colores cálidos	-	vestido de Rosario, camisa de Félix	-	vestimenta de los devotos, curiosos

Fuente: elaboración propia

ANEXO 6: Cuadro de análisis de los espacios - “Rosa Chumbe”

		Película: Rosa Chumbe			
Variable espacial		Escena 61: camino de Rosa a la procesión		Escena 63: Procesión del Señor de los Milagros	
Elementos de la Dirección de arte: Espacio	Tipologías	Elementos dentro de la cuerda	Elementos fuera de la cuerda	Elementos dentro de la cuerda	Elementos fuera de la cuerda
Escenografía	escenario maquillado	-	calles aledañas de la avenida Tacna	Pista de la avenida principal de Tacna	-
	escenario construido	-	-	-	-
	escenario alquilado	-	-	-	-
Utilería	utilería de decorado activo	-	Bolsa de yute	pebeteros para los sahumerios, globos, bandera de la cuadrilla 16, carretillas, la Cruz de Palio	-
	utilería de decorado pasivo	-	carrito de chicharrón, estatuas de ángeles y Jesús, rosarios, pecheros del Señor de los Milagros, guiraldas moradas, globos blancos y morados	-	toldo morado, confeti morado, globos blancos y morados, adornos florales
	utilería especial	-	Bolsa de yute	El anda	bolsa de yute
Color	Blanco	-	rosarios, bolsa de yute, globos	bandera de la cuadrilla 16, cuerda	globos, bolsa de yute
	Negro	-	Bolsa de yute	-	bolsa de yute
	Grises	-	-	pebeteros	-
	colores fríos	-	estampitas, guiraldas, globos	-	toldo, confeti, globos
	Colores cálidos	-	carrito de chicharrón, estatuas de ángeles	la Cruz de Palio	adornos florales

Fuente: elaboración propia

ANEXO 7: Cuadro de análisis de los personajes - “Rosa Chumbe”

Variable espacial		Película: Rosa Chumbe			
		Escena 61: camino de Rosa a la procesión		Escena 63: Procesión del Señor de los Milagros	
Elementos de la Dirección de arte: Personaje	Tipologías	Personajes dentro de la cuerda	Personajes fuera de la cuerda	Personajes dentro de la cuerda	Personajes fuera de la cuerda
Vestuario	vida interior	Rosa Chumbe: casaca negra, pantalón marrón, botines negros; sahumadoras: velos blancos, cordón blanco, cinturón blanco, hábito morado; jefe de la cuadrilla de los hermanos cargadores: terno, hábito morado, cordón blanco, distintivo en el pecho, banda blanca y morada; cuadrilla de los hermanos cargadores: terno, hábito morado, cordón blanco, distintivo en el pecho; cantoras: velo blanco, hábito morado, chompa blanca sin cuello, cordón blanco sin nudo corredizo, bolsa en bandolera	Penitentes: vestimenta morada; devotos y curiosos: vestimenta común con colores varios;	miembros de la hermandad: hábitos morados, soga blanca, distintivo en el pecho, terno por dentro; Policía Nacional: camisa mostaza, pantalón verde, casaca, verde, gorro verde, corbata negra, distintivos guindas y dorados	Rosa Chumbe: casaca negra, pantalón marrón, botines negros; ambulantes, devotos y curiosos: vestimenta común de colores varios
	vida exterior				
Maquillaje	cosmético	Rosa Chumbe	-	-	Rosa Chumbe
	efectos especiales		-	-	-
	corrector de defectos	Rosa Chumbe	-	-	Rosa Chumbe

	alteración de los rasgos en la construcción del personaje		-	-	-
	fantasía		-	-	-
Color	Blanco	velo blanco, cordón blanco, cinturón blanco,	accesorios blancos de los devotos y penitentes	soga blanca,	accesorios blancos de los devotos y penitentes
	Negro	casaca y botines de Rosa, terno de los miembros de la hermandad	pantalón y zapatos negros del extra	terno negro de los miembros de la hermandad	casaca y botines de Rosa,
	Grises	-	camisa gris del extra	-	-
	colores fríos	hábitos morados, banda morada,	vestimenta morada de los penitentes y devotos	hábitos morados	hábitos y vestimenta morada
	Colores cálidos	pantalón marrón de Rosa	vestimenta de colores variados de los devotos	vestimenta de los policías	pantalón marrón de Rosa, vestimenta de colores variados de los devotos

Fuente: elaboración propia

ANEXO 8: Entrevista a profundidad n° 1 (2019) a Cecilia Herrera, directora de arte de “El evangelio de la carne”

Fecha de entrevista: 26 de octubre del 2019

¿Cómo decidiste dedicarte a la dirección de arte? ¿Cuál fue tu primera experiencia en la dirección de arte? ¿Cómo te formaste para ser director/a de arte?

Mi trabajo en arte empieza bastantes años atrás. Yo estuve ligada al cine desde siempre desde que era muy chica. Tengo un tío que es productor y, desde que él empezó hacer eso, yo siempre estuve cerca y siempre me gustó. Desde que estaba en el colegio, yo sabía que saliendo quería hacer eso mismo. Entonces se dio la oportunidad por él, una persona que ya trabajaba en el medio, aunque él era un poco reacio a que yo trabajara con él, porque yo era muy chica. Para él, era primero estudiar y luego vienes, pero yo tenía una necesidad desesperada de hacer cosas. Terminé el colegio y estaban haciendo unos cortometrajes de Aldo Salvini, Augusto Tamayo, la última camada de cortos que se hizo bajo la ley para el concurso de CONACINE y, estaba trabajando ahí, y yo me aparecí en el rodaje. Me aparecí en la calle y como la calle es de todos (risas). Me aparecí y me ofrecí a ayudar. Me puse hacer cosas. Empecé desde abajo. Perseguí al perro 28 cuadras más abajo y yo iba corriendo. Tenía 17 años y ni siquiera tenía documentos. Me quedé trabajando con ellos en los cortos. En los días siguientes, ya los técnicos pidieron que yo estuviera y no les quedó otra que quedarse conmigo. A partir de eso, empezó una bola de nieve que no paró nunca felizmente. Empecé a trabajar en producción. Empecé a estudiar en el camino. La verdad no terminé, porque me ganó el hecho de que ya tenía la experiencia en la cancha y era como que retroceder. Ya no me hallaba, esperar tanto tiempo para coger una cámara, viendo trabajar a gente en otras películas. Lo mío fue un poco eso. Soy, en líneas generales, bastante autodidacta. Cuando a mí me gusta algo, me enfoco y le doy, le doy, le doy.

Ahora es mucho más fácil con las herramientas que ustedes tienen. En mi tiempo, era como que más difícil la cosa, pero con un poco de voluntad y disciplina todo se logra. Empecé a trabajar en producción y estuve mucho tiempo metida en producción hasta que se acaba la ley del cine y tuvimos que tirar un poco para atrás, porque no había producción nacional. Se hacía una sola película por año con mucha suerte y de eso no vives. Hubo una época que migre a la tele. Fui productora de televisión de programas en vivo, concursos, programas deportivos, todo tipo de programas. Estuve tiempo en la televisión. No hacía arte; solo hacía producción. Estuve un poco tentada a quedarme ahí, porque la verdad es que me iba muy bien y, en poco tiempo, llegué a ser jefe de producción de varios programas. Hacía producción general y era como que te empiezan a atrapar. Dices estoy bien aquí. Entonces me puedo quedar aquí, pero para mí el cine siempre fue muchísimo más importante. Aparece la oportunidad de volver al cine con una película de Chicho Durán y vuelvo a ser producción en esa película. Empiezan a pasar los años y empieza a cuajar un poco más la producción nacional. En un momento, vuelvo a la producción de tele, pero de otra forma. Vuelvo en las novelas de época que hicieron en América producciones, que las producciones eran de muchísimo nivel, de mucho detalle, de mucha plata para producir, pero se empezó a abrir un espacio de producción bastante importante. En ese momento, yo soy convocada por Marta Méndez, que es la directora de arte. Ella es mi maestra. Yo siempre lo voy a decir a donde vaya, en cualquier sitio y yo le agradezco a ella de haberme abierto las puertas a este mundo. Yo siempre estuve ligada al arte toda mi vida, yo he estudiado y siempre he tenido ese tema de las cosas manuales. Siempre me gustó todo lo manual y lo artístico. Tenía eso más el “backup” de haber hecho producción, que te da todo el organigrama. En ese momento, me ofrecen un cargo que para mí era nuevo, que era la Producción de arte. Yo no entendía mucho y, en ese momento, tampoco había la figura del productor de arte aquí en Perú. La gente de producción era la que hacía toda la producción del arte tanto en publicidad como en películas. No había la persona específica que se dedicara a eso. Me convocan a estas

novelas. Me quedo ahí tres años aprendiendo de la mano de Marta Méndez. Es como si me hubiera abierto el cerebro y hubiera salido todo. Podía mezclar lo que sabía hacer en producción con la parte artística. Marta me enseñó desde cero todo lo que había que aprender. Incluso ella tiene un muy buen ojo para el color para matizar colores. Ella decía “ahí le falta azul” y yo “dónde está el azul en ese color” y definitivamente le faltaba azul. Entonces desde ahí comenzamos a entrenar. Ella me hizo un entrenamiento a lo Miyagi con los colores, con los materiales y me dijo una frase que siempre se lo voy a decir a cualquier persona que quiera estudiar dirección de arte: “El conocimiento de los materiales es el poder”. Esa frase me lo dijo y es verdad. Nosotros lo que hacemos en este trabajo es básicamente imitar las realidades. Para imitarlas, debemos conocer con qué las podemos falsear, sino no hacemos nada que funcione en la vida real. Tiene que verse, parecer y no necesariamente ser. Entonces, cuando uno sabe de los materiales, sabe que puede funcionar para hacer tal o tal textura. Tuve un entrenamiento bastante duro, porque fácil no fue. Marta es una persona muy exigente. Ella era la única que estaba formada, en ese entonces, en dirección de arte fuera. Ella da clases en Cuba. Es una persona con un “backup” muy grande y encima muy exigente como persona. Para yo ser su discípula, no fue un tema fácil. Al final hubo mucho cariño y lo logramos. Salí de América producciones y solo me dediqué a hacer arte, arte, arte. Hasta que hago la primera dirección de arte, que fue en “Pasajeros” con Cotler. Se me da la oportunidad de hacer la dirección de arte. Hago “Pasajeros” y, a partir de ahí, hago 17 o 18 películas como dirección de arte.

¿Has trabajado anteriormente con Eduardo o esa fue la primera vez? Si es sí, ¿En cuáles?

¿Cómo empezaste a trabajar con él?

Con Eduardo Mendoza, nuestra historia es muy buena. De pronto en la época que yo hacía producción, se hace aquí en Lima una bienal de cine. Empiezan a pasar un montón de producción nacional y en una de esas me invitan a ver el medimetro de Eduardo, “TQ 1992”,

y me pareció bueno. Me pareció bueno él. Yo le veía futuro, Yo decía “este chico me parece interesante su cabeza, lo quiero conocer”. Lo empiezo a buscar, me presento con él y lo conozco. Él estaba a punto de hacer un primer guion que se llamaba “El baile de los que sobran”, que es como la materia prima de donde se saca el guion para “El evangelio de la carne”. Eran también tres historias. Era un guion muy muy similar al de “El evangelio de la carne”. Solo que esta última está más pulida y más trabajada. Ese guion era la primera película que Eduardo iba hacer. Se junta con una persona de producción, que no vamos a mencionar por delicadeza, pero básicamente lo que hace es estafar a Eduardo. No le hace la película y como que lo deja en “stand by”. Yo tengo incluso el guion desglosado de esa película. Iba a hacer la producción de arte con Daniel Chong. La película no se hace y todo queda ahí, pero ya hubo un contacto con Eduardo. Se inicia una amistad. Eduardo hace un corto, que es lo último que hacemos en película que es el “303” para concurso de CONACINE también ahí empezó todo. Él empezó a hacer sus películas. Cada vez que él hacía una película, yo le hacía la dirección de arte. Trabajo muy bien con él, porque es como que tenemos una cabeza coordinada. Eduardo, para mí, es un talento. Es un poco caótico, pero es un talento. Vamos a decir la verdad. Entonces, trabajamos mucho de la mano desde el día uno.

Cuando Eduardo te comentó la idea de la película ¿Cómo te involucraste tú con el tema? ¿Cómo preparaste tu propuesta de arte para la película? ¿Eduardo ya tenía algo pensado en específico o tú le llevaste una propuesta primero?

A mí, cuando Eduardo me convoca para “El evangelio de la carne”, ya existía esto atrás lo que te comento, lo de la película anterior. Entonces él me convoca, ya habíamos hecho otras películas antes. Desde que leí el guion, me gustó mucho como estaba trabajado. Hicimos un trabajo de mesa muy muy importante, discutimos muchísimo qué era lo que queríamos lograr con la película, cuestión de color, cuestión de textura, la atmósfera, la psicología de los

personajes. Hicimos un trabajo de mesa, que siempre es lo mejor. Nos sentamos un día, desglosamos el guion. Siempre lo hacemos en conjunto. Yo le hago a él las presentaciones de arte, las revisamos 80 veces hasta que todos estemos contentos con que lo podemos hacer. El tema de locaciones que siempre los ve producción, pero normalmente el director de arte nunca sale a hacer “scouting” de locaciones, pero yo sí. Cuando trabajamos sobre todo las películas de Eduardo, yo hago una pre de la pre. Antes de iniciar la preproducción, yo salgo a buscar locaciones con la persona que locaciona, porque ya con los años yo leo un guion y ya sé el espacio que aparece en mi cabeza y sé dónde está. Hay que buscar en tal barrio, hay que buscar en tal bar o esto como pasó en “La hora final”. En “La hora final”, las locaciones se tuvieron mucho antes de comenzar el rodaje de la película. Yo lo proponía. Yo le hago una bajada primero del “mood” a la persona y le digo esto es lo que estamos buscando, si no las tengo en la cabeza ella tiene que buscar eso. Salimos a buscar en conjunto las locaciones, porque una buena locación ahorra un montón de dinero, de esfuerzo y de tiempo. Si tu propuesta de arte no entra en el tiempo y el dinero de la película, no sirve. Puedes ser muy talentoso, pero hay una realidad a la que uno se debe de ajustar. Puedes volar en la medida que te lo permitan esas variables. Entonces hay que ser lo más realista posible. Tú sabes que en las películas normalmente el presupuesto no se tiene. Las comedias, estas otras películas tienen otro presupuesto, porque son auspiciadas por estas empresas privadas, que invierten plata en ese tipo de películas, pero en películas de autor, en películas de realidad, en documentales, los auspiciadores no invierten. Entonces tienes siempre los fondos que ganas, Ibermedia, estas cosas que te quedan cortas, que básicamente te sirven solo para el rodaje. Entonces, tienes que ajustarse a esa realidad. Para eso, una buena búsqueda de locaciones es importantísima, porque a veces la publicidad puede hacer eso que llega a un sitio y lo desarman todo y lo arman de nuevo como les gusta, pero en cine no puedes darte ese lujo sino se te va la mitad del presupuesto en eso. Por eso, la búsqueda de locaciones siempre va a ser importante. Siempre

debe estar la persona que locaciona y alguien que tenga el ojo de qué es lo que se está buscando para ahorrar tiempo. El tiempo en este negocio es más claro que es el dinero. Ahorrando tiempo todos ganan. Siempre hacemos eso con Eduardo. No te voy a decir que todo es un paraíso y no tenemos que ajustarnos a que producción nos diga esto es lo que hay. Eso nos pasó en “Un bolero de noche”. Era una película extraña, porque la mitad ocurre, la vida de él, en el pasado como en los 50s y la vida de ella en la época moderna. Entonces tenía que haber como una diferencia entre los dos mundos. Buscar lugares así en Lima es complicado y eso sí se tenía que construir de cero. Entonces buscamos espacios vacíos. Yo personalmente prefiero eso, porque para ese tipo de películas es como un lienzo en blanco. Tú metes lo que tienes que meter y no tienes que adaptarte a lo que ya la casa tiene. Para eso sí es útil, pero por ejemplo ese bar era un bar de Surco cualquiera, que era casi como una cosa abierta. No tenía ninguna gracia y no tenía ningún estilo. Era cero lo que necesitábamos. Eso había que convertirlo en un bar de los sesenta. El bar que sale en la película es un espacio puramente escenográfico. Todo de cero y se hizo además en una noche. Teníamos desde que cerraba el bar en la noche hasta la 6 de la mañana que llegaba el equipo técnico. En ese tiempo, tuvimos que armar todos los “backings”²⁶, pero antes de eso ya estaba todo preparado: los “backings” ya estaban pintados. Todo era cuestión de montar nada más, pero esas son las realidades de nuestro cine.

¿Tuviste que hacer cambios drásticos en los espacios?

En el Evangelio, la casa de Giovani con Jimena es una casa de Miraflores que estaba vacía. También todo lo que está ahí está puesto por nosotros. Igual el cubil de los barristas es un sitio vacío. Básicamente, estos lugares fueron construidos desde cero. Eran lugares extraños como este lugar de la falsificación de dólares. Es difícil que busques sitios de falsificación de dólares (risas). Esa por ejemplo fue una locación bien complicada de hacer, porque sobre todos por el

²⁶ Estructura que sirve para armar un set de filmación

tema de los dólares falsos. Había primeros planos y se debían ver dólares que parecieran dólares. Tenían que verse placas de dólares. Fue super complicado pedir permiso para eso, porque básicamente teníamos placas para falsificar dinero de verdad. Teníamos todas las placas listas para hacer un billete tal cual de 100 dólares. Yo todavía los tengo guardado, porque obviamente no los puedo desechar. Tuvimos que meternos a una imprenta y pagar mucha plata, porque obvio nadie quería meterse en ese rollo de hacernos dinero. Tú puedes explicar que es para una película, pero quién te lo va a creer. A la hora de la hora, la policía cae y no te va a creer que es para una película. Además, como tenía primeros planos, los billetes no podían decir "sin valor muy grande". Técnicamente tú lo ves y es un billete de verdad. Eso fue la complejidad de esa locación. Y bueno grabar la escena del Señor de los Milagros, que es la escena más grande que tiene la película, que fue además grabada como si fuera documental. Nosotros pusimos la cámara previamente donde las necesitábamos, pero la gente que estaba ahí alrededor del anda y todo no sabían que estábamos haciendo una película. Todo lo que ocurre en esa escena es natural. Cuando entra Giovanni y Jimena, piensan que realmente es una persona llevando a un enfermo, le abren paso, le ayudan, porque pensaban que era una cosa real. No sabían que estábamos haciendo una película. Por eso, esa escena queda tan bien. Te apuesto a que, si la gente hubiese sabido, no hubiera salido. Habría gente mirando a cámara, sonriendo. Sale natural, porque nadie sabía. Ellos se meten a la procesión tal cual fuera un enfermo que quiere llegar al anda y ya te imaginarás lo complicado que fue llegar al anda.

¿Y cómo hicieron con los personajes que estuvieron cerca al anda?

Nosotros también tuvimos que hablar con la hermandad. Esto está dividido en dos partes. No se nota, pero es en dos partes. La parte multitudinaria del asunto es la parte real de la procesión del Señor de los Milagros en octubre, pero la parte en donde tú ves de más cerca a los personajes

es la procesión que se hace después en Surco. Los planos que son más chicos los hicimos ahí, porque no había forma de controlarlo de la otra manera.

¿Cómo te acercaste al tema de la religión?

Todo siempre requiere una investigación. Uno puede saber muchos temas, pero siempre que te presente un guion con un tema que tú no manejes bien, por ejemplo, para mí, el tema de la religión. Yo no soy católica. Estudié 11 años en colegio católico, pero después de esos años dije hasta aquí no más, gracias. Yo nunca había ido a una procesión del Señor de los Milagros. Entonces, para mí, también fue tener que acercarme a la hermandad, escuchar a los cargadores, ver cómo iba, porque el personaje de don Teófilo es como su misión en la vida. Esa película del Evangelio es una película de fe. Todas las personas que están involucradas tienen algún tema con la fe: la fe de sanar a su esposa, la fe de cargar el anda, la fe al equipo de fútbol. Teníamos que meternos en el tema de la fe. Hay que investigar. Yo tuve que escuchar a los hermanos, volver a ir a la procesión, ver cómo funcionaba el tema de la interacción entre ellos. Cómo funcionan es todo un tema, porque cargar al Señor de los Milagros no es nada más que tú quieres cargar y yo cargo. Es una cosa que prácticamente tienes que pasar un examen de admisión. Es bien complicado. Entonces todas esas cosas son investigación. Todo tiene que ver con investigación, Definitivamente cuando la película es de época la investigación es de otro tipo no, que en realidad es lo más rico por hacer. Todas las películas requieren investigación, una investigación de mucha psicología. Uno debe meterse mucho en el cuerpo del personaje, así como hace el actor desde otro nivel, pero uno tiene la obligación de meterse. Nosotros cuando hacemos el trabajo de plantearnos cada espacio básicamente lo que hacemos es desmembrar al personaje y decir ya fulanita de tal qué gusta, ¿qué come, si trabaja de tal hora a tal hora llegaría a su casa y comería o pediría pizza o tiene tazas, tiene vasos, tiene platos? Incluso cosas que el guion no marca, porque eso hace que el lugar tenga una atmósfera

que haga que el actor se sienta en personaje. Nosotros trabajamos normalmente con equipo y tratamos hasta de meter cosas en los cajones, porque a veces los actores hacen una escena y de pronto están en toda la euforia del personaje, hacen algún movimiento y dejan al descubierto el “backing” a medio pintar y tienes la puerta. Lo mejor es tener toda la locación preparada para cualquier acción y que el actor quiera ser espontáneo. Si de pronto se le antoja servirse un café a la mitad del diálogo, tiene que tener a la mano las cosas para servirse el café. Siempre esas cosas se hablan, pero a veces en la lectura del guion aparecen aportes no solamente de nuestro lado, sino también del lado de otras áreas: “Oye y si este personaje en esta escena hace esta cosa”, “Sí de verdad puede ser, ya dale”. Entonces ese tipo de cosas van sumando, pero todo es una investigación. Otra cosa esta película posee un fin importante para todos. Sobre todo, para mí, porque yo no solo estaba lejos del tema religioso, sino también lejos del tema del fútbol. A mí no me gusta el fútbol para nada, para nada. Digamos que recién ahora con el tema de la selección le empezado a agarrar un poco de cariño, pero el fútbol no ha sido ningún deporte que me haya gustado y de pronto tenía que acercarme a las barras bravas, a esa bronca absurda que tienen los dos, a las lealtades con los equipos. Los barristas de verdad dan la vida por el equipo. Es una cosa increíble. Es básicamente una religión también. Todo eso es una investigación también. También las barras bravas, que tú ves en la película son reales. Tuvimos que trabajar con ellos de verdad, con los dirigentes reales. Es imposible hacer una película de barras sin comunicárselo a ellos. Eduardo tuvo un acercamiento con las barras. Tuvo que meterse en el tema. Hubo momentos muy peligrosos. Hicimos una escena en que salen corriendo y se encuentran las dos barras y eran barristas de verdad y se lo tomaron en serio. De pronto, yo veía por ahí un machete, encontramos armas y era como ok vamos a para acá, vamos hacer esta escena de otra manera. Era complicado. Todo es básicamente una investigación.

¿Cómo se realizó la escena de la fiesta previa a la procesión?

Eso se hizo, si no me equivoco, en un colegio. Los espacios se armaron. En “El evangelio de la carne”, casi todo fue armado. Teníamos los lugares base: el patio del colegio lo tuvimos que armar, los desayunos, las mesas, los espacios que estaban las sillas, las conferencias. Todo eso lo llevamos. Nosotros siempre tenemos que llegar antes y salir después.

¿Tenías un equipo? ¿También te hiciste cargo de la producción de arte?

Normalmente a mí me cuesta trabajo desinteresarme de la producción de arte, porque lo he hecho. Yo creo que cuando uno empieza a hacer las cosas al revés (yo empecé de cero y fui subiendo), tú sabes lo que te cuestan las cosas. Entonces eso hace la diferencia. Yo nunca voy a proponer algo, que yo sé que mi equipo no va a poder conseguir. Al estar tantos años en eso, manejo más o menos. No más o menos, manejo bastante bien lo que existe en el mercado, lo que no existe o lo que hay que fabricar de cero, lo que hay que mandar hacer. Entonces yo misma no voy a pedir a mi equipo algo que es imposible conseguir. Yo normalmente trabajo con dos productoras de arte, uno o dos utileros, una persona que se encargue de la escenografía y el montaje. Mis dos productoras son unas capas. Buscan absolutamente todo, pero yo no es que diga tomen la propuesta y búsquenla ustedes. No puedo, porque como ya lo he hecho, sí me involucro. Es necesitamos esto y lo consiguen en tal sitio, necesito esto y se consigue en tal lugar. Es un trabajo bien en equipo. Nos sentamos a desmembrar cada locación. Una vez que pasa la lectura del guion y tenemos super claro qué quiere el director de cada escena y de cada personaje, nuestro trabajo es el desglose de arte y ver qué cosa se necesitan y se hace una planificación en grande, qué día se entra (se hace generalmente aproximando con el plan de rodaje), qué día entramos a la casa de tal, cuántos días antes necesitamos pedir la locación, cuándo entra pintura, cuándo entra escenografía, cuándo entramos a ambientar, desde cuándo necesitamos los muebles, cuándo se desarma. Siempre estamos antes y nos quedamos después.

¿Qué elementos consideras reflejan Lima?

Lo que se quería construir era esta Lima caótica real, pero además era porque todos nuestros personajes tenían un caos en la vida. De todas maneras, eran personajes que tenían muchos líos con su vida: la mujer enferma, la hermana de la mujer, la niña que aparece, etc. Teníamos que mostrar una Lima caótica y de por sí Lima ayuda, porque definitivamente es caótica, pero las locaciones que buscamos eran locaciones que pudieran reflejar eso. La primera entrada que hacen ellos es “Polvos Azules”. Una parte se hizo en Wilson: estas galerías llenas de gente, llenas de cosas.

¿Y los personajes en estos espacios?

Normalmente en esas escenas se trabaja con la gente que está ahí y se les dice qué es lo que vamos hacer, cómo lo necesitamos, que no miren a cámara. De hecho, ponemos algunos extras si tienen texto. De hecho, es un personaje. Es un extra con texto, pero normalmente se trabaja con la gente que está ahí. Lo que se hizo con “El evangelio de la carne” fue tratar de avisar lo menos posible de que estábamos haciendo una película. Entonces, en las escenas de corridas, en las escenas de calle, de tráfico limeños y todas esas cosas, son escenas en las que íbamos en la camioneta y bajábamos con la cámara y grabábamos. Eran sin aviso sino ya todo se ordena inconscientemente. Cuando tú avisas que estás haciendo una película, como que todo se empieza a acomodar bonito.

Escena de la persecución de Giovanni a Sebastián

En esa escena, Giovanni tuvo una caída terrible. Se cayó de verdad y él sigue trabajando. En un momento queríamos parar. No recuerdo ahora exactamente si realmente se llegó a poner la escena real de la caída, porque la primera caída fue natural. Giovanni se tropieza y se saca el alma y en un momento queríamos cortarlo y él no, no. Giovanni es un super actor. Con su

cuerpo te dice lo que quiere hacer y sigamos. Él sigue corriendo y es por eso que la escena queda super natural. Incluso la topada con la gente son gente que está ahí, que no saben lo que estaba ocurriendo. Era una persecución cualquiera de un día cualquiera. Era en el centro de Lima, porque queríamos que. justamente. se sintiera el caos. Algunas veces ponemos a gente del equipo si es que hay alguna cosa como que es muy violenta. Por ahí es un extra para no tener problemas. Lima ya te aporta ese caos que necesitábamos nosotros.

¿Cómo fue tu trabajo con los actores y la caracterización de los personajes? ¿Te concentrabas solo en el personaje nada más o también considerabas los rasgos físicos del actor?

Todo es un estudio del personaje. La dirección de arte no solo implica la ambientación de locaciones, sino también el maquillaje y el vestuario. Todo es un diseño coherente con la fotografía también. Entonces nosotros nos sentamos en el trabajo de mesa y se define exactamente cuál es el trabajo del “look” de cada personaje. El vestuarista trabaja su propuesta a parte de la mía, pero combinamos los dos. En este caso, el vestuarista Guevara, también hacemos con él un trabajo de mesa bien importante. Él me hace una propuesta de vestuario y entre los dos la trabajamos: “no me parece este color”, “no me parece este”. Normalmente siempre hay un color que está vetado dependiendo cuál es el color de la película. En “El evangelio de la carne”, el color que no podíamos utilizar era el rojo. El rojo solo lo queríamos ver en tema sangre. Toda la película es básicamente en tonos fríos. Igual se trabaja el vestuario. Él es muy muy cuidadoso con el tema del vestuario, porque hay una cosa que tenemos clarísimo los dos es que el vestuario no se tiene que ver nuevo. No se tiene que ver la persona disfrazada de, que ocurre muchas veces en las películas, básicamente en las comedias. Por ejemplo, una de los 80 's, tú ves a la persona disfrazada de los 80' s. No ves a alguien realmente de esa época. Para lograr eso, pp (el vestuarista), es super maniático. Él hierva la ropa, la tiñe, la gasta, la

lija. Lo que compró ayer en Gamarra pasa por un proceso de envejecimiento natural para que la ropa no se sienta. Toda su ropa está trabajada, porque lo peor que te puede pasar es que se note ambientado, que se note vestido, sino no se siente real. Nuestro trabajo es traer esa realidad y trasladarla a esa película. Más real se siente si la gente se siente identificada en ese lugar o sientes que estás ahí mejor no. Es super trabajoso trabajar época por eso. Lima ha cambiado muchísimo en 20 años. Para nosotros, fue súper complicado hacer “La hora final”, porque no había calles que tú no vieras un póster super moderno o un letrero del banco, cosas que no tenían nada que ver. Tuvimos que buscar exteriores, tuvimos que buscar parques, cosas que no habían cambiado mucho en distritos mucho más antiguos para que parezca una Lima de los inicios de los 90 's.

¿Cuál es la diferencia del trabajo con Eduardo y con otros directores?

Hay directores que ya vienen con su propuesta visual y lo que tú tienes que hacer es tomar esa información y adaptarla a tu propuesta, pero hay directores que el arte les parece una cosa más anexa. Hay directores también que les parece super importante. Hay directores a los que el arte no les importa. Te lo dicen incluso. A él le importan sus actores. La dirección de arte es una cosa como que está ahí. A Eduardo sí le interesa, pero no todos los directores son iguales. Con Eduardo sí tenía libertad, lo que pasa es que nos conocemos hace muchos años y cada vez ha tenido más confianza conmigo. No te digo que no me exija. Al contrario, el trabajo con él es súper exigente justamente, porque Eduardo, yo lo voy a decir: la virtud que tiene Eduardo es la necesidad. Eduardo, desde que yo lo conocí, es un chico que cuando quiere hacer algo va hacer todo lo posible por lograrlo. Desde que estaba en la universidad, ha movido todas sus piezas para lograr hacer las cosas de la manera que él las quería hacer a punta de terquedad absoluta, de ir a tocar puertas, tocar y tocar hasta que le abren. Tal cual es él cuando hace sus películas. Tiene todo tan claro. Él viene con la tarea hecha para decir “yo quiero esto para mi película”.

Entonces es un poco más fluido con él por eso. También tengo un poco más de libertad, porque él confía mucho en mi trabajo. A lo largo de los años, él ha tenido mucha más confianza, como que me deja proponer y hacer, porque él sabe que voy hacer las cosas como él quiere. Somos casi un matrimonio.

¿El color morado, en el film, además de hacer referencia al Señor de los Milagros, aportó significativamente?

El morado básicamente marcaba el espacio de la procesión, el espacio de la historia de la fe. Era para marcar bien que estábamos hablando del Señor de los Milagros. El tema de haber escogido los colores fríos para esa película es básicamente, porque la película es una desgracia completa. No es una película feliz. Es una película llena de crisis por todos lados y que se va resolviendo, pero es una película, en líneas generales, que te hacía sentir agobiado, involucrado con el drama de los personajes. Tenía que darte esta sensación de opresión: ¿por qué le pasan estas cosas a este ser humano? Por eso que escogimos mucho los azules. Incluso hubo un tema de discusión con el director que fotografía, que fue Mario Vassino, porque el cubil de los chicos que eran de la U está pintado de azul como verás. Es un gris azulado, pero técnicamente es azul y esa era la discusión que había: los de la U jamás pintarían su pared de azul. Yo decía yo no creo que ellos lo hayan pintado. Ellos tomaron este lugar. Es lo que hacen las barras: toman una casa abandonada, se meten ahí y allí hacen sus reuniones. Yo no le voy a poner crema, porque el crema no está en la paleta. Fue una discusión creo de una semana. Al final yo hice lo que me dio la gana y hasta el día de hoy se la pasa criticándome por eso. No es porque sea azul, sino es porque así tenía que ser, porque estaba en la paleta de la película punto. Hay cosas que tiene que saltarte también, algunas convenciones. Además, ya me parecía muy cliché que sean de la U y la pared sea crema. Además, no era la realidad. Estos chicos se habían metido a esta casa y punto. No tenían tiempo ni plata para pintar la casa.

¿Cómo fue la escena del hospital? Se cruzan con un anda, ¿era parte de la realidad?

Hicimos coincidir el día de la grabación con una procesión que se iba a dar en el hospital. Eso es real. La película trató de trabajar lo más posible en esas cosas que fueran reales. Incluso la procesión se graba medio año antes de empezar a rodar, porque no coincidía el tiempo de grabación que íbamos a tener con la procesión real en tiempo de rodaje. Tenían que grabar cuando fuera la procesión en octubre. Se grabó primero eso y después de muchos meses se empezó con el rodaje. Se hicieron en dos partes la procesión. Eduardo fue a visitar muchas veces la procesión. Se juntó muchas veces con la gente de la asociación de cargadores y todo este tema. Él para poder terminar el guion se juntó muchas veces. Se juntó con las barras también. Incluso se juntó con falsificadores de dólares reales. En la policía, tenemos un contacto muy cercano que lo llevó a hacer una redada de un allanamiento de dólares falsos para poder ver cómo era el tema. Todo el mundo se imagina en su cabeza cómo es, pero hasta que no lo ves no lo sabes. Entonces para saber eso, Eduardo fue a un lugar verdadero para falsificar dólares. A partir de eso, él empieza a trabajar el guion y yo empiezo a trabajar con eso. Se requiere de mucha investigación y creo que es lo más divertido de este trabajo. Por eso, a mí me encanta hacer época y ahora es mucho más fácil, ya que tenemos todas las herramientas. Recién hasta que hicimos una parte en Perú de “Diarios de Motocicleta”, la del Che, yo recuerdo haber ido a la biblioteca a sacar información. No teníamos toda la información en internet exactamente todavía. Había que meterse a estudiar muchísimo, porque además era una película afuera que tenía mucha exigencia. Era una película con muchísimo presupuesto.

¿Cómo fue la pre producción?

Fue en realidad bastante corto. Por los costos, no tuvimos los tiempos que debimos tener. Hicimos mes y medio o dos meses de pre. Fueron 7 semanas de rodaje. Siete semanas súper

intensas, porque era una película muy complicada de hacer. Todos los días teníamos masas de gente. Era como tenemos hoy 100 barristas, 100 de estos, 200. Incluso tratábamos de hacer que la gente real. Está bien trabajar con gente real, pero siempre tienes que avisarles qué colores no quieres ver: “A todos los extras convocados mañana no vengan con ropa negra, no vengan con ropa blanca, no vengan con ropa roja, no vengan con fucsia”. Tienes que avisarles, porque si no de pronto se viene el fosforescente y te malogra la escena, porque de pronto lo ves como un punto. Yo normalmente soy un poco mala con eso y lo saco, porque me desespera ver que todo está bien y hay algo, porque se les avisa antes. La gente de vestuario se encarga de que ellos estén avisados. Trabajar con gente normal, que digamos, es mucho más complicado. El tema de que no miren a cámara, que hagan lo que les pides, además como te digo en esta película había que manejar masas. Era más complicado todavía. No eran 10 extras. Eran 100 extras. Te entienden las indicaciones, pero siempre le gana que sienten que están en cámara y tienen que mirar. Se sienten tensos o están muy cerca al actor y ponen caras.

Lo del penal se hizo en lo del puericultorio Pérez Aranibar. Ahí se hizo el patio. Sí, toda esa parte se hizo en el puericultorio. También pusimos reja y un montón de cosas. Normalmente nunca se puede grabar en las cárceles de verdad. Son lugares que no te permiten el acceso. Es muy complicado entrar. Incluso para las dos de “Django” que hemos hecho se ha construido la cárcel desde cero. Las dos películas es una cárcel construida por nosotros. La primera vez que hice una celda de cárcel en dirección de arte fue en “Pasajeros” (2008), yo me metí al penal, porque siempre veía que hacían las cárceles como americanas. En realidad, las celdas, en Lima, no son así. Lurigancho no es así. Para empezar, no hay rejas. Son puertas con placas cerradas, que son los que tienen para pagar sus cuartos personales y el resto son covachas que lo construían en el patio hechas de sábanas y cartones viejos. Claro, en una cárcel donde debería haber 2.000 presos hay 7.000. Yo quería que esa cárcel fuera así y así la hicimos. Para eso, fue

ir al penal y ver la realidad. A partir de eso, las veces que hemos hecho penales han sido la realidad. La idea es que la gente está en una realidad o que le enseñes una realidad que no conoce. No todo mundo entra a un penal. Tiene que dar: “ah así era”. Cuando haces una película de un mundo fantástico, es distinto. Tienes mucha más libertad de crear. Yo hago los árboles como quiero, porque es mi imaginación, está en la cabeza del director y estamos contando un mundo que no existe, pero cuando haces películas que se basan en la realidad es distinto. Es una realidad un poquito pincelada, porque de hecho le quitas lo feo y le pones un poquito lo que quieres, pero tienes que sentir que estás ahí, que realmente pasó. Por ejemplo, en “La hora final”, que es una película con mucha historia, que mucha gente recuerda lo que pasó. Ahí nuestro trabajo fue calcar exactamente la realidad. Ahí sí no podías tener la libertad de mover el vasito para acá. Tenemos que hacerlo tal cual la gente lo vio, porque había un recuerdo. Incluso la misma gente que capturó a Abimael (TI) nos tomaban exámenes. Iban a las locaciones, antes que yo las entregara, para ver si estaba bien lo que estaba haciendo. Todos los días era como un examen. No sabes la tensión que tenía encima, porque era como la escena máxima en la que ellos encuentran todos los cuadros. Yo estaba súper nerviosa y cuando entraron nos felicitaron porque estaba exactamente igual. Yo había hecho las cartas de Abimael con su letra. Ahora todo ese material lo tuvimos que desechar, porque teníamos fotos haciendo banderas de Sendero. Caen en manos equivocadas y nos acusan de terrucos a todos.

ANEXO 9: Entrevista a profundidad n° 2 a Cecilia Herrera, directora de arte de “El evangelio de la carne”

Fecha de entrevista: 7 de noviembre del 2022

1. ¿Cuáles fueron los colores que elegiste como predominantes para el vestuario y por qué?

Los colores predominantes tanto para el vestuario como para toda la película fueron colores fríos, bastante gris, bastante azul, los azules apagados. Era una paleta bastante fría, porque la temática de la película lo ameritaba, porque no era una película feliz que digamos. Era una película con muchos conflictos de los personajes. Se escogió una paleta un poquito más cálida para el tema de la pareja. Se escogió una paleta con un poco más de beige, pero en líneas generales como te digo los colores desaturados, nada de colores primarios. Los colores de una paleta fría era lo que predominó tanto en vestuario como en las locaciones.

2. ¿En qué te basaste para proponer el vestuario de los personajes principales: Félix, Rosario, Don Teófilo, Gamarra, Julia? ¿Se le asignó una paleta de colores a cada uno para toda la película?

A ver los colores de ellos, como te digo, se trabaja una paleta general de la película y se va matizando con algunos colores por historia de cada personaje. En el caso de Julia, como te contaba, se le asignó una paleta un poco más neutra, un poco más beige, un poco más desaturado, no tanto con los azules de las otras historias, el tema de la procesión y de la fe, tuvimos que incluir obviamente el morado como un color, porque estamos hablando del Señor de los Milagros. Entonces ya había de por sí un vestuario establecido para eso, que se trató de

complementar con los otros colores, con una paleta fría que teníamos. No podíamos tocar mucho ese color por más que hubiésemos querido modificar un poco esos hábitos para hacerlos un poquito menos encendidos. No pudimos hacerlo por obvias razones, pero sí se hizo una paleta general para toda la película y luego se fue matizando por historias y dándole un tono a cada una.

3. Sobre el maquillaje, ¿cuál fue tu propuesta? ¿el maquillaje realizado era decidido 100% por ti o el maquillador presentaba su propuesta?

Siempre que trabajamos en conjunto tanto con el director de foto, el vestuarista y los maquilladores. Se hace una propuesta general del “look” que se requiere para los personajes y cada jefe de área hace su propuesta, su aporte que digamos. Se discute, se trabaja, se hacen pruebas de maquillaje, se hacen pruebas de vestuario y se va puliendo con la propuesta general del arte que se hace. En este caso, el maquillaje planteado fue un maquillaje muy natural, porque todas las historias eran de gente muy de la ciudad, gente normal, no había ningún personaje que tuviera, excepto los efectos de maquillaje especial que tuvo Julia en su proceso de enfermedad, que es un maquillaje de efecto que sí se hizo y que lo hizo la maquilladora. También se hizo una prueba. Se trabajó para saber en qué día de ficción tenía que estar un poco más gastada, un poco más demacrada, un poco más ojerosa, el color de la piel y todo eso se trabajó previamente y se marcó con director, con script, con el equipo de dirección desde que día de ficción de la película ella iba a tener este desgaste de acuerdo a la progresión de su enfermedad, pero en líneas generales el maquillaje fue como muy natural, porque son chicos de barra, gente religiosa, una persona enferma. Entonces de por sí nuestras historias son de por sí de gente muy natural. Entonces no había nadie que tuviese que tener muchísimo maquillaje.

- 4. Sobre la utilería, ¿Toda estaba propuesta en el guion o hubo algunos elementos que agregaste por propuesta propia? ¿Qué papel juega en la película?**
- ¿Consideras que hay utilería más indispensable que otra?**

Sí, efectivamente la utilería siempre hay aporte de parte nuestra. Sobre todo, en las locaciones. Normalmente a nosotros nos daban una locación prácticamente vacía. En este caso, fueron casi todas vacías, cero elementos. Se tuvo que poner todo desde cero y eso es, en realidad, una cosa que aporta bastante, porque uno puede empezar como un lienzo en blanco y empezar a poner lo que uno en realidad ve de ese personaje y no tienes que amarrarte a ciertos elementos que ya están en la casa, que probablemente no los has querido usar y los tienes que usar porque están ahí. A mí personalmente me gusta trabajar mucho con escenarios vacíos, aunque sea más trabajo, aunque de repente cueste un poco más, pero es muchísimo mejor, porque te permite crear desde cero y no te tienes que amarrar a elementos. Ya de por sí la arquitectura de una locación ya te marca algo. Entonces normalmente, cuando hacemos una película, yo soy quien va a buscar las locaciones con el locador, porque me gusta que desde cero, desde la arquitectura, la locación tenga algo, tenga algún techo interesante, algún piso bueno, algunas estructuras que te den profundidad o asimetría, simetría, depende de la propuesta, pero lo ideal es salir a buscar locaciones con la persona que encarga, para poder tener, que de por sí la locación ya te dé un aporte y cuando la tengas que vestir enriquezca un poco más.

Con la utilería de las barras, fue básicamente una anécdota. Teníamos extras que eran realmente barras, y el día del encuentro de las barras y estas cosas había utilería de más, pero era utilería de ellos. O sea, prácticamente hubo armas de verdad, que se les prohibió utilizar, pero ellos llevaron como su aporte, pero era como muy realista, demasiado realista, porque ellos llevaron estas cosas. En cuanto a utilería, nosotros tratamos de encontrar los objetos más interesantes

que le den algo, que aporten algo por cada locación. Normalmente, los objetos de utilería sí son un aporte de arte, porque nosotros trabajamos desde cero con todo. Entonces, se le muestra al director ciertas cosas que son muy puntuales, que marca el guion, se respeta tal cual lo dice, pero, en líneas generales, tenemos nosotros libertad para incluir ciertas cosas.

- 5. En la escena de la procesión, ¿Consideras que el director de arte tiene una propuesta, aunque haya sido grabada al natural? ¿Qué tanta participación presenta en la puesta de la escenografía y utilería en esta escena? ¿Junto al director deciden qué elementos de la procesión saldrá en los encuadres o solo fue decisión de él?**

En cuanto a la procesión, se trabajó de manera súper natural. Incluso tuvimos cámaras tipo escondidas como si fueran de prensa, durante la procesión, porque como te imaginarás esa toma era una toma única, porque si tú avisabas que estábamos en una película lo más probable era que la gente hubiera mirado a la cámara y todas esas cosas que no nos hubiera convenido. Entonces, por eso que a Giovanni le abre paso la gente, porque realmente piensan que tiene una persona enferma en brazos.

La procesión ya tiene de por sí una estética propia; entonces, no había mucho que pudiéramos tocar. Además, la propuesta del director era eso, quería la procesión tal cual, y por eso la filmamos de forma totalmente natural y sin avisar, como te digo, que estábamos grabando, porque hubiera sido eso una cosa en contra, porque mucha gente hubiera cruzado, mirado a la cámara y te imaginarás que prácticamente solo teníamos una sola oportunidad para lograrla.

Ahora el tema de la procesión estaba partido en dos. La primera parte que es la parte general, el plano súper abierto, se ve toda la procesión del Señor de los Milagros. Se hizo la verdadera procesión del Señor de los Milagros de octubre, más la parte en la que ellos tocan el anda, que son planos cerrados, que cuando está cargando el anda Félix, eso se hizo en la procesión del Señor de los Milagros que sale por Surco, que es un anda un poco más chica, pero que es igual de importante. Entonces, para los planos cerrados, se utilizó esa procesión y para los planos abiertos la procesión general. Igual no se nota ni se siente, pero fue así, fue partida.

6. ¿Cuáles elementos relacionados a la devoción del Señor de los Milagros consideras que fueron indispensables en la escena y por qué?

Bueno definitivamente lo más importante fue llegar a poder tener el anda como te digo, a pesar de ser la de la procesión más pequeña, la de Surco. La segunda anda más grande del Señor de los Milagros que hay en Lima. Entonces poder haberla conseguido, que fue un logro de producción, fue un poco complicado el tema de incluir en la película unas cosas, pero tan tan importante en espiritualidad, religiosidad, porque tú te imaginarás que todas esas cosas pasan por la iglesia católica, por toda a grande élite que tiene que dar su aprobación, el arzobispado. Fue todo un trámite legal que tuvo que hacer producción para poder lograr incluirla dentro de la película. Nos pidieron el guion, nos pidieron saber de qué iba, porque no le puedes faltar el respeto a la imagen. Entonces fue como que muy delicado todo el tema de la procesión, que se usaba, que no. Por eso, tratamos de usar todo lo más pegado a la realidad que se pudiera, tratar de no modificar, porque a veces uno trata de modificar cosas que para uno no son importantes, pero en realidad son importantes para un grupo de personas que sí son muy pegados a la letra con el tema de estas imágenes, que son adoradas a nivel nacional. Entonces por un tema de respeto se trató de mantener todo lo más cercano posible a la realidad.

En cuanto a utilería, otra cosa que fue súper complicada conseguir en realidad fue el tema de los billetes falsos de Félix, porque tenían que ser como muy perfectos, porque iban a tener primeros planos, pero teníamos que tener mucha cantidad y teníamos que tener además los elementos de falsificación como las placas y este tipo de cosas, que además ya ni se usa ese modo de impresión, pero que tuvimos que conseguir, que alguien nos hiciera las placas de offset fue súper complicado, porque es delito, porque de hecho lo nuestro no podía tener el “sin valor” muy visible, tenía que tenerlo en un lado que no se viera para la cámara. Entonces casi no se lee. Entonces es casi un billete tal cual, porque se hicieron las placas de todos los niveles, como si realmente estuviéramos falsificando un billete, que fue súper complicado de lograr, tuvimos que pedir permisos especiales, teníamos el apoyo de la policía. Entonces se pidieron todos los permisos, pero igual fue como una cosa semi clandestina la impresión. Tuvimos que buscar una imprenta que trabajara de noche. Fue complicado. Un aporte del departamento de arte para la utilería fue el hecho de los origamis de los billetes que hace Félix mientras están en el taller de falsificación. Esto fue un aporte nuestro, fue un aporte mío en realidad, porque a mí me gusta hacer origami y hago origami con todos los papeles que caen en mi mano. Entonces me puse hacer un origami con uno de los billetes. Entonces quedó para la escena que Félix hiciera origamis con los billetes falsificados.

Ha pasado tanto tiempo de esta película, que de verdad me cuesta un poco recordar estos pequeños detalles. Los voy recordando gracias a ti, que me vas preguntando, porque ya ha pasado bastante tiempo, casi diez años. Entonces es un poco complicado recordar, pero sí es una película bastante importante a nivel personal para mí, porque fue una película muy dura para hacer a nivel físico. Eran demasiados extras que manejar, demasiadas locaciones, cosas muy grandes y yo estuve en una crisis de asma, la peor crisis que he tenido en mi vida. Incluso yo armaba la locación, me iba a la clínica a nebulizar y volvía al rodaje, y así podían ser tres

veces al día que yo me iba a la clínica de emergencia a tratar de respirar un poco para volver, porque no podíamos parar, ni hablar de poder descansar. Entonces a nivel físico y mental, para mí, fue una película muy dura, pero es una película a la que le tengo muchísimo cariño justamente por eso, porque creo que el resultado, salvo algunas cosas que ya cuando uno después cuando ve la película dice “¡Uy! hubiera hecho esto de otra manera”, en líneas generales, es una película que a mí me gusta, me gusta mucho el resultado.



ANEXO 10: Entrevista a profundidad n° 1 a Aaron Rojas, director de arte de “Rosa Chumbe”

Fecha de entrevista: 7 de octubre del 2019

¿Cómo decidiste dedicarte a la dirección de arte? ¿Cuál fue tu primera experiencia en la dirección de arte? ¿Cómo te formaste para ser director/a de arte?

Fue más o menos de casualidad. No fue tanto porque yo lo decidí así. Yo empecé haciendo películas siendo practicante. Tuve chamba en un rodaje como asistente de producción practicante. Entonces, eso me daba la posibilidad de probar un poquito en cada área. Era un equipo bien y estaba todo bajo control. Entonces, yo era como un volante. Iba probando un poco con luces o con arte. Mientras trabajaba con arte, me empezó a gustar un poco, me sentí cómodo y vi que lo podía hacer. Si bien es cierto el área de arte, tiene una gama súper amplia de tareas y labores. Pueden ser cosas como muy chiquitas, que no por eso van a ser insignificantes, hasta cosas de gran envergadura. Entonces siempre se necesita manos para hacer algo y yo encajé en eso. Me acuerdo que la primera cosa que hice fue derretir velas para que los candelabros tengan uso. Como que había un grupo derritiendo velas. Éramos cinco personas haciendo eso. Entonces yo dije “¡Qué divertido! Yo quiero ayudar.” En esa película ayude un poquito en eso. En otra película también fue practicante asistente de producción y también pasó lo mismo. Como en ambas películas congenie con los directores de arte, para una tercera película, ya me llamaron como asistente de arte. En paralelo, iba haciendo cosas chiquitas con mis amigos, que también a su vez tenían proyectos.

Yo estudié Publicidad, pero nunca ejercí. De casualidad, por cosas de la vida, la primera práctica que escogí fue en esta película. Tuve la suerte de que se presente esta película. Igual terminé la carrera de Publicidad, pero nunca hice publicidad. De una película pasé a otra y a

otra. Fue como una cosa tras otra. Siempre, en un proyecto, congeniaba con alguien, que luego me pasaba la voz para otro proyecto. Era como encontrar gente, que poco a poco no solo nos íbamos encontrando, sino que también íbamos creciendo juntos. Por ejemplo, nosotros nos conocíamos en esa época y tú decidías hacer tu corto. Me decías oye hazme el arte de mi corto y yo decía “claro”. Y por ahí ese proyecto ganaba algo o tenía un poquito de visibilidad y es ya visualizaba mi trabajo. Entonces alguien más me llama y me dice “oye quieres hacer esto”. Yo también me he dado cuenta que, en la primera etapa, las primeras cosas que hice las hice como jugando. También trabajaba en otras cosas. Yo hacía gestión cultural en ese tiempo. Entonces en paralelo salían estas cositas, que no me daba algo (monetario), pero iba generando cosas. Poco a poco ese mundo me fue absorbiendo. Por eso digo que fue más o menos por casualidad. Cuando me di cuenta, ya había hecho una película.

¿En qué cortometrajes o largometrajes peruanos has trabajado como director de arte hasta ahora?

Mi primera película fue “El limpiador”, dirigida por Adrián Saba. Un día en esa dinámica conozco a César y él me escribe para hacer unos videos con Adrián. Al tiempo, Adrián me dice para hacer “El limpiador”. Fue increíble. A mí me encantó la experiencia. Fue un rodaje súper tranquilo. Fue largo, ya que filmamos como cuatro meses, pero solo filmamos tres días a la semana. La pre producción también fue súper tranquila. En esa película, hice la producción y la dirección de arte. Yo conceptualicé y todo era muy empírico. Lo hice como me nacía. El concepto se hizo. Lo revisamos con Adrián, quedó y como filmamos tres días a la semana (miércoles, sábado y domingo), el resto de la semana pre producimos. Ese era nuestro ritmo y todo lo que nos proponíamos hacer era porque sabíamos porque lo podíamos hacer y lo hacíamos. Teníamos muy poca plata y no había la exigencia para hacerlo, sino era hacerlo no más. Íbamos construyendo según nuestras posibilidades. Eso era súper rico, porque era una

relación súper horizontal, lo cual es bien difícil, porque normalmente se jerarquiza mucho. Adrián dejaba libertad a decisiones y no solo un tema de decisiones, sino que era abierto a las propuestas que le podíamos traer. Él tenía su película escrita y el trabajo del director de arte es traer eso a imágenes concretas. Yo iba y la dinámica es esa como qué imágenes te evoca o qué sensaciones este guion. Entonces yo iba con todo. Mira esto, esto, esto, tirándolo sobre la mesa y eso era una conversación. Y de ahí comenzábamos a construir.

Después de “El limpiador”, hice “Rosa Chumbe”. Yo con Jonatan somos patas desde los primeros proyectos que trabajé, como el “Acuarelista” (2008), dirigida por Daniel Rodríguez Risco. Fue el primer trabajo en donde fui asistente de producción. Ahí Jonatan fue editor. Ahí nos conocimos y nos hicimos patas. Él ya tenía el proyecto (“Rosa Chumbe”) en algo creo. Me lo comentó o no me acuerdo. Ya me acordé. Yo hice cortos con él y yo fui asistente de arte en un par de cortos que hice con él con una chica que se llamaba Fabiola algo. No me acuerdo su apellido. Y de ahí seguimos siendo patas, seguimos viéndonos y de ahí. Él escribió la peli con Christopher Vázquez y siempre hablábamos. Me propuso ser arte y dije claro. Él vio “El limpiador” y fluyó. Fue un proyecto que tardó más de cinco años. Para que gane DAFO, tardó muchísimo. Después de que se hizo, tuvo que esperar para que se estrenara también un par de años. Es una peli con un proceso largo, pero que de alguna manera ha estado ahí bien presente, porque digamos yo me juntaba constantemente con Jonatan no solo porque no solamente nos juntábamos a chambear, sino también porque éramos patas. Iba a su casa para conversar, lo que sea y también hablábamos de la peli siempre así no estemos chambeando todavía. Entonces, él también me editó un corto que yo hice. Sí hemos tenido una relación cercana.

¿Cuál era la diferencia entre Adrián y Jonatan?

Lo que sucede es que Adrián estaba probando, experimentando, viendo. Él estaba mucho más abierto a pesar de que él sabía lo que quería. También Jonatan sí era mucho más reactivo a las

propuestas. Si bien hubo una propuesta que se hizo, hubo un montón de cosas que fueron mutiladas o cortadas. Se fue acomodando bastante a cómo él iba sintiéndose cómodo. Eso es algo que yo ya he venido a aprender ahora como diez años después, el desapego. No puedes cerrarte a que tiene que ser como lo estás proponiendo, porque no es tu película. Algo que tienes que aprender es que no es tu película definitivamente y puede sonar desencantador, pero si te lo ahorro mejor. Puedes ser muy romántico. Está bien que le pongas todo, pero no está bien que le pongas tu vida. Puede ser bueno porque consigues resultados increíbles, pero al final tú no te quedas con mucho, porque de nuevo no es tu peli. Así como no es tu peli, tu trabajo es proponer mas no imponer. Mi propuesta es esta, es lo que me parece. Para eso me has llamado, para que yo te diga cuál es mi percepción, pero si a ti no te encaja, yo no le voy a luchar más de dos veces, porque ya no, avancemos, no perdamos tiempo en eso, sigamos. Veamos por dónde sí va. Yo te voy a proponer una nueva cosa que se amolde más a lo que tú buscas o sientes o lo que fuese, pero si yo me cierro a, por ejemplo, que yo necesito que esas mesas sean cuadradas, porque los ángulos dibujan una estructura que yo necesito en esta puesta en escena y no hay otra manera, pero el director dice no me sirven cuadradas, porque el espacio no me da. Quiero que sean rectangulares. Entonces ya... tienes que ver la manera de amoldarte, sino sufres un montón, la pasas mal, te frustras. No vale la pena.

¿Cómo preparaste tu propuesta de arte para la película? ¿El director ya tenía algo pensado en específico o tú le llevaste una propuesta primero? ¿Cuán presente estaba el director en la elaboración de la pre producción? ¿Qué es lo que Jonatan quería transmitir en su film con el arte?

Para serte honesto, no me acuerdo, pero fue tipo desglosar lo que fue la peli. Más o menos lo más importante era el mundo de esta policía, que vivía en un contexto decadente, relacionado al alcohol y el juego. Entonces estaba endeudada. Digamos que el contexto principal era un

hogar con problemas, un hogar con un jefe de familia alcohólico y adicto al juego, con una madre adolescente por segunda vez. Entonces el universo era turbio sí o sí. Entonces, teníamos que dibujar un universo turbio en donde existía un rayito de luz, que era el chibolo. El niño le devuelve la vida a esta señora y cuando se le va se la vuelve a quitar. Entonces había que dibujar este rayito de luz, este solcito de esperanza para esta mujer perdida. Si tú te das cuenta, en la peli, ella empieza vistiendo ciertos colores y conforme el niño se introduce en su vida su vestuario va aclarándose. Entonces cosas como esas. La casaca negra es un manto de muerte claramente, siempre. La casaca negra es como su luto. La bolsa es como su cruz. Por eso, es cuadriculadita; es negra con roja, porque tiene esa carga. Entonces, uno de los focos era el niño y el otro de los focos, que no le daba esperanza, pero le daba alivio era el gordo Casaretto. Entonces el gordo Casaretto era el pie que ella ponía fuera de la realidad cuando se emborrachaba o lo que sea. Por ejemplo, al gordo Casaretto lo ves en su casa cuando está borracha o lo ves en el restaurante. Eso era: dibujar un universo duro, turbio y problemático, donde existiera un par de luces.

Además de estos personajes, aparecen elementos de la religión como el sticker del taxi por ejemplo.

Claro, para empezar, la película se da en octubre y, segundo, gira (yo no creo que gire en torno a la religión), pero esa es mi opinión ah, si no se apoya en el tema de la religión, porque pudo haber sido el Señor de los Milagros o pudo haber sido un chamán (para mí). Pero el Señor de los Milagros tiene una importancia mega trascendental por la cantidad de gente que reúne. Creo que fue un recurso, además, el Señor de los Milagros por lo que significa para Lima, por lo que significa para esta ciudad, por lo que significa para la gente. Quiero tratar de no verlo como un tema de necesidad religiosa, sino como búsqueda de logro. No solamente de ese personaje, sino de los miles y millones que van a la procesión. Eso que todos van a buscar, no sé si has ido,

pero es fuerte, porque no puedes caminar bien. Hay gente que está herida o hay gente minusválida, hay gente muy viejita. Y te preguntas, yo como no creyente me pregunto ¿realmente qué tan fuerte es esa búsqueda que te trae acá en esas condiciones? ¿Realmente qué tan poderoso es y cuánto alivio da a tu vida estar acá? Creo que al personaje de Rosa un poco le pasa eso. Ella ni siquiera es creyente, pero sin querer deambula por todo esto, se cruza en su camino y determina algo.

También se cruza con folletos de Santa Rosa de Lima

Me olvidé de traer. Tengo folletos de Santa Rosa que hicimos. En el boletito, está el primer nombre de la película, porque al principio no se llamaba “Rosa Chumbe”, sino se llamaba “ETTRANSROSA” (Empresa de Transporte Santa Rosa). Toda la película es por el bus que toma Rosa y la gran parte del tiempo que ella está en el bus para Jonatan. Creo que todo nace ahí. Eso se fue diluyendo un poquito. Entonces cambió de “ETTRANSROSA” a “Rosa Chumbe”.

¿El elemento del taxi con el sticker del Señor de los Milagros también lo prepararon?

Eso no es que yo lo diseñé o lo pegué, sino que a la persona que busca el taxi se le dice: “Oye, por favor, sería ideal que tenga estas características”. También sucede muchísimo. Una vez escuché esto y me parece una gran verdad, que el cine está hecho de un porcentaje de trabajo y planeamiento, y un gran porcentaje de casualidad. Para mí, la casualidad es un elemento súper importante en el cine y es, por eso, si lo ves desde otro lado, no puedes pretender controlar la película. No puedes pretender controlarlo todo, porque es loco. A no ser que tengas una súper capacidad, pero si eres un ser humano común pretender controlar todo lo que hay, todo lo que va suceder es demente. No me parece que sea tan productivo, lo que tienes que hacer es tratar de adaptarte a todo lo que viene. Pasan muchas cosas que no pensabas que iban a pasar y que

en un punto dices bueno veamos cómo solucionamos. Cosas como el taxi que vino tenía el del Señor de los Milagros y dijimos: wow.

Te cuento algo. No fue en “Rosa Chumbe”, sino fue en el primer corto que hice dirección de arte. Grabamos en una locación de Barranco. Un personaje preparaba un espacio romántico con rositas. Iba a tener una cena con una persona y filmamos en un día. Era un lugar con buganvillas y, cuando regresamos al día siguiente, las habían cortado todas y habían dejado el desmonte a un lado. ¿Qué hacemos? La solución fue súper chévere, que le dio un giro muy bacán a la historia. El director dijo bueno ya pues hacemos todo al revés. El personaje llega, encuentra todo destruido, coge una hojita la pega y por magia aparecen después todas las buganvillas como si nunca nadie las hubiera cortado. Y quedó increíble. Todos decían ¿Cómo han hecho lo de las buganvillas? Súper bien pensado y en realidad no fue nada pensado. Solo que en ese momento se le tuvo que dar la vuelta. Nos hubiéramos vuelto locos, sino hubiéramos aceptado la realidad y hubiéramos dicho no hay que buscar otra locación que se parezca. Es un poco aceptar y aprovechar.

En el caso de la procesión, ¿Jonatan tenía pensado ese final desde un principio? ¿Cuál fue la complejidad? ¿Cómo planearon esa escena?

Sí, desde un inicio. Las tomas de la procesión fueron netamente de registro y los personajes también eran propios de ella. Nosotros teníamos extras para lo de las locaciones, pero para la procesión no. Más bien el trabajo fue anterior. Fue ir unos dos años antes a ver qué pasaba, a ver cómo era, qué había, qué se podía registrar. Entonces digamos que cuando vas a tener una dinámica de registro en la que no puedes intervenir. Lo que se tiene que hacer es ir antes y ver qué hay y conversar con el director de foto, con el director y decir mira hay esto, esto y esto, me sirve esto, esto y esto. En este caso, fue súper rico, porque había muchas cosas para registrar. Grabamos por las callecitas, el chicharrón, el sahumero, una serie de cosas.

La experiencia de grabar en medio de la procesión fue durísima, complicada. Retuvieron a Liliana (Rosa Chumbe) varias veces. De hecho, había gente que no quería que estuviéramos. Había una de las hermandades que ya se había contactado. Había permiso para poder entrar dentro de la sogá, pero no lo logramos, me parece. No, sí llegan a ingresar y tocar el anda, y luego la sacan. Fue una locura, porque fuimos Jonatan, el negro Valencia, Mili, Christopher Vásquez, sonido y yo a meternos. No agregamos nada. La procesión fue solo eso. Solo ver el vestuario, la bolsa, el bebé, pero ya estaba conversado. Era solo registro.

Y la pared con el mural del Señor de los Milagros

Yo no estuve en ese rodaje. Eso lo filmaron después. Eso ya estaba pintado. Buscaron una locación con la pared pintada.

Cuando ... te comentó la idea de la película ¿Cómo te involucraste tú con el tema?

¿Armaron juntos la propuesta?

Yo llevo una propuesta y se negocia, se afina según lo que se quiere. La idea es reunirse con el director de foto también. La dinámica es yo recibo el guion y, a partir de que recibo el guion, comienzo a generar y traer imágenes de películas, series, libros, revistas, videojuegos, de todo lo que pueda evocar ese guion. Todo lo que pueda enriquecer con ese material y muchas referencias visuales comienzo a conceptualizar. Cuando ya comienzo a entender la historia y comienzo a interiorizarse más como que empiezan a salir colores. Muchas veces ya el director de foto tiene un color que por algo quiere y te lo dice y tú trabajas en base a eso. Entonces empiezan a salir los colores. Designas colores por personajes, colores por locación, a veces es necesario formas por lo que te decía hace un rato. Necesito que todo sea cuadrado u ovalado depende. Después lo llevas y lo conversas. Una vez que está aprobado, se comienza a producir

¿Tenías conocimiento de lo que abordaba la película (el Señor de los Milagros, la fe)?

Tenía que generar una investigación de todas maneras. Leí, me informé sobre las hermandades, sobre las sahumadoras. De hecho, no es que Rosa era una practicante. Imagínate si Rosa hubiera sido practicante, se hubiera introducido la temática desde su casa, pero como no lo era no estaba. Eran universos distintos, que después se van a juntar. Claro que sí tienes que meterte a investigar. Una vez un profe me dijo que la creatividad no existe. La realidad del asunto es la investigación. No puedes crear absolutamente nada de la nada, porque estaría fundamentado en la nada. Sería algo vacío. Entonces para poder crear algo válido, sólido, concreto tiene que tener un fundamento y una base teórica. Tienes que estar informado para poder crear. Si no estás informado, no puedes crear algo que tenga validez y menos una película que tiene tanta base teórica. Creo que nadie hace una película... bueno sí hay muchos jaja. Bueno, la idea no es hacer una película sin pensarla. Si te tomas el trabajo de hacer la película como se debe, el tiempo, el esfuerzo, el equipo humano, tienes que hacerlo bien por respeto a ti mismo, por respeto a la gente que está trabajando contigo. Me ha tocado trabajar con gente que dice “ya así no más”. Me ha pasado muchísimo escuchar de la boca de los productores. No voy hacer una película así no más.

¿Cómo fue tu trabajo con los actores y el vestuario y la caracterización de los personajes? ¿Te concentrabas solo en el personaje nada más o también considerabas los rasgos físicos del actor?

El trabajo del personaje viene desde la conceptualización. Siempre tienes que adaptar. A veces cuando ves el vestuario dices sí y cuando los actores se lo ponen dices no. O también puede ser al revés, dices no y cuando se lo ponen dices “wow” eso es. Se produce el vestuario y se hacen pruebas de vestuario (una, dos, tres). En esas pruebas, vas afinando qué queda y qué no queda y qué falta y qué no falta. Entonces, si es cierto que se produce el vestuario antes, pero se termina de producir y afinar con los actores.

¿Qué vestuarios aportan significado en la película?

Los polos por ejemplo... Los polos se van aclarando del lila al amarillo. Después, Sheyla es super convencional. El vestuario ahí es funcional: es decir quién es. Lo más extravagante es el gordo Casaretto, que Jonatan quería que parezca un “pimp”²⁷. Por eso, hicimos ese traje blanco con cadenas. En la escena que se le aparece, aparece como “pimp”. En los uniformes de policía, les pusimos el número 11 a cada lado. El 11 era un número que teníamos presente en la peli. Creo que la hermandad del Señor de los Milagros que usamos fue la número 11.

¿El color morado, en el film, además de hacer referencia al Señor de los Milagros, aportó significativamente?

Su fin era contextualizar al Señor de los Milagros.

Respecto a Lima, ¿qué elementos del arte (espacios, vestuario, utilería) consideras que la reflejan en la película?

Elementos en sí. Espacios puede ser el casino súper limeño, las calles que recorre Rosa para ir a su casa, callejoncito. También está la gente tomando en las calles. Todo eso fue construido. El anticucho también fue construido. Lo filmamos en la avenida del ejército. También está una valla publicitaria con la chica semidesnuda en el paradero. Eso también lo fabricamos. La idea era hacer sentir que Rosa no era nada femenina como la miraba. Esa es la escena que intentan robar. La publicidad era de una marca de ron. Ronsoco creo que se llamaba. Ahí el elemento era ese, que Rosa se sienta poco femenina o se ve el contraste con la imagen detrás ella. Es un elemento muy de nuestra sociedad. Es una chica semidesnuda vendiendo alcohol. La casa de

²⁷ Proxeneta, persona que viste ropas caras y llamativas

Rosa era limeña, el cuarto de Sheyla. ¡Ah! cuando sale a pasear con el nene también, está el monito. También está la tienda de turrónes.

Para mí, fue una película dura. Fue mi segunda película profesional, pero fue mi primera película con gente que había hecho cosas grandes. Yo tenía 23 años. Por eso, también me costó, por la carga laboral, carga de estrés, carga de presión. Yo no era tan maduro. Tenía un equipo. Tenía un asistente y tenía una productora de arte, Carolina Chávez, vestuario y maquillaje. No fue una peli que tuvo muchas locaciones. Me costó la presión. Fue un rodaje de 5 o 6 semanas. También había un pata que era nuestro escenógrafo y utilero, que armaba y desarmaba todo. Fue tan distinto a “El limpiador”. A esta película la sentí fresca y tranquila. En “Rosa Chumbe”, fue todo lo contrario, porque además el negro venía de hacer publicidad. La gente que viene de la publicidad cree que hay el tiempo y la plata de la publicidad. Tuvimos un presupuesto chiquitísimo, 13 00 soles imagínate.

Fue lo que tuvo que ser. No fue de mis preferidas, porque no fue todo lo que quise hacer, como me hubiese gustado, porque no da la plata o proponía algunas cosas y como que no funcionaban. Y lo que te comenté hace un rato en ese momento me costaba el no y me frustraba. Me acabo de acordar de una chica de producción que me hizo una terrible. Llegué a la locación de la casa de Rosa para armarla. Me demoré dos días en armarla. Se construyó una pared, varias cosas, pero sobre todo armando en cuanto a mobiliario, utilería, acomodando todo. Me voy y llega esa chica. Regreso al día siguiente y encuentro todo desarmado. Todo guardado en un cuarto. Yo la llamo y le digo por qué has hecho esto. Ella me dice que la casa también es la base, tenemos que acomodarnos y yo le digo “oye es la locación”, y era súper chibolo y ella no. Ella se dio la potestad y tuve que hacerlo otra vez. ¿Qué iba hacer?

¿Estuviste presente en la elección de las locaciones? ¿Era espacio alquilado?

Ese lugar era alquilado. Era la casa de una señora en Chorrillos. Yo fui a la elección de la locación. Es parte de mi trabajo. Hay algo que se hace al revés acá y es por falta de tiempo. Muchas veces se elige la locación antes que exista el concepto de arte. No tiene sentido, porque si esperas a que llegue el concepto de arte, ya es mucho más claro lo que se quiere y no se pierde tanto tiempo tanteando. Y ahí tienes que adaptar la propuesta a la locación, pero ya son mecanismos. En este caso, buscamos locaciones mientras yo estaba haciendo el concepto y digamos que el concepto, particularmente en esta película, define cómo debía ser la casa en el sentido de distribución. Era más una cuestión de tiros de cámara, a dónde necesitamos ver, qué se quiere ver y yo planteaba cómo se siente el espacio decadente, sucio, arrinconado, etc. En el caso de “Rosa Chumbe”, no fue un gran tema, pero hay películas en las que sí.

¿Además de las herramientas propias del cine, existen otras que aportan a la dirección de arte en un film?

Hay otras definitivamente. La mayoría de cosas yo las he aprendido en el proceso y yo siempre he sido una persona muy de manos, chambeo mucho con mis manos y eso ayuda un montón, porque no solo soy un director de arte de trabajo de mesa, sino también de construcción. Para mí, el mejor director de arte es el arquitecto o un artista plástico. Y un arquitecto que tenga noción de cine, sepa de cine, le guste el cine. Digamos que el arquitecto tiene clarísimo el espacio, las dimensiones. Por ejemplo, a mí me cuesta mucho dimensionar o visualizar en 3D. Me cuesta. Sin hacer las maquetas, me cuesta visionarlo. Soy mucho de conversar con imágenes. Depende de ti como explotes las cosas que tengas a la mano para comunicar lo que quieres comunicar. Eso es lo más importante, que puedas decirle a quién tengas enfrente, al director de foto, por ejemplo, “esta pared va ser blanca, pero no va ser blanca, pero va estar lleno de esto (granulado). Eso ya va ser un buen dato para el director de foto, porque eso generar un montón de sombra. Si yo no se lo digo, llegamos al rodaje va tirar una luz desde arriba y se

va llenar de puras sombras. Eso obviamente tendría que tener una justificación. Todo eso debe explicarse con imágenes, porque las explicaciones de boca no son tan claras, porque tú puedes visualizar algunas cosas y yo otras. Todos tenemos diferentes colores en la cabeza.

¿Cuál es tu opinión de la dirección de arte en el Perú?

He visto cosas bien bacanes. No siento que somos una industria que le da tanta importancia a la dirección de arte todavía. Creo que todavía la dirección de arte es como algo que acompaña. Creo que la gente no piensa en la dirección de arte. Piensa mucho en la cámara, en los actores, pero no piensa en la propuesta visual. He leído pocos guiones que tenían claro el espacio, cómo se siente. Eso es bueno y malo. Bueno, porque te da la oportunidad de construir desde cero y malo, porque es mejor si la historia tiene su propia identidad.

Muchas gracias por la entrevista y tu tiempo. Las respuestas obtenidas serán usadas estrictamente con fines académicos.

ANEXO 11: Entrevista a profundidad n° 2 a Aaron Rojas, director de arte de “Rosa Chumbe”

Fecha de entrevista: 11 de octubre del 2022

1. ¿Cuáles fueron los colores que elegiste como predominantes para el vestuario y por qué?

Si mal no recuerdo eran el amarillo, el morado, el verde, el negro y el guinda. Partí del morado como premisa. Tuve dos puntos de partida: el morado y el verde, porque partía de dos instituciones. Estaba partiendo de la institución religiosa del Señor de los Milagros y de la institución policial, que era a la que pertenecía el personaje principal. Entonces partiendo de ahí, comencé a construir el resto de colores. Salió el amarillo por confrontación con el morado directamente y por ser un color claro, el personaje lo tiene en un momento ligero de la película. Lo tiene en un momento en el que digamos su realidad es más brillante. También está el negro presente y el negro es la casaca, porque es como el manto de muerte que la cubre. Por ahí iba el rollo del color.

2. Sobre el maquillaje, ¿cuál fue tu propuesta? ¿el maquillaje realizado era decidido 100% por ti o el maquillador presentaba su propuesta?

Hubo dos etapas. Estuvo la etapa de maquillaje y caracterización, que se diseñó desde la propuesta de arte y se trasladó a Karlita que fue la maquilladora de la película. Ella recibe la información y la ejecuta. Ese fue el caso de esta película, en otros casos, se maneja de manera distinta.

- **Cuando mencionas sobre las dos etapas del maquillaje, te refieres a la propuesta de dirección de arte, en primer lugar, ¿y lo que el maquillador propone sería lo otro?**

Me refiero a que hay una etapa de conceptualización y de ejecución. Digamos que la maquilladora o el maquillador, en el caso de Rosa Chumbe, la maquilladora recibe el concepto y las referencias obviamente, y, a partir de eso, es que se trabaja. Me refería también a los efectos especiales. Lo que sucede es que el niño aparece muerto en la cama. Entonces se tuvo que hacer una pequeña caracterización de color, que después se reforzó con efectos especiales digitales.

3. **Sobre la utilería, ¿Toda estaba propuesta en el guion o hubo algunos elementos que agregaste por propuesta propia? ¿Qué papel juega en la película?
¿Consideras que hay utilería más indispensable que otra?**

Me imagino que la mayor parte de la utilería estaba propuesta en el guion. No recuerdo exactamente cuáles estuvieron incluidas y cuáles fueron propuestas, porque si te das cuenta no es una película con demasiada utilería o demasiada utilería de personaje. Creo que lo principal es la bolsa de Rosa, la botella, por ahí que las cosas del bebé. No hay muchos elementos con los que interactúa. Luego, todo es más que todo decoración, que es parte de la escenografía y del set. Eso parte del guion en parte, valga la redundancia, como que el guion inspira lo que son los elementos que aparecen en el set, porque si bien muchas veces el guion describe cosas, no necesariamente tal cual las describe se van a encontrar en el mercado. Eso ya pasa por un proceso de adaptación a la propuesta y por un proceso de adaptación a lo que se vaya encontrando. Siempre apuntando a que respete la idea original propuesta del guion o que puede ser una idea que no es la misma, pero que parte de eso. Tiene una esencia que parte del guion.

Respecto a que hay utilería más indispensable que otra. Sí, siempre, digamos que la utilería que va a ser más manipulada por el personaje o que va a tener primeros planos, o que tiene una carga dramática importante es la que digamos es la más indispensable. Por ejemplo, hay utilería que de repente está en segundo plano o cumple roles más de fondo, o (no de fondo) más decorativo quizás, dejaría ser un poco utilería, pero sí hay utilería más indispensable que otra y creo que es la que está más cercana a las acciones del personaje y a cómo es el registro de esta utilería. Es distinto usar un pincel que va a estar sobre un lienzo y hay un primerísimo primer plano del trazo a que ese pincel cumpla una función para un plano general y que la cámara va a estar a tres, cuatro metros del lienzo. Hay una diferencia.

- 4. En la escena de la procesión, ¿Consideras que el director de arte tiene una propuesta, aunque haya sido grabada al natural? ¿Qué tanta participación presenta en la puesta de la escenografía y utilería? ¿Junto al director deciden qué elementos de la procesión saldrá en los encuadres?**

Voy a empezar respondiéndote de manera general, siempre que hay una propuesta de concepto y de dirección de arte, todo lo que se grabe ya sea una escenografía armada, un set o la avenida es previamente conversado, porque más allá de que haya intervención o no del espacio, engloba un concepto visual, que ha sido conversado previamente, tanto con el director de foto como con el director de arte, muchas veces con el sonidista, porque todo forma, todos son piezas de una misma maquinaria, que se unifican a través de un concepto y del guion. Entonces siempre y cuando hay una propuesta, te diría que sí hay una conversación. Parte no sé, por ejemplo, puede ser desde lo más básico, necesitamos que sea fachadas despejadas. Entonces hay que buscar fachadas despejadas, de qué tipo. La propuesta marca que es fachadas despejadas, entonces ya en el exterior es fachadas despejadas. En el caso de la película de “Rosa Chumbe”, con Jonatan fuimos antes a la procesión, hemos ido un año antes, si no me equivoco, quizás

dos años antes. Entonces ya éramos conscientes de las cosas, de los elementos, del espacio. Ya hubo una conversación acerca de lo que se quería mostrar, del encuadre. Si bien en ese momento en el que se está registrando yo no tengo injerencia en el encuadre, porque es cámara en mano y es todo muy apurado, muy veloz, muy de registro, muy de robar, ha habido una conversación previa no que después se conversa también con el director de foto y se decide qué cosas registrar y cómo registrarlas. Todo eso parte no solo de la propuesta de arte, sino también de la propuesta visual de la película, que tiene que ver con la propuesta de arte. Por ejemplo, que cuando fuimos con Jonatan la primera vez a locacionar o a ver la procesión del Señor de los Milagros, quedó muy presente este elemento que se usa para sahumar, el sahumero. Es muy visual, entonces, desde ese momento, ya sabíamos qué queríamos mostrar eso en la película. Entonces eso es un ejemplo de lo que te decía antes.

Si la película está escrita de una manera tal en la que el director y el director de foto tengan súper claro lo que se quiere captar o lo que se quiere encuadrar, filmar, y que es una película que está escrita, por ejemplo, para hacerse sin dirección de arte, el director de arte puede ser prescindible. O sea, tú puedes hacer una película sin dirección de arte o sin una cabeza de arte si es que está escrita para estar hecha así, si es que está pensada para hacerse de esa manera. De otra manera no, porque hay gente que tiene guiones escritos claramente que demandan una propuesta y se mandan a hacer una película sin dirección de arte y claramente no funciona o tal vez sí. Con el cine, es muy incierto esta clase de cosa, pero cómo lo veo yo es así.

5. En las escenas señaladas, ¿Cuáles elementos relacionados a la devoción del Señor de los Milagros consideras que fueron indispensables en la escena y por qué?

Tiene que ver con lo que te acabo de decir. Los sahumeros me parecían fundamentales. No solamente por lo visual del humo, sino también por toda la ceremoniosidad que dan. Toda la, no sé cómo decirlo, es toda una performance lo que se realiza con estos sahumeros las señoras. Tienen un vestuario incluso, eso también fue algo que notamos cuando se fue a ver las señoras cómo se vestían. Ese nivel de realidad es lo que se necesitábamos y lo que se usó, porque es inimitable, irreproducible tanto las señoras como el vestuario, las sensaciones. Puede lograrlo, pero creo que, con muchísimo trabajo y esfuerzo, y no estábamos en la capacidad creó de lograr reproducir algo de la envergadura del Señor de los Milagros. Entonces, el registro real, en ese sentido, es irrefutable, irremplazable.

6. En la escena en que Rosa se dirige a la procesión, ella pasa por una calle y observa a un hombre que está con un periódico, ¿era un extra o un transeúnte? ¿Por qué le dan importancia? ¿Los policías eran parte de o eran extras?

Es un extra. Es un señor que se le contrató para que se pare ahí, porque se le quería dar extrañeza a la escena y porque se quería lograr que ella se sienta observada, se sienta mirada. Entonces, creo que esto es lo bacán del registro a manera de no ficción, porque se pueden manipular ciertas cosas y agregar elementos como estos para lograr el objetivo.

- ¿El color de su ropa tenía un significado en especial?

No tenía un significado especial, pero sí recuerdo que tratamos que se amalgame un poco con la calle, que no sobresalga tanto su presencia. Eso es lo que recuerdo.

7. Hiciste algunos bocetos antes de equipar las locaciones, como planos o dibujos, bocetos. ¿Cuánto estos se alejaron de lo propuesto en esto?

Sí, hice bocetos para toda la parte del gordo Casaretto. Para la casa de Rosa, si bien parece que no está intervenida, sí se hicieron un par de “backings” y se montaron espacios que no existían. Entonces ahí también había bocetos y planos. Los bocetos siempre son bocetos. Es como un guion, es como una base. Es algo sobre lo que tú te basas para poder construir. Lo ideal es que se respeta hasta el final, pero claramente cuando llegas a la locación, la situación se va dando. Tienes que ir amoldándote y acomodándote. Lo que recuerdo es que sí respetamos casi gran porcentaje de lo que se propuso, no recuerdo que hayamos tenido grandes cambios desde el boceto. No sé si tenga ese material tendría que buscarlo.

El dato que te puedo dar es que, para los fondos del gordo Casaretto, usamos imágenes de la página web de la NASA. Ellos tienen imágenes que están liberadas que se pueden usar y están en una muy buena resolución. Entonces utilizamos ese material para hacer los fondos. Ese es un dato que te puedo soltar que quizás te sea útil.

