

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



La identidad cultural del Callao en *Viejos Amigos* (Villarán, 2014) a  
través de la representación audiovisual

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

***David Martin Castillo Quispe***

Asesora:

***Paula Marianella Chavez Lopez***


Lima, 2025

## Informe de Similitud

Yo, **Paula Marianella Chávez López**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **La identidad cultural del Callao en *Viejos Amigos* (Villarán, 2014) a través de la representación audiovisual** del autor **David Martín Castillo Quispe** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26/09/2025.
- 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: Lima, 26 de septiembre de 2025

Apellidos y nombres de la asesora: <b>Chavez Lopez, Paula Marianella</b>	
DNI: 41233449	Firma
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-6655-0310">https://orcid.org/0000-0001-6655-0310</a>	

## RESUMEN

Como plantea Stuart Hall, la identidad cultural es una construcción colectiva elaborada a través de la memoria, la narrativa y el mito, que es tanto ser como convertirse (1990, pp. 225-226), y esta define tanto a los individuos como a sus comunidades. A pesar de estar rodeados constantemente por ella, comprenderla, explicar sus elementos y, más aún, representarla de forma adecuada puede ser complejo. En la película de ficción *Viejos Amigos* (Villarán, 2014), la identidad cultural del Callao está presente tanto como punto central como núcleo que une a los personajes y mueve sus acciones. Retratarla, por tanto, exige un trabajo de los recursos audiovisuales claro, coherente y respetuoso. Esta tesis analiza cómo se da esta representación, explicando qué herramientas audiovisuales se utilizaron para retratar sus elementos y cómo lo hicieron. Para ello, se parte de un marco contextual que expone al Callao en detalle y da paso a un marco teórico que desarrolla conceptos clave de la identidad cultural, así como de los recursos narrativos y del lenguaje audiovisual de la Comunicación Audiovisual. A partir de esto, se aplica un análisis basado en lo expuesto por Pablo Francescutti (2018), que identifica y clasifica los elementos de la identidad cultural representados mediante las herramientas audiovisuales, para, desde lo encontrado, realizar un análisis sociocultural del filme. De esta forma, se llega a las conclusiones que determinan que esta representación aporta mayor sentido y profundidad a la cinta, generando distintas capas de comprensión sobre lo que sucede en ella.

## ABSTRACT

As Stuart Hall argues, cultural identity is a collective construction shaped through memory, narrative, and myth, which involves both being and becoming (1990, pp. 225-226), and it defines individuals as well as their communities. Despite being constantly surrounded by it, understanding cultural identity, explaining its elements, and, even more so, representing it adequately can be complex. In the fictional film *Viejos Amigos* (Villarán, 2014), the cultural identity of Callao is present both as a central theme and as the core that unites the characters and drives their actions. Portraying it, therefore, requires a clear, coherent, and respectful use of audiovisual resources. This thesis analyzes how such representation is carried out, explaining which audiovisual tools were employed to depict its elements and how they were used. To do so, it first establishes a contextual framework that presents Callao in detail, followed by a theoretical framework that develops key concepts of cultural identity, as well as the narrative resources and audiovisual language of Audiovisual Communication. Building on this, the study applies an analysis, based on Pablo Francescutti (2018), which identifies and classifies elements of cultural identity represented through audiovisual tools, in order to develop a sociocultural analysis of the film. As a result, the conclusions show that such representation provides greater meaning and depth to the film, generating different layers of understanding regarding what takes place within it.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
1.1. Planteamiento y justificación	1
1.2. Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos	3
1.2.1. Pregunta principal e hipótesis principal	3
1.2.2. Preguntas específicas e hipótesis específicas	3
1.2.3. Objetivos de la investigación	4
1.3. Antecedentes	5
<b>2. MARCO CONTEXTUAL: EL CALLAO</b>	<b>10</b>
2.1. Origen, historia y geografía del Callao	10
2.2. Cultura chalaca y fútbol	12
<b>3. MARCO TEÓRICO</b>	<b>16</b>
3.1. La identidad cultural	16
3.1.1. Características y elementos de la identidad cultural	16
3.1.2. Los ejes de la identidad cultural de una localidad	21
3.1.2.1. Las fiestas, los bailes y la música	23
3.1.2.2. El deporte	24
3.1.2.3. La arquitectura, lugares y espacios	25
3.1.2.4. La religión	26
3.2. Los recursos de la comunicación audiovisual	27
3.2.1. La realización audiovisual	28
3.2.2. La narrativa audiovisual y el guion	29

3.2.3. El lenguaje audiovisual y la composición	33
3.2.3.1. La dirección de fotografía y la composición	36
3.2.3.1.1. Términos y principios de la composición	36
3.2.3.1.2. La luz como elemento de la composición	38
3.2.3.2. La dirección de arte y la composición	39
3.2.3.2.1. Sujetos: vestuario, maquillaje y textura	41
3.2.3.2.2. Espacios: escenografía y decorado	42
<b>4. DISEÑO METODOLÓGICO</b>	<b>43</b>
4.1. Método de análisis	43
4.2. Proceso de Análisis	47
4.3. Instrumentos	49
<b>5. ANÁLISIS DE VIEJOS AMIGOS</b>	<b>51</b>
5.1. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia inicial	52
5.1.1. El eje festivo en la secuencia inicial	52
5.1.2. El eje religioso en la secuencia inicial	54
5.1.3. El eje arquitectónico en la secuencia inicial	55
5.1.4. El eje deportivo en la secuencia inicial	55
5.2. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia del Estadio Miguel Grau	57
5.2.1. El eje festivo en la secuencia del Estadio Miguel Grau	57
5.2.2. El eje religioso en la secuencia del Estadio Miguel Grau	57
5.2.3. El eje arquitectónico en la secuencia del Estadio Miguel Grau	57

5.2.4. El eje deportivo en la secuencia del Estadio Miguel Grau	58
5.3. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia del Cementerio Baquijano	59
5.3.1. El eje festivo en la secuencia del Cementerio Baquijano	59
5.3.2. El eje religioso en la secuencia del Cementerio Baquijano	59
5.3.3. El eje arquitectónico en la secuencia del Cementerio Baquijano	60
5.3.4. El eje deportivo en la secuencia del Cementerio Baquijano	61
5.4. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia del Bar Rovira	61
5.4.1. El eje festivo en la secuencia del Bar Rovira	61
5.4.2. El eje arquitectónico en la secuencia del Bar Rovira	63
5.4.3. El eje deportivo en la secuencia del Bar Rovira	63
5.5. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia final	64
5.5.1. El eje festivo en la secuencia final	64
5.5.2. El eje religioso en la secuencia final	65
5.5.3. El eje arquitectónico en la secuencia final	66
5.5.4. El eje deportivo en la secuencia final	66
5.6. El eje festivo de la identidad cultural del Callao en Viejos Amigos	67
5.7. El eje religioso de la identidad cultural del Callao en Viejos Amigos	69
5.8. El eje arquitectónico de la identidad cultural del Callao en Viejos Amigos	70
5.9. El eje deportivo de la identidad cultural del Callao en Viejos Amigos	71
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>73</b>
6.1. La representación de la identidad cultural del Callao a través de la narrativa	

audiovisual y el guion en Viejos Amigos	73
6.2. La representación de la identidad cultural del Callao a través del lenguaje audiovisual y la composición en Viejos Amigos	74
6.3. El aporte de la identidad cultural del Callao a la propuesta artística de Viejos Amigos	76
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>77</b>
<b>8. ANEXOS</b>	<b>89</b>



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Planteamiento y justificación

Stuart Hall plantea en sus estudios que la identidad de uno con su cultura es clave para el desarrollo tanto de una sociedad como de uno mismo. Es a partir de esta identidad que las comunidades se unen y se preservan a lo largo de la historia y es así como uno consigue reafirmación propia. La identidad cultural es como una muralla que protege a una comunidad tanto del mundo exterior, así como de la división dentro de ella misma (Jullien, 2017, p. 8).

La importancia de la identidad cultural es retratada en *Viejos Amigos*, película estrenada en 2014 y dirigida por Fernando Villarán, que cuenta la historia de tres octogenarios haciendo lo posible por preservar la memoria de su amigo fallecido.<sup>1</sup> A través de la travesía que viven en la cinta, ellos se reconectan fuertemente con su identidad local, la identidad del Callao, y cómo esta los une entre sí.

Si bien la cinta toca distintos temas dentro de una visión cercana a la vejez y a la amistad como el título mismo indica, es la identidad chalaca que ellos tienen en común la que une a los personajes y la que, posiblemente, sería la fortaleza principal de esta cinta.

Dado que el término “identidad” se puede referir a distintas interpretaciones, la denominación específica que se ha decidido explorar en esta tesis es la de “identidad cultural”, concepto que “encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias” (Molano, 2007, p. 73). Así pues, la identidad que se va a analizar es la que aborda al sujeto con la cultura que lo rodea, concepto que tiene su propia importancia. “La cultura juega un papel importante en el desarrollo de un territorio, a tal punto que muchos pueblos y lugares en Europa y en América Latina han apostado por una revalorización de lo cultural, de lo identitario (recreando incluso nuevas

---

<sup>1</sup> Más información de la película puede ser encontrada en su página del portal IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt4288542/>

identidades culturales) y patrimonial como eje de su propio desarrollo” (Molano, 2007, p. 74).

Esta tesis plantea entender la manera en que la identidad cultural es representada a través de los distintos métodos audiovisuales existentes propios de la narrativa y del lenguaje cinematográfico. Como se mencionó anteriormente, la identidad cultural es un término y concepto abstracto que se basa en ideas y creencias de sujetos de manera individual, pero también en comunidad, por lo que necesariamente esta también se expone no solo en lo abstracto, sino también en lo concreto, como lo puede ser un filme. Es por esto que es necesario entender cómo se hace posible tener la idea de identidad, o de pertenencia, en una película a través de recursos no evidentes que se transmiten por completo a la ficción misma; esos recursos serían las herramientas audiovisuales, como el lenguaje y la narrativa audiovisual usadas en el cine.

*Viejos Amigos* sería el ejemplo perfecto para entender cómo la identidad cultural de una localidad es plasmada y transmitida a través del cine. Que la localidad referida sea el Callao, provincia constitucional del Perú, no es coincidencia, ya que la ‘identidad chalaca’ es, sin duda, una de las más reconocidas y comentadas en el territorio peruano<sup>2</sup>. “Caracterizada por el calor, alegría y entusiasmo que transmite su gente” (Redacción EC, 2022), el Callao tiene también una gran historia, con un “pasado heroico de chalacos que sobrevivieron a tsunamis, asaltos piratas y al Combate del 2 de mayo” (Vivas 2017), y una rica cultura, reflejadas en lugares como Callao Monumental, el Museo Naval y el Malecón de La Punta<sup>3</sup>. Así también tienen una fuerte devoción religiosa, como se ve en las festividades al Señor del Mar y a la Virgen del Carmen<sup>4</sup> y una gran pasión por el fútbol, con los históricos Atlético Chalaco y

---

<sup>2</sup> Proyecto final de Gabriela Flores para la Universidad de Palermo  
<https://1library.co/document/zgw46e78-gabriela-celeste-flores-villarreal.html>

<sup>3</sup> Enlace al artículo:  
<https://elcomercio.pe/vamos/peru/aniversario-del-callao-2022-conoce-los-lugares-turisticos-mas-representativos-de-la-provincia-constitucional-provincia-constitucional-del-callao-rmmn-emcc-noticia/?ref=ecr>

<sup>4</sup> Como se detalla en “Conoce más sobre las costumbres y cultura del Callao, el mayor puerto del país”.  
<https://peru.info/es-pe/turismo/noticias/3/17/conoce-mas-sobre-las-costumbres-y-cultura-del-callao-el-mayor-puerto-del-pais>

Sport Boys<sup>5</sup>. Todos estos elementos contribuyen a una fuerte y única identidad que se ve reflejada en la cinta y que sirve de gran incentivo para llevar adelante esta investigación.

## **1.2. Preguntas de investigación, hipótesis y objetivos**

### **1.2.1. Pregunta principal e hipótesis principal**

Pregunta principal:

¿Cómo se representa audiovisualmente la identidad cultural del Callao en la película de ficción *Viejos Amigos* (Villarán, 2014)?

Hipótesis principal:

La identidad cultural del Callao, a través de sus manifestaciones culturales, como son sus festividades locales, su arquitectura, sus actividades religiosas y su vínculo con el equipo deportivo local, se representa en la película *Viejos Amigos* por medio de los recursos narrativos y del lenguaje audiovisual. Esta representación brinda un aporte importante a la cinta tanto en el estilo y forma, como con su fondo temático.

### **1.2.2. Preguntas específicas e hipótesis específicas**

- Pregunta específica 1: ¿Cuáles son los elementos de la identidad cultural del Callao presentes en la película *Viejos Amigos*?
- Hipótesis específica 1: Los elementos de la identidad cultural del Callao representados en *Viejos Amigos* incluyen manifestaciones concretas como sus festividades locales, su arquitectura, sus costumbres religiosas y el vínculo con el equipo deportivo local, el Sport Boys, además de elementos abstractos como el sentimiento de identidad y de unión, representados por medio de los personajes y sus interacciones.

---

<sup>5</sup> “Ayayau, chim pum Callau’, un perfil de la identidad chalaca” de Fernando Vivas para El Comercio.  
<https://elcomercio.pe/politica/actualidad/ayayau-chim-pum-callau-perfil-identidad-chalaca-421419-noticia/>

- Pregunta específica 2: ¿Qué recurso de la narrativa audiovisual se utiliza para mostrar la identidad cultural del Callao en la película *Viejos Amigos* y cómo contribuye a su representación?
- Hipótesis específica 2: El guion es el recurso principal de la narrativa audiovisual que, a través de herramientas como los diálogos y el subtexto, evidencia y expone el vínculo de los personajes entre ellos mismos y su identidad chalaca.
- Pregunta específica 3: ¿Qué recurso del lenguaje audiovisual se utiliza para mostrar la identidad cultural del Callao en la película *Viejos Amigos* y cómo contribuye a su representación?
- Hipótesis específica 3: La composición, mediante las áreas de la dirección de fotografía y dirección de arte, es el principal recurso del lenguaje audiovisual que representa de manera significativa elementos de la identidad chalaca, creando y exponiendo nuevos significados a través de los personajes, los espacios, el decorado y la manera y orden en que estos son presentados.

### **1.2.3. Objetivos de la investigación**

Objetivo principal: Analizar cómo la identidad cultural del Callao es representada audiovisualmente en la película *Viejos Amigos*.

Objetivo específico 1: Identificar qué elementos de la identidad cultural del Callao están presentes en la película *Viejos Amigos*.

Objetivo específico 2: Comprender cómo la narrativa audiovisual utiliza al guion para plasmar y explorar la identidad cultural del Callao en la película *Viejos Amigos*.

Objetivo específico 3: Comprender cómo el lenguaje audiovisual utiliza a la composición para plasmar y desarrollar la identidad cultural del Callao en la película *Viejos Amigos*.

### 1.3. Antecedentes

Para el desarrollo de esta investigación se realizó la búsqueda de investigaciones afines o equivalentes para tener como referencia y punto de partida; a estas investigaciones las podemos considerar como antecedentes.

Antes de ahondar en antecedentes directos o más equivalentes, es apropiado mencionar autores e investigaciones que servirán de base para toda la investigación y el marco teórico, entre quienes tenemos a Jesús Martín-Barbero y Stuart Hall. Para Jesús Martín-Barbero, la identidad cultural funciona (o existe) como una narración, una construcción que es (o debe ser) contada (Martín-Barbero, 2002, pp. 45-62), mientras que, para Hall, esta identidad es el cómo, a través de su grupo y su cultura, el individuo se percibe a sí mismo (Hall cit. en Ennaji, 2005, pp. 23-25). Como se evidencia en estas dos posturas, no hay necesariamente una contradicción entre ellas, pero sí enfoques distintos desde donde explorar la identidad cultural. Así como estas posturas, existen otras, que serán expuestas más a detalle en el desarrollo del marco teórico, acerca de cómo la identidad cultural es creada en primer lugar y en cómo esta termina influyendo en la sociedad respectiva, o cómo en realidad sería resultado de la influencia de esta.

En lo que respecta a investigaciones equivalentes a la presente, que exploren la relación entre identidad cultural y un producto audiovisual específicamente peruano, lo que pudo hallarse fue la tesis “Al fondo hay sitio: una manifestación de la identidad cultural peruana”<sup>6</sup> de Dahlia Uceda (2013). El principal autor en el que Uceda basa su investigación es el ya mencionado Stuart Hall, centrandolo en su trabajo en los aspectos de las relaciones de poder, naturalización y estereotipos que plantea. Si bien Uceda menciona constantemente la “identidad cultural peruana”, no profundiza ni en esta ni en las otras identidades más locales que también menciona en el trabajo. Por otro lado, la elección de qué temas abarcar es la adecuada para poder concentrar la investigación donde era más apropiado para sus objetivos

---

<sup>6</sup>Tesis de licenciatura PUCP (Uceda, 2013)

de investigación. A pesar de estas diferencias mencionadas, los autores y referencias seleccionados para su planteamiento de la identidad cultural han sido un muy buen punto de partida y han apoyado al desarrollo de la presente investigación.

Una Investigación que no se enfoca en la identidad cultural per se, pero que sí aborda el tema de la identidad peruana en un apartado clave, es la tesis “El Perú “Guerrero” (2016): representación fílmica de una imagen aspiracional”<sup>7</sup> de Daniel Tassara (2021). Este trabajo basa su investigación en cómo la mencionada cinta puede representar una imagen aspiracional o ideal en el contexto peruano. Es así que, como parte de su marco teórico, Tassara dedica unas páginas a explicar lo que entiende como identidad y en particular, lo que entiende como identidad peruana. Para esto, cita a autores como Villarroel, Wagner y Hayes, Gambarini y Fuente-Alba, de quienes rescata ideas específicas para argumentar qué es la identidad y cómo puede ser manifestada como identidad nacional. Para tratar la identidad peruana en específico, cita también a diversos autores como Pancorbo, Schmitz, Nightingale, Palacios, Espinosa, Cueto y Genna. Por medio de esta colección de autores sustenta la idea de la identidad peruana como una identidad que engloba muchas más y que no puede reducirse a una sola. Posteriormente a esta explicación, Tassara re-enfoca lo explicado con el tema pertinente sobre la representación de lo aspiracional y vincula efectivamente las identidades peruanas y lo que estas entienden por aspiracional. Esta tesis es ejemplo de cómo una diversidad de referencias y autores pueden ser direccionados a dar a entender una postura o un argumento de un tema que puede resultar muy complejo y amplio como es el tema de la identidad. Este estilo y forma dan un gran aporte y referencia a cómo manejar las fuentes encontradas de la identidad sin perder el rumbo que esta tesis necesita.

Respecto a investigaciones de otras áreas de la comunicación en relación a la identidad, se han podido encontrar investigaciones que abarcan este tema de interés, aunque no precisamente centrado en la “identidad cultural” que esta tesis busca. De esta manera, el que

---

<sup>7</sup> Tesis de licenciatura UPC (Tassara, 2021)

tiene más elementos en común con lo que el presente estudio quiere abarcar sería la tesis “Peruanidad en campañas publicitarias: la percepción de la publicidad con elementos peruanos en asentamientos humanos de Lima”<sup>8</sup> de Rodolfo Rojas (2018). En ella, Rojas nos habla del uso de la identidad peruana como herramienta con fines publicitarios y comerciales. Para esto, hace una extensa e interesante explicación y reflexión sobre qué es la publicidad y su rol en la sociedad; así como la responsabilidad que tiene con la gente. Cuando toca el tema de la “identidad”, ahonda poco en qué implica este concepto, pero expone extensamente acerca de la identidad peruana y cómo esta ha sido plasmada en la publicidad a través de los años. Al no perder la perspectiva humana y social a pesar de tocar un tema comercial, este trabajo invita a una reflexión sobre la responsabilidad que las comunicaciones tienen cuando retratan la identidad. La presente tesis buscará un enfoque similar en ese sentido y evitar perderse en lo descriptivo y explicativo del uso de esta.

Retomando a investigaciones respecto a películas, podemos afirmar que no se han encontrado tesis, ni otro tipo de investigaciones en sí, respecto a un filme peruano desde la perspectiva de la identidad cultural. Esto significa tanto una dificultad como una oportunidad: Una dificultad ya que no se tienen referentes directos de los cuales basarse para iniciar tanto la investigación como la metodología precisa a ser usada; y una oportunidad, ya que este vacío implica un campo de estudio muy rico que aún no ha sido explorado con cintas de nuestro país y que puede servir de precursor, e idealmente de referente, a futuras investigaciones de la identidad cultural en los filmes peruanos.

Si bien encontramos este vacío de investigaciones acerca de la identidad cultural respecto a las cintas y al cine nacional en sí, cuando ampliamos el campo de estudio ya no al cine peruano, sino al latinoamericano, sí podemos encontrar estudios y análisis de las culturas latinoamericanas ya sea en cine como en programas de TV. Ejemplos de esto serían la investigación “El cine y la identidad latinoamericana: prejuicios y alienaciones” de Myung

---

<sup>8</sup> Tesis de licenciatura PUCP (Rojas, 2018)

Choi (2007), y, más cercanamente, la investigación “Ideas de los espectadores sobre la representación de las culturas latinoamericanas en las películas de animación infantil“ de Louana Galindo (2021). También encontramos artículos que nos hablan de las identidades nacionales de otros países latinoamericanos, pero estos hablan de la identidad de la nación y no realmente de una identidad más local como la que planteamos abarcar en esta tesis. Como un ejemplo de estos podemos encontrar la investigación “Cine y literatura: Narrativa de la identidad” de Alejandra Laverde Román, Martha Ligia Parra, Alejandra Montoya Giraldo, Yennifer Uribe Alzate y Margarita Tobar Álvarez (2010) de la Universidad de Medellín. “Cine, historia y memoria popular” de Alfonso Gumucio de Bolivia tiene un impacto importante ya que agrega la dimensión sociopolítica a la discusión del uso de la identidad cultural en el cine. Si bien no ahonda mucho en una identidad cultural específica, ni local ni nacional, lo que sí hace es pintar el panorama del uso del cine como herramienta de difusión y preservación de la identidad cultural y memoria popular. Su ensayo, hecho en 1984, nos habla de la importancia que tiene el cine en Latinoamérica y cómo puede incluso ser un arma social y política en contra de la hegemonía impuesta por las potencias exteriores, concepto que años después sería conocido como la “globalización”, según veremos a mayor detalle en el marco teórico. Si bien no profundiza mucho en los conceptos que menciona, este ensayo es de los textos que más rotundamente plantean una posición respecto al uso de la Identidad Cultural.

Si bien las investigaciones encontradas no tocan temas precisamente equivalentes ni con metodología que pudiera ser replicada, sí evidencian lo importante que es la identidad representada en las películas, en cómo estas significan una huella y un antes y un después, así sea mínimamente, en el producto presentado y, potencialmente, en la cultura representada también. Una vez que la cultura es representada, de cierta manera se valida a sí misma, punto importante que se explora en esta tesis.

Respecto a la identidad cultural del Callao resulta curioso que, a pesar de tratarse de una localidad conocida y comúnmente referenciada en el país, exista poca investigación académica acerca de su identidad cultural per se; siendo lo más recurrente que se hable del Callao como escenario de algún otro elemento a ser estudiado. Lo que se ha podido encontrar son escritos que referencian esta cultura y que hablan de ella sin profundizar exhaustivamente en lo que implica una identidad cultural. Uno de los trabajos que más se acerca a esto es “El Callao salsero representado en el festival de salsa Chim Pum Callao realizado desde el año 1997 hasta el año 2018”, tesis de música de Lucía Gutierrez. Este trabajo hace un excelente recopilación de historia y música chalaca, así como de su vinculación con el género musical de la salsa. Los datos y fuentes que recopila ayuda a entender bien al Callao mismo, pero, al tratarse de una tesis enfocada en un evento particular, se concentra en puntos específicos y, por supuesto, musicales, y no realmente en reflexionar sobre la identidad chalaca en sí. Otro ejemplo de trabajo que tiene al Callao como un punto importante a tocar sería “Estrategia de comunicación y creación de Marca Ciudad Callao”<sup>9</sup>. Este trabajo de investigación menciona características de lo que considera la identidad chalaca y trata de cómo esta es usada con fines publicitarios del caso específico que estudia, pero, nuevamente, sin profundizar en lo que es la identidad cultural del Callao ya que no es parte de sus objetivos.

Por otro lado, tenemos también a diversos artículos periodísticos o de revistas que nos hablan casualmente, por decirlo de una manera, del Callao. Aunque no sean trabajos académicos, estos artículos, como “‘Ayayau, chim pum Callau’, un perfil de la identidad chalaca” de Fernando Vivas (2017), han plasmado en palabras algo que, de no ser por ellos, se tendría que recurrir meramente a la interpretación de datos fácticos.

Estas serían el tipo de investigaciones que se han encontrado como precursores y referentes para la presente tesis. Si bien no se pudo encontrar referentes más directos a lo que planteamos hacer específicamente en este trabajo, algunos lograron dar nuevas fuentes a ser

---

<sup>9</sup>De Gabriela Flores para la Universidad de Palermo en un capítulo de su proyecto final de carrera.

estudiadas, a ayudar a formular la postura que tomará esta tesis y redefinir sus objetivos finales, yendo más allá de solo el estudio de una película.

## **2. MARCO CONTEXTUAL: EL CALLAO**

### **2.1. Origen, historia y geografía del Callao**

El Callao, uno de los principales puertos del Perú, fue fundado en 1537, dos años después de la capital Lima, y, desde entonces, ha sido parte integral de la historia del país<sup>10</sup>. Su importancia fue tal que, entre las regiones del Perú, a esta se le asignó una denominación única, convirtiéndose primero en Provincia Litoral y, finalmente, en la Provincia Constitucional del Callao. La relevancia del Callao para el país es gigantesca y esto se explica, en gran medida, por las condiciones específicas históricas, geográficas y económicas que rodean al Callao y su relación con el Perú.

Para comprender todas estas condiciones es necesario entender qué comprende el Callao en su totalidad como región. Esta Provincia Constitucional tiene una superficie de 146.98 km<sup>2</sup> e incluye dentro de su jurisdicción a las islas San Lorenzo, El Frontón, Cavinzas, Palomino y Redonda, y comprende a los distritos del Callao, Bellavista, Carmen de la Legua, La Perla, La Punta, Ventanilla y Mi Perú (Risso, 2002, p. 10). Cuenta con un clima húmedo y nublado durante todo el año, exceptuando en verano, cuando se torna templado y con un sol radiante (Risso, 2002, p. 11). El Callao en la actualidad supone un territorio de gran amplitud con una creciente variedad de culturas y costumbres. Sin embargo, este trabajo se concentrará en el centro del Callao y sus alrededores, pues así es donde se originan la mayoría de los rasgos culturales identitarios más vinculados con la región.

El origen del nombre “Callao” es en realidad un misterio que ha abierto debate entre investigadores a lo largo de los siglos. En 1885, el diario *El Callao*, dirigido por Darío Artús, convoca un encuentro de académicos para poder determinar la etimología del nombre y, en este contexto, Ricardo Palma explica una de las teorías más difundidas, que indicaría que

---

<sup>10</sup> Turismo en el Callao. <https://www.gob.pe/15314-turismo-en-el-callao>

“Callao” proviene de la voz indígena “calla” o “chalhua”, pesca. Así mismo, indicaría que el toponímico del Callao, “chalaco”, provendría de la denominación chala, una de las denominaciones de la costa peruana, de la cual el Callao es parte (Risso, 2002, p. 18).

El hecho de que la pesca esté tan ligada a estas denominaciones no es algo gratuito, ya que esta es una de las actividades económicas más importantes de la región, siendo germen de gran parte de la cultura chalaca, junto con otras actividades también ligadas a la condición de puerto del Callao: el comercio y la industria<sup>11</sup>. La industria chalaca es tan importante para el Perú que, incluso, fue escenario de uno de los episodios más importantes del derecho laboral peruano cuando los obreros del muelle del Callao en la época de los 1913 lucharon por el derecho de una jornada laboral justa y la ganaron (Mejía Alvites, 2019). Fue gracias a esta unión y resistencia que fueron los primeros en todo el país en lograr la jornada de trabajo de 8 horas, medida que se aplicaría a la totalidad de trabajadores del país en los años posteriores (Batalla, 2023).

Esta fortaleza, espíritu de lucha y de resistencia está estrechamente ligada la historia del Callao. Prueba de esto lo podemos ver incluso en el emblemático Escudo del Callao, símbolo que acompaña cada registro político de la ciudad, encontrándose también al centro de la Bandera del Callao. Adoptado en 1857, toma como base a la medalla del Callao mandada a acuñar por el general San Martín en 1821 como conmemoración por la hazaña de los patriotas en el sitio del Callao. Este escudo está representado por una torre almenada donde pende el pabellón del Perú, un sol radiante y la perspectiva del mar. Este mismo está acompañado por el lema del Callao, “La Fiel y Generosa Ciudad del Callao. Asilo de las Leyes y de la Libertad”, decretado por la Convención Nacional después de que el entonces presidente, Jose de Orbegoso, sufriera un golpe de estado durante el cual la población chalaca le dio apoyo y refugio hasta que, junto con la población limeña, lograran reponerlo en su cargo (Risso, 2002, p. 13) (INFOBAE, s.f.).

---

<sup>11</sup> Importancia Económica del Callao <http://proyectos.inei.gob.pe/web/biblioineipub/bancopub/est/lib0275/cap-04.htm>

Esta fuerte riqueza histórica, propia de una de las ciudades puerto más antiguas de América, contribuye a otra actividad económica del Callao, el turismo. Lugares como la Fortaleza del Real Felipe, la Iglesia Matriz del Callao, el balneario de La Punta y el submarino Abtao son lugares turísticos, icónicos e históricos del puerto<sup>3</sup>, habiendo sido escenarios clave para la historia, pero también lugares cotidianos del día a día para los chalacos. Es en esa cotidianidad donde se entrelazan historia y presente que se puede palpar en sus espacios y en la gente lo que sería la cultura chalaca.

## **2.2. Cultura chalaca y fútbol**

Todas las condiciones históricas y geográficas moldean, junto con sus fenómenos propios, lo que conocemos como la cultura chalaca. Esta cultura nace de estas condiciones, pero se nutre y realimenta por situaciones que ella misma forma.

Uno de los mejores ejemplos de la cultura chalaca reflejándose gracias al encuentro de cotidianidad e historia lo podemos observar en el Centro Histórico del Callao, que comprende al conjunto arquitectónico republicano más antiguo de la zona histórica del Callao. Este espacio conserva “el sabor y belleza de estrechas calles adoquinadas, pintorescas plazuelas, históricas plazas y adustos balcones de la época posterior al gran maremoto que arrasó el Callao en 1746” (Risso, 2002, p. 13). Esta zona, si bien es reconocida y protegida por el estado, sigue siendo el hogar de miles de familias chalacas convirtiéndose así en ejemplo claro de historia cultural viva y que sigue siendo relevante en todo sentido para la comunidad. Dentro de esta zona del Callao también se encuentra el denominado Callao Monumental, espacio que conserva particularmente edificaciones históricas de la ciudad-puerto, como la ya mencionada Iglesia Matriz, y que, desde el 2015 ha sido renovado como espacio turístico que revaloriza el arte propio de la arquitectura chalaca así como el arte peruano en general (Fowks, 2017). Esta renovación, que tomó la zona del anteriormente denominado Barrio Castilla y lo renombró Monumental Callao, no se encuentra sin polémica; ya que muchos consideran que

se trataría de gentrificación; un “esfuerzo” por desplazar a la gente que es de la zona, cambiando el legado cultural real y vivo de su gente por uno más favorable al comercio, el turismo y los intereses de las clases más altas (Dammert, 2020).

Otro elemento muy importante de la cultura chalaca es el *Chim Pum Callao*, “grito de triunfo, euforia y entusiasmo colectivo” (Risso, 2002, p. 19). Esta añorada y característica frase que representa el orgullo chalaco también tiene un origen debatido. Algunos señalan que se trataría de la imitación del sonido de la mecha, de un proyectil o explosivo, encendiéndose, “chim”, la consiguiente explosión, “pum” y el triunfal grito “Callao”, como expone el abogado Abel Contreras (Risso, 2002, p. 19).

Esta versión tiene otro debate propio; cuándo es que se empezaría a usar esto, si en alguno de los muchos conflictos armados en los que estuvo involucrado el puerto, o si en alguna fiesta o evento deportivo. Por este mismo lado deportivo el lingüista Enrique Carrión Ordóñez sugiere que en realidad el Chim Pum Callao provendría de la alteración del inglés “champion” (campeón) como arenga traída de marinos ingleses en el puerto y usadas por los locales en eventos deportivos al apoyar a equipos chalacos: “¡Champion Callao!”. Cualquiera sea su origen real, la frase es sinónima del Callao mismo y demostración eufórica del orgullo y pasión chalacos, muy usado en contextos deportivos, sociales y políticos. (Risso, 2002, p. 20).

Este posible vínculo del “Chim pum Callao” con el deporte y su posible origen está claramente ligada a la inmigración traída por el rol de puerto del Callao, dándole una población de amplia variedad étnica y social, siendo receptor de distintas culturas con importantes comunidades afro, asiáticas y europeas. Comunidades inmigrantes que echaron raíces y crearon, en su combinación, a la ‘identidad chalaca’ (Vivas, 2017). Producto de esa inmigración, el Callao, de mano de marineros británicos, se volvería uno de los primeros lugares donde el fútbol se popularizaría, “es en el Callao que el fútbol peruano se hizo de

masas” (Vivas, 2017). Esto último es sumamente importante para la ‘identidad chalaca’, con los históricos equipos Atlético Chalaco y Sport Boys íntimamente ligados a esta y, también, a la historia principal de la película que se analizará, *Viejos Amigos*.

Los dos emblemáticos equipos de fútbol del Callao, el Atlético Chalaco y el Sport Boys, son ambos insignia de la historia del puerto y del fútbol peruano y, así como comparten la ciudad de origen, también comparten, o compartieron, una de las mayores rivalidades del deporte peruano. El Atlético Chalaco fue fundado en 1902 por porteños que jugaban partidos amistosos con tripulantes de barco europeos, quienes solían regalar pelotas al club (Risso, 2002, p. 86). El equipo vio a grandes proezas del fútbol peruano, como Alfonso Saldarriaga de Osma, Antonio Maquilón, Manolo Puente, entre otros, junto también a Telmo Carbajo, jugador que logró que el club se alce campeón en 1918 (Risso, 2002, p. 86). El estatus de leyenda de Telmo Carbajo fue tal que, en 1949, el principal estadio del Callao fue renombrado como él y, si bien su estatus de principal estadio ya fue reemplazado por el Estadio Miguel Grau, el Estadio Telmo Carbajo sigue ahí, recordando a los chalacos ese fragmento de su historia futbolística (Sociedad de Beneficencia del Callao, s.f.). En la actualidad el Atlético Chalaco está muy lejos de su reputación futbolística del siglo pasado, pero ya ha dejado legado e historia en el pueblo chalaco. Por el otro lado, el Sport Boys Association, creado en 1927 por alumnos del Colegio Maristas del Callao, sigue vigente tanto deportivamente como respecto a la hinchada y apoyo popular, siendo actualmente sinónimo de la identidad chalaca. Si bien el club desde hace ya algunas décadas se encuentra en un vaivén entre sus salidas y entradas a la Liga 1 del fútbol peruano, sigue teniendo el honor de ser el primer club campeón de fútbol peruano en su etapa profesional (Melendez, 2024). Aunque tal vez no tan potente como el “¡Chim Pum Callao!”, la frase de arenga del equipo “¡Vamos Boys!” es también sinónimo de la identidad chalaca gracias a la historia y vínculo vivo del club con el Callao (Risso, 2002, p. 86).

Retomando al uso del “¡Chim Pum Callao!” no podemos dejar de mencionar al evento musical más importante del puerto que lleva ese mismo nombre, el festival Chim Pum Callao, evento tematizado alrededor del género musical más popular del Callao, la salsa, que ha presentado a figuras mundiales del género como Celia Cruz y el Gran Combo, así como artista locales como Zaperoko o K’llo Salsa desde 1997 (Gutierrez L., 2022). La relación del Callao con la salsa es una característica muy conocida no solo en el Perú, sino también en el mundo entero, al punto que artistas como Héctor Lavoe<sup>12</sup> y Rubén Blades<sup>13</sup> en respectivos momentos no dejaron de mencionarlo y mostrar respeto por ello. Este vínculo se encuentra también inmortalizado en las calles mismas del Callao, tanto en espacios controlados por el gobierno regional, en Callao Monumental, Santa Marina Norte con el busto de Héctor Lavoe<sup>14</sup>, como en espacios urbanos como las muy conocidas “Caras de Atahualpa”, que aunque no luzcan como antes, siguen siendo reflejo del cariño espontáneo de la gente del Callao por la música y el arte<sup>15</sup>.

Todas esas condiciones geográficas, históricas, económicas, deportivas, festivas y artísticas son parte esencial de la identidad única de su población, gente que también es reconocida como cálida, alegre y entusiasta<sup>3</sup>. Como se ha mencionado, el Callao tiene una identidad particular reconocida en el país y gracias a la breve exposición de elementos clave que se acaba de presentar, es posible llegar a una conclusión preliminar de a qué se debe esto. El Callao ha contenido una gran cantidad de hechos históricos por su posición clave de entrada a la capital. Y es que no ha sido solo la puerta al resto del mundo sino que ha sido también escenario de grandes conflictos, así como ha sido centro de desarrollo urbano en una temprana etapa del país. Todo esto brinda una riqueza particular al Callao y en consecuencia

---

<sup>12</sup>

<https://rpp.pe/famosos/celebridades/hector-lavoe-y-el-dia-que-la-salsa-se-apodero-de-la-feria-del-hogar-video-noticia-1435811>

<sup>13</sup> <https://rpp.pe/musica/conciertos/fiesta-inacabable-en-el-callao-con-ruben-blades-tito-nieves-y-vico-c-noticia-515558>

<sup>14</sup> <https://www.salserisimoperu.com/vandalos-realizaron-pintas-en-busto-de-hector-lavoe-noticia-27-07-2017/>

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4qvT7XrHbJI>

un vínculo fuerte de su gente con la identidad, algo que se seguirá explorando a detalle a lo largo de esta investigación.

Gran parte de estos elementos mencionados son representados en la película *Viejos Amigos*. Muchos de ellos tienen una representación directa, pero otros lo tienen de una forma indirecta, que requieren una observación o entendimiento más minucioso para identificar. Sea de una forma u otra, el Callao, su identidad, y sus elementos explicados forman parte importante de *Viejos Amigos* y el trabajo de esta investigación será comprender cómo los recursos audiovisuales son usados para plasmar esto en la película.

### **3. MARCO TEÓRICO**

#### **3.1. La identidad cultural**

##### **3.1.1. Características y elementos de la identidad cultural**

La identidad cultural, como la describe Stuart Hall, es el concepto de identidad propia que uno forma a través de la interacción y relación con el grupo con el que habita o que frecuenta, es decir, su espacio cultural. En otras palabras, esta identidad va más allá de cómo uno pueda percibirse individualmente, sino más cómo es que uno se percibe a sí mismo desde su grupo y a través de él y su cultura (Hall cit. en Ennaji, 2005, pp. 23-25). En la película *Viejos Amigos*, el sentido de pertenencia, unión y percepción, gracias al punto en común de la identidad cultural, toma un papel central que esta investigación busca entender. Para comprender a la identidad cultural como tal es necesario tener claro qué es la identidad en sí y los distintos enfoques desde los que se estudia, así como tener un concepto concreto de qué sería la cultura para esta investigación.

Con respecto a la “identidad” y su naturaleza, el debate es amplio, diverso y abarca una variedad de disciplinas, como la Antropología, la Sociología y la Psicología. Podría decirse que la identidad es lo que entendemos de nosotros mismos por dentro, pero, también, lo que nuestro colectivo, nuestra sociedad, piensa de sí misma (D’angelo, 2000). La identidad sería,

entonces, un elemento que se encuentra en todos los individuos, y que se forma a partir de su entorno, que serviría como herramienta para reconocerse y sentir, o no sentir, pertenencia a un grupo. Esta puede verse como la definición de uno mismo que un humano debe poder elaborar en el curso de su conversión en adulto y, según Erik Erikson, seguir redefiniendo a lo largo de su vida (Taylor, 1996, p.10). Bajo esta visión, la identidad sería algo que nosotros mismos formamos a medida que alcanzamos la madurez. Tal vez no es algo consciente, pero la búsqueda de identidad sería un factor fundamental en el desarrollo de toda persona, que recién en la adultez uno termina de definir, aunque igual continúe en evolución constante..

La identidad “se construye como un proceso dinámico, relacional y dialógico que se desenvuelve siempre en relación a un “otro”” (Marcús, 2011, p. 108). Esta figura del “otro” es a través de la cual uno puede entender qué o quién es uno mismo, reconociendo qué características lo diferencian del otro, así como identificando cuales lo asemejan. “La identidad es un constructo inherente al contexto sociohistórico” (Rojas, 2004, p. 490); por lo que vale decir que identidad está intrínsecamente relacionada con las demás personas con las que uno interactúa, “los otros”.

“Identidad social” es como Henri Tajfel y John Turner definen al reconocerse como parte (o no) de un grupo (Tajfel y Turner 1979, p. 40). Ellos nos dicen que la identidad se genera a partir de este reconocimiento como parte de un grupo ya sea por miembros del mismo o por externos. Para ellos, también existe lo que llaman la “categorización social”, que son las “herramientas cognitivas que segmentan, clasifican y ordenan el ambiente social, permitiendo al individuo tomar muchas formas de acción social” (Tajfel y Turner, 1979, p. 40). Con estas se formaría un sistema que ayuda a que el individuo pueda auto-referenciarse encontrando su lugar en la sociedad. Algo que estos autores recalcan comúnmente es la necesidad del individuo por mejorar su autoestima y por buscar valores positivos en el uso de su identidad como miembros de una colectividad.

Estos conceptos de “identidad” servirían como base para comprender a la identidad cultural, denominación más específica de identidad descrita a fondo por Stuart Hall y que esta tesis tendrá como punto central de referencia. La elección de esta denominación se debe a que esta investigación busca analizar más la relación entre el individuo y los productos o connotaciones culturales de sus colectivos o sociedades correspondientes; es decir, su cultura. En esta investigación entendemos a la cultura como “lo que le da vida al ser humano: sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimiento, creencias, moral. Se podría decir que la cultura tiene varias dimensiones y funciones sociales, que generan: a. un modo de vivir, b. cohesión social, c. creación de riqueza y empleo [y] de equilibrio territorial” como nos dice Olga Lucía Molano (2007, p.72). La cultura es “educación, formación, desarrollo o perfeccionamiento de las facultades intelectuales y morales del hombre; y en su reflejo objetivo, cultura es el mundo propio del hombre, en oposición al mundo natural, que existiría igualmente aun sin el hombre” (Altieri, 2001, p. 15). Podría decirse entonces que la cultura es una de las muchas particularidades que nos separan a los humanos de los demás seres vivos de este mundo. La cultura sería nuestra creación, que refleja lo que somos, tanto individualmente como en grupo, como sociedad.

Es apropiado recordar que para Hall existen dos definiciones de cultura que son relevantes, de las que habla en “Estudios Culturales: Dos Paradigmas” (1994). Sin embargo, para asegurar la fluidez de este trabajo y buscando una definición más consensuada y concreta que complementa al concepto que se compartió de Olga Lucía Molano, se toma también a la cultura como la define el Diccionario de la Real Academia Española: “Conjunto de modos de vida y costumbres de un grupo social o época” (s.f., definición 3).

La cultura siendo algo definitorio para la humanidad es algo que comparte directamente con la identidad. El ser humano “es la única especie que la posee [la identidad] y que la manifiesta en la posibilidad que tiene el hombre de poder y saber adaptarse a un medio

ambiente determinado, a la vez que es capaz de poder adaptar el medio a sus necesidades” (Rojas de Rojas, 2004, p. 490). El hombre moldea y crea su identidad no solo internamente; sino que la plasma y establece en su entorno, creando sociedades, creando culturas, estableciendo lo que entendemos entonces como identidad cultural.

Partiendo de estos conceptos, podemos afirmar que la identidad cultural no es algo que solo uno como individuo tiene, sino que es un imaginario colectivo, un concepto abstracto que miembros de un grupo social tienen como referente de lo que significa ser parte de ese grupo social mismo. Es decir, hay un número de ideas básicas articuladas bajo una misma concepción mayor que da pie a lo que identificaríamos como la identidad cultural de dicho grupo social. Estas ideas articuladas bajo el supuesto concepto de la identidad cultural del Callao son las que buscaremos comprender y describir según cómo son retratadas en *Viejos Amigos* a través de los recursos audiovisuales del cine.

Al ser la “identidad cultural” algo abstracto, no es que haya algún papel o documento que certifique qué y cómo es la identidad que le correspondería a una localidad específica y a sus habitantes. Un saber, en este caso la identidad cultural, se transforma en otro a través de la representación, que luego se transmite a la comunidad y regresa, generando una situación de reciprocidad (Jodelet, 1991). Así, gracias al pasado en común y a cómo este es representado y constantemente retroalimentado con la cultura presente, es que se crea, establece y reestablece constantemente una identidad cultural.

El autor Ricardo Maliandi, sin embargo, se enfrenta a las posturas que ven a la identidad cultural como un proceso de constante retroalimentación, ya que él la ve como un proceso más diacrónico. Es decir, ve la identidad como la relación que una persona tiene con algo que no cambia, con algo estable a través del tiempo. La identidad, desde su punto de vista, estaría muy relacionada a la llamada “resistencia al cambio” (Maliandi, 2006, p. 21). Para él, la identidad no es el presente, sino lo que se tiene establecido como un pasado unificador.

Maliandi sí reconoce características diacrónicas y sincrónicas de la identidad, pero a pesar de esto cree que la base verdadera de esta es el pasado. De hecho, insiste en esto a tal punto que menciona que, si bien todo lo que rodea al individuo cambia y evoluciona, es lo que no cambia lo que define su identidad.

Esta concepción que coloca al pasado como centro de la identidad es importante de entender para esta investigación debido a que los protagonistas de *Viejos Amigos* son, como el mismo nombre indica, adultos mayores. Personas con muchos años de vida que constantemente referencian y rememoran el pasado, indicando directa e indirectamente cómo este los une.

Sin embargo, la duda que vendría a partir de esto es cuándo el pasado se establece como tal. Todo pasado en algún momento fue lo contemporáneo a una época, por lo que esto tuvo que entrar de alguna manera a lo establecido en la identidad cultural, en lo inmutable. Si la identidad no fuera mutable, entonces no habría elementos que hayan llegado a ese “pasado unificador”.

Se entiende que el individuo reconoce a la identidad conscientemente más como algo del pasado; sin embargo, es imposible que los habitantes de la comunidad relacionen su identidad cultural sin la presencia de actividades, procesos o representaciones mentales en el presente, tal y como dice Van Djick (1997). Sin este presente activo, el individuo no podría entender o identificarse con ningún tipo de identidad.

Este aspecto también es explorado en la cinta *Viejos Amigos*, en donde podemos ver cómo la cultura de la que muchas veces hablan en pasado también sigue activa, con cambios, pero aún viva y en constante interacción con otros individuos más jóvenes que son parte de esta cultura chalaca.

Para que esta dicotomía continúe balanceada en cada generación de la respectiva localidad, tal y como se explicó anteriormente, los miembros más antiguos transmiten a los más jóvenes las identidades que se crean y transmiten a través de pruebas y acciones. Son estos miembros

más antiguos, las personas mayores, los que cumplen el rol de transmitir esta identidad a través de los quehaceres del día a día, así como a través de las tradiciones y costumbres (Hall, 1989, p. 75). Esto le da una dimensión mayor a la identidad cultural como se muestra en la película *Viejos Amigos*, protagonizada por ancianos que interactúan, intercambian y hasta se enfrentan con los miembros más jóvenes de su comunidad.

La identidad cultural sería entonces tangiblemente encontrada en distintos elementos concretos productos del pasado unificador de cada cultura. Pero estos carecerían de relevancia sin la cultura viva y la continua retroalimentación de los miembros de su sociedad. El ambiente creado por sus predecesores, el creado por ellos mismos y el creado por sus sucesores es finalmente lo que hace a la identidad cultural. Este intercambio y valorización del pasado, presente y futuro toma protagonismo en *Viejos Amigos*, algo que buscará ser explicado por esta tesis.

### **3.1.2. Los ejes de la identidad cultural de una localidad**

Cuando hablamos de la identidad cultural de una localidad, estamos hablando de un espacio geográfico concreto y tangible, por lo que esta naturaleza hace que la expresión de identidad cultural sea también tangible. Al conjunto de estas expresiones culturales se le suele denominar también patrimonio, siendo este la identidad cultural de la comunidad concretizada y “uno de los ingredientes que puede generar desarrollo en un territorio, permitiendo equilibrio y cohesión social” (Molano, 2007, p. 76).

Para poder entender la identidad cultural que tienen localidades específicas uno tiene que prestar especial atención a las actividades que los miembros de estas comunidades realizan en conjunto. Es a través de estas acciones que la identidad cultural de las localidades se transmite de generación en generación y son constantemente retroalimentadas y revalorizadas por cada generación venidera.

Esta representación tangible de la identidad se vuelve esencial para la comunidad misma en su día a día y, en esta parte, veremos cómo aproximarnos a esta y entenderla concretamente. Para poder desarrollar este entendimiento se está usando de base al texto “Bailar, jugar y desfilan: la identidad cultural de los nortinos” (2004), de Bernardo Guerrero Jiménez. En este texto, Guerrero divide la representación de la identidad cultural de una localidad (específicamente de Iquique, al norte de Chile) a través de tres divisiones o ejes, importantes: el baile, el deporte y la religiosidad (los eventos religiosos).

Las divisiones que hace Guerrero en su texto están justificadas por el hecho de que para que la identidad cultural de una localidad pueda ser percibida por sus habitantes mismos son necesarias actividades o hechos concretos, como varios autores citados mencionan respecto a la identidad cultural. Estas actividades serían para él los ejes presentados anteriormente, que, de hecho, son más que necesarios para que una identidad cultural sea identificable (Guerrero, 2004, p. 74).

Ahora, como ya fue mencionado, todos tienen distintas identidades culturales con las que lidian a diario y que pueden contradecirse entre sí; Guerrero toma como ejemplo de esto al hecho de que también existe una identidad cultural como nación, aparte de la identidad cultural más local. Sin embargo, se puede determinar que cada identidad cultural local suele estar más presente en el individuo al estar más próxima a este. Esta identidad, por su parte, tiene distintas subdivisiones de acuerdo a las temáticas, como en las divisiones de las que habla Guerrero. Divisiones que, por separado, tienen individuos más arraigados a una u a otra. Estas divisiones son también importantes ya que, si bien se puede asumir que la mayoría de las personas provenientes de una localidad se identifican con una identidad cultural total de la región, esto no quiere decir que todos sus miembros acepten y gusten de todos los aspectos de esta realidad.

A partir del trabajo de Guerrero y de los demás autores que nos hablan de la identidad cultural, se pueden postular 4 aristas de esta. Serían, entonces, una arista que englobe al baile y la música, las fiestas, incluyendo los eventos que tienen las localidades; otra por la pasión por los equipos deportivos, siendo estos comúnmente de fútbol; otra por las figuras religiosas, con sus ritos correspondientes y, adicionalmente, otra por las formas arquitectónicas por lo directamente ligadas que están con la localidad. Todas estas aristas tienen representantes de la identidad cultural del Callao en la película *Viejos Amigos*. Algunas representaciones muy notorias y otras que podrían quedar más claras y evidentes, sobre todo en cómo son representadas audiovisualmente, en la presente investigación.

Al ser *Viejos Amigos* una cinta que se centra en la interacción de un grupo de amigos se pueden apreciar estas manifestaciones continuamente, manifestaciones que se analizarán tomando en cuenta los ejes que se acaban de describir, así como los recursos audiovisuales usados para ser plasmados.

### **3.1.2.1. Las fiestas, los bailes y la música**

Buena parte de la localidad puede sentirse más conectada al lado de los bailes y las fiestas de la comunidad, ya sean las celebraciones más grandes, como puede ser un festival regional, que involucra a gran parte de la totalidad de la región, o ya sea por las fiestas y bailes habituales de fines de semana ya sea con amigos o en familia. La manera de celebrar también se transmite de una generación a otra, sin dejar de ser constantemente actualizada y retroalimentada por cada generación.

Las fiestas populares son una de las maneras más explícitas y tangibles de transmisión de la identidad cultural ya que integran creativamente varios elementos de esta como son la música, los bailes, los cantos, la religión, la gastronomía y más (Ramírez, 2015, p. 3). La unión de todos estos elementos a su vez crea uno nuevo en la fiesta misma, que a su vez

termina influyendo en cada uno de los elementos que la componen. Ejemplo de esto podrían ser los alimentos típicos de una localidad vinculados directamente a una fiesta.

El baile, por su lado, es una suerte de emblema móvil, de cuerpos moviéndose creando identidad y encarnando cultura (Corcostegui, p. 3). El baile son los cuerpos de los miembros de la comunidad convirtiéndose en acciones culturales por sí mismos. Ya sea una danza netamente típica o folclórica o un baile popular entre los miembros de la comunidad, son una manifestación directa de cada individuo, que, como hemos visto, en conjunto se vuelven manifestación de la comunidad como tal.

La música, como todo producto cultural, es producto de su tiempo y su sociedad, pero la riqueza de su relación cultural no solo radica ahí, sino también en cómo el gusto musical mismo cambia dentro de una cultura (Hormigos y Cabello, 2004, p. 260). La creación musical corresponde a las necesidades artísticas del autor, pero también respecto a lo que la gente le interesa consumir musicalmente. A veces lo que necesita el público es un desahogo de sus problemas, a veces es una catarsis amorosa, a veces lo que quiere es un motivo para bailar y a veces lo que desea es reafirmar el orgullo por su grupo, su familia, su comunidad, su identidad.

Las fiestas son la expresión directa de los individuos donde comparten, celebran y se expresan tal vez más honestamente que en otras circunstancias. Comprender estos momentos, sus gustos y su necesidad por hacerlo, nos hace comprender su identidad.

### **3.1.2.2. El deporte**

Un buen porcentaje de una comunidad pueden identificarse más fuertemente con el lado deportivo de su localidad. Es decir, gran parte de su quehacer cotidiano se basa en el apoyo a equipos deportivos dentro de la localidad y en la parafernalia que esta misma pueda tener.

Si bien el deporte preferido por la mayoría de una comunidad puede variar de localidad en localidad y país en país, no hay duda que el que suele ser más popular y, en consecuencia, ser

el que está más vinculado a una identidad cultural, es el fútbol y, de hecho, la mayoría de los autores que exploran el vínculo del deporte con la identidad casi siempre lo ejemplifican con este deporte. El fútbol es el más universal de los deportes al punto que sus eventos mundiales suelen tener más relevancia que las Olimpiadas mismas por lo que hablar de fútbol siempre supone una multitud de articulaciones sociales (Antezana, 2003, p.85).

La relación deporte-identidad, particularmente en el fútbol, es muy evidente más allá del entorno académico mismo, la persona de a pie es consciente, al menos en cierto nivel, de esta vinculación. Esto es algo que distintos organismos de poder, ya sean políticos o económicos, incluso usan a su favor al existir tanto partidos políticos y gobiernos que lo utilizan como recurso propagandístico (Táboas-Pais et al., 2015, p. 995). Este actuar político, así sea visto como bueno, malo o indiferente, termina cimentando más en la comunidad misma la importancia que tiene el deporte con la identidad cultural de su localidad.

### **3.1.2.3. La arquitectura, lugares y espacios**

La arquitectura es el arte de la construcción, es la que se encarga de crear las edificaciones que usará la gente, con objetivos funcionales como son el de tener vivienda o un espacio de trabajo o entretenimiento, pero también de crear estos espacios con una estética que responda tanto al criterio del arquitecto como de los potenciales usuarios (Milián Ávila, 1997). Esta combinación de funcionalidad y belleza refleja las necesidades y gustos de una comunidad en un tiempo determinado, convirtiéndose así en un producto cultural trascendente.

La relación de la arquitectura, y los espacios en sí, con los miembros de una comunidad es muy directa y está presente en la mayoría de ellos de manera inevitable. Esto debido a que estos espacios arquitectónicos son en donde se desarrollan los quehaceres de la comunidad por lo que todo espacio adquiere valor simbólico por ser donde se concretan las relaciones entre individuos y la comunidad. Por esto se puede ver la arquitectura de una localidad tanto como un testimonio de sucesos históricos como una vinculación entre las distintas

generaciones, estableciendo una continuidad que perduran más allá de las vidas de algunos (Milián Ávila, 1997, p. 38). Los miembros de una comunidad van y vienen, nacen y mueren, pero muchas veces la arquitectura del espacio que compartieron perdura y perdurará. Esto le da una trascendencia única a la arquitectura, al tratarse no solo de una concretización de la identidad cultural, sino de una que es parte de la vida cotidiana de varias generaciones.

A veces existe el debate de si las construcciones modernas arruinan la estética lograda por la arquitectura histórica de un lugar o de si realmente estas construcciones antiguas deben mantenerse en pie. En este debate podemos encontrar un punto medio al decir que la arquitectura valorada y respetada no solo puede ser la antigua, sino que en el caos entre lo antiguo y moderno y su convivencia en una localidad es que se puede encontrar a la identidad de la comunidad (Gutierrez R., 1982, p. 46). No solo los individuos del pasado y el presente comparten el espacio y su arquitectura, sino que la arquitectura del pasado y el presente también lo hace.

#### **3.1.2.4. La religión**

Parte importante de la mayoría de identidades culturales de distintas localidades se basan fuertemente en la religiosidad, que para muchos de sus miembros es la creencia que le da razón de ser a su existencia, la explicación de los misterios de la vida misma y a la cual le deben, variadamente, cierto nivel de obediencia. Esta creencia se puede vivir individualmente, pero se expresa más evidentemente en comunidad. Debido a esta naturaleza comunitaria de la religión su efecto en la cohesión social es claro; lo debatible sería de si esta busca la cohesión social directamente o si es una consecuencia indirecta de otros objetivos religiosos (Camarena y Tunal, 2009, p.8). Existiría el debate, por ejemplo, de si una misa dominical tiene como objetivo directo el que los miembros de la comunidad se junten y compartan o si el objetivo únicamente es alcanzar o sentir una conexión divina, siendo la

reunión de los miembros de la comunidad solo una consecuencia intrascendente de esta misión que algunos denominarían como “más importante”.

La religión puede ser un espacio agradable, como muchos otros vinculados a la identidad, en el que la gente se siente unida compartiendo un sentimiento de unión y esperanza. Pero también suele venir con lo que se podría considerar un manual de reglas ya que la religión es también una suerte de guía de conducta, de determinación de qué es lo bueno y lo malo, definidos y vinculados a través del entendimiento que la respectiva cosmovisión otorga al mundo. Las prácticas religiosas retratan al “ethos” de un pueblo, representando al estilo de vida ideal para los miembros de esa comunidad (Geertz, 2003, p. 89; Rosero Morales, 2015, p. 124). Y el que siga esas costumbres será moralmente bueno y respetado en una comunidad usualmente. Esto da un interesante juego de poderes en este aspecto de la identidad cultural. No solo el sacerdote de un templo necesariamente es el que ocupa la posición privilegiada en el grupo social, sino aquel miembro que profesa su fe fervientemente, ya sea en su actuar cotidiano, siguiendo los valores de su religión, o siendo el responsable de la organización de eventos religiosos de la comunidad. Esto refuerza la idea de las relaciones de poder vista en todo proceso de identidad.

### **3.2. Los recursos de la comunicación audiovisual**

Esta investigación busca describir cómo los recursos audiovisuales serían usados para presentar y exponer a los elementos de la identidad cultural del Callao encontrados en *Viejos Amigos*. Para esto, se definirá primero en qué consiste la realización audiovisual en sí misma para posteriormente explicar el porqué de las divisiones por área de acuerdo a la literatura especializada y los recursos que estas utilizan.

Las áreas que más directamente son usadas para representar a la identidad cultural del Callao serán exploradas y, de manera más específica, se señalarán y explicarán los recursos que más apropiadamente son relevantes a esta investigación.

### **3.2.1. La realización audiovisual**

El proceso de realización audiovisual consta de tres etapas: la preproducción, la producción y la postproducción (Jaunarena, 2017, p. 41). Cada una de ellas se da para todo producto audiovisual, en mayor o menor medida. A grandes rasgos, la preproducción sería la planeación y preparación del producto que se desea, la producción sería la grabación de este y la postproducción sería el trabajo final que se hace con el material ya grabado para llegar al producto final.

Es durante la preproducción que se plantea la idea del producto audiovisual, en este caso la película, y que concretamente se traduce en un guion. El área que se encarga tanto del planteamiento y tratamiento de la historia, así como del guion, el escrito que determinará todo lo que se grabe de la película, es la Narrativa Audiovisual. En esta etapa también se hacen los planes y ordenamientos necesarios para poder ejecutar todo lo que forma parte del siguiente trecho del proyecto, la producción.

Durante la etapa de producción o realización audiovisual misma (términos también usados para referirse a las 3 etapas como un todo) se da la grabación de la materia prima para el producto final; los videos y/o audios principales que posteriormente se seleccionarán, alterarán y juntarán en la siguiente etapa. Estas grabaciones suelen estar a cargo de un(a) director(a) general, un(a) director(a) de fotografía, un(a) director(a) de arte y un(a) director(a) de sonido. Estos últimos tres son los que estarían a cargo de las áreas que lograrán ejecutar y plasmar lo que en teoría se conoce como el lenguaje audiovisual, concepto que se explorará más adelante.

La selección, unión y procesamiento del material grabado, la edición, se da en la etapa de la postproducción. Es aquí cuando los videos y audios obtenidos se transforman paso por paso en el producto final que se desea tener. Este proceso es un arte por sí mismo y está a cargo del

editor(a), quien ejecuta y finaliza este proceso de acuerdo a lo que la visión del director requiera.

Para la presente investigación no se estudiará a la postproducción ni la edición, pero sí a áreas a cargo de la preproducción y la producción mencionadas; el área de la Narrativa Audiovisual a cargo del Guion, y las áreas que ejecutan el lenguaje audiovisual, la dirección de fotografía y la dirección de arte, mas no a la dirección de sonido. El criterio de selección y omisión de cada área respectivamente es que a través de las escogidas se transmitirían más evidentemente los elementos de la identidad cultural que son objeto de esta investigación.

A continuación, se explorará cada una de esas áreas seleccionadas para así comprenderlas más a detalle para que posteriormente, se pueda usar este conocimiento como herramienta de análisis.

### **3.2.2. La narrativa audiovisual y el guion**

Por el lado de la Narrativa Audiovisual, se debe comprender al producto principal y final que da esta área, el guion, la herramienta que determina todo lo que será traducido en imágenes y sonidos sincronizados. El guion, su proceso y elaboración, es ampliamente explicado por el autor Robert McKee, quien, a través de sus escritos, explica a detalle su estructuración y creación para las obras audiovisuales. Según lo que expone, el guion parte idealmente de una estructura de la cual hay distintos modelos. El principal y más usado es el modelo aristotélico, una estructura universal que indica un comienzo, un medio y un fin en ese orden secuencial (McKee, 2011, pp. 165-166).

Las secciones del modelo aristotélico de comienzo, medio y fin son denominados actos; “al igual que una sinfonía despliega tres, cuatro o más movimientos, los guiones deben contarse en movimientos a los que denominamos actos-la macroestructura de toda historia” (McKee, 2011, p. 165). Según McKee, las distintas obras de ficción pueden tener uno o dos actos, pero

las obras más complejas y completas siempre tendrán un mínimo de tres (McKee, 2011, p. 165-166).

Así como en la parte visual existe el plano, como veremos explicado a profundidad más adelante, en el guion tenemos con gran importancia a las “unidades mínimas que permitan visualizar y escuchar las acciones de los personajes, unidades discernibles y analizables de modo claro y concreto. Estas unidades son las escenas” (Teichmann, 2018, p. 109). “Una escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante. En una situación ideal, cada escena se convierte en un acontecimiento narrativo” (McKee, 2011, p. 132). Y cada escena suele suponer una misma acción dramática entre los personajes, “la escena, entonces, involucra tres variables fundamentales: acción, espacio y tiempo” (Teichmann, 2018, p. 109). El concepto de escena y todo lo que implica servirá para entender concretamente cómo se procederá en la parte más práctica de esta investigación.

“Los golpes de efecto construyen escenas. Las escenas, a su vez, construyen el siguiente movimiento en intensidad del diseño narrativo, la secuencia” (McKee, 2011, p. 34). Cuando varias escenas conforman una misma unidad dramática; es decir, una misma acción básica que impulsa a la historia o narrativa del producto audiovisual es que tenemos a la siguiente unidad importante de la narrativa, la secuencia.<sup>16</sup> Una secuencia sería entonces un conjunto de escenas que, finalmente, y en conjunto, dan un cambio o impulso más significativo en la historia que cada una de las escenas por separado podría dar. Esto no significa que el aporte de cada escena tiene poco valor en sí mismo, solo que el conjunto de estas puede obtener un aporte mayor o incluso darle más potencia a alguna de las escenas dentro de la secuencia. Así

---

<sup>16</sup> Conceptos usados por guionistas audiovisuales comúnmente. Rescatado y explicado a detalle en el portal UNIR La Universidad en Internet. <https://mexico.unir.net/humanidades/noticias/definicion-escena-secuencia-diferencias/#:~:text=Una%20secuencia%20es%20una%20sucesi%C3%B3n%20de%20escenas%20que%20tienen%20unidad%20dram%C3%A1tica.>

nos lo explica McKee cuando ejemplifica cómo “la escena culminante de una secuencia aporta un cambio más poderoso” (McKee, 2011, p. 34). Y así como las escenas se unen para formar una secuencia, todas las secuencias de una película son las que, juntas, nos dan una historia concreta y sólida en el producto audiovisual final, en nuestro caso de investigación, una película. Así es como estarían estructurados los guiones y comprender esta estructura es un aspecto clave para poder comprender el análisis que realizará esta tesis a la película *Viejos Amigos*.

Los guiones tienen una idea núcleo que impulsa a la acción dentro de este, esta combinación de “idea núcleo + acción” es lo que sería el alma del guion (Borras y Colomer, 21, p. 1977). Pero estos, por su misma naturaleza de “alma”, son subjetivos; la parte concreta, el “esqueleto” del guion, serían las situaciones, que “crean la dramatización de la historia y de ellas surgen los personajes y el ambiente” (Borras y Colomer, 21, p. 1977). Para el interés de esta tesis, las situaciones son un punto importante a tomar en cuenta, ya que estas son las que determinan qué elementos de la identidad cultural del Callao están presentes en la película, así como el por qué se encuentran ahí. El “¿cómo?” es que se presentan estos elementos lo determinaría otro aspecto de la narrativa audiovisual y el guion; el tratamiento.

Se podría decir que el tratamiento es el uso que se le dan a la idea núcleo, la acción y las situaciones de acuerdo al objetivo que tengan el director o los realizadores con respecto al producto audiovisual que están creando. “Aunque diverso en cuanto a la forma, [el tratamiento] no modifica la idea central en absoluto, lo único que provee es un diferente ángulo de observación en el espectador” (Borras y Colomer, 25, p. 1977). Así, los elementos de la identidad cultural no perderían el significado que tienen por sí mismos dependiendo del tratamiento que se les dé en el filme, pero sí podrían recibir una mirada o intención específica, que sería muy importante de reconocer y comprender para esta investigación.

Parte fundamental del guion de la gran mayoría de productos es el diálogo, las palabras que directamente dicen los personajes en pantalla de acuerdo a lo escrito directamente en el guion. El diálogo tiene la particularidad de tener dos funciones que serían también aplicables a las otras áreas audiovisuales; deben tanto sentirse real o natural, a la par que debe estar cuidadosamente armado artificialmente para cumplir los objetivos de los realizadores o cineastas. “El modelo de diálogo clásico o realista, que remite al ochenta por ciento de las películas y narraciones de ficción audiovisual, aproximadamente, no es el diálogo que dé la impresión de ser captado en vivo. Es un diálogo armado, construido, pero que da la apariencia de ser un diálogo real” (Teichmann, 2018, p. 125). Por esto, aunque uno puede buscar naturalidad o realismo con el diálogo, en realidad este es algo creado y armado que puede servir distintos propósitos a la historia contada, sin necesariamente dejar de sentirse algo real.

Parte del objetivo del diálogo es ser algo más allá de lo que directamente dirán los personajes en pantalla, para esto el diálogo tiene al denominado “subtexto”. El subtexto es lo que uno puede inferir a partir del diálogo sin que este lo diga directamente. “El texto hace referencia a la superficie sensorial de una obra de arte. En el cine se trata de las imágenes en la pantalla y de la banda sonora con su diálogo, su música y sus efectos sonoros... El subtexto es la vida que se oculta bajo la superficie –los pensamientos y sentimientos, tanto conocidos como desconocidos, ocultos tras el comportamiento” (McKee, 2011, p. 132). El subtexto refleja emociones, sentimientos o pensamientos que los personajes manejan entre sí y que posiblemente entiendan entre ellos, pero que no dicen directamente, ya sea porque no hay necesidad directa de hacerlo, por variedad de razones como la vergüenza o por la necesidad de querer ocultar esta información. Este elemento es clave para esta investigación ya que se podría encontrar elementos de la identidad cultural “entre las líneas”, elementos que los personajes presuponen y que por eso no mencionan directamente.

El guion también determina las acciones y movimientos base que ejecutarán los personajes. Sin embargo, esto es algo que suele variar bastante cuando se filma lo escrito, ya sea por necesidades reales del rodaje, por la estética visual, por una decisión artística del director o de los actores, o incluso, a veces, por descuido. Sin embargo, es bueno igual tomar esto como parte del guion, ya que este determina “lo que pasa” en las escenas, así la ejecución no sea tal cual está planteada en escrito.

Respecto a esta área del guion y a la narrativa audiovisual, lo que más concretamente representará a los elementos de la identidad cultural del Callao en *Viejos Amigos* serán las situaciones planteadas. Esto se debe a que las situaciones son las que forman a los personajes y el ambiente de las películas (Borras y Colomer, 21, p. 1977); y así es como podríamos entender el cómo la identidad cultural del Callao se presenta tanto en los personajes como en el espaciotiempo de las escenas de *Viejos Amigos*. Las herramientas del guion audiovisual a través de las cuales entenderemos a las situaciones posiblemente sean el tratamiento que se les dé a estos elementos en la obra, así como el subtexto de los diálogos entre los personajes que podría contener a los elementos mismos o brindar facetas no evidentes de estos.

### **3.2.3. El lenguaje audiovisual y la composición**

El Lenguaje Audiovisual es el modo de comunicarse característico de los medios audiovisuales, en el que mensajes, tanto verbales como no verbales, se transmiten mediante sonidos e imágenes (Bartolomé, 1987, pp. 3-4). Entender este lenguaje será esencial para el análisis del uso de lo audiovisual para transmitir o exponer la identidad cultural en la película bajo estudio en esta investigación. Este “lenguaje audiovisual” es aplicado en los productos audiovisuales por distintas áreas ya mencionadas, cada una con gran contenido teórico por ser explorado. Esta investigación se concentrará en dos de ellas: la dirección de fotografía y la dirección de arte.

El código que usa este lenguaje audiovisual no tiene algún libro que lo explique a manera de diccionario denotativo como las lenguas per suelen tener, sino que fue formado, creado y estudiado con el pasar de los años, a la par que evolucionaban la fotografía, el cine, la televisión, y otros medios que extensivamente usan imágenes. Evolución que creó estándares e hitos a partir de los cuales se crearon nuevos productos que los usaban como paradigmas, así como libros y estudios teóricos que establecieron denominaciones estándares para este llamado lenguaje audiovisual.

Para poder entender bien este lenguaje, usaremos definiciones dadas por Bruce Block (2008), quien a su vez resume varios escritos y denominaciones acerca del lenguaje audiovisual de otros autores. Para empezar, es necesario comprender que la unidad mínima del lenguaje audiovisual, y visual en sí, es el denominado “plano”. El plano es la unidad básica del montaje, es un fragmento de espacio y de tiempo. “Esas unidades –los planos- empezaron a ensamblarse de manera que el espectador entendiese que eso que estaba viendo transcurría como un todo continuo” (Barberena, 2017, p. 62).

Este “plano” es la imagen estándar que, así tenga movimiento o no, se encuentra sola, es decir, sin ser unida a, o interrumpida por, otras imágenes; por esto, se dice que un plano empieza y acaba entre cortes, es decir, entre cambios de un plano (imagen) y otro. Los planos tienen límites de visión delimitados por el visor de la cámara, su sensor, el fotograma impresionado y la pantalla; y todo lo que abarca la vista entre estos límites es el llamado “cuadro” (Borras y Colomer, 35, p. 1977). Al cuadro lo constituyen todos los elementos del escenario, incluyendo a el o los personajes; “la ordenación de estos elementos dentro del cuadro (composición) y la situación de la cámara respecto a ellos (ángulo de toma), nos dan el encuadre” (Borras y Colomer, 35, p. 1977). El mensaje que te puede dar un plano puede variar rotundamente dependiendo de su composición y encuadre. Dependiendo de dónde

estén posicionados dentro del cuadro y de cómo la cámara los capta, un mismo grupo de objetos o sujetos puede comunicar cosas muy distintas.

Es así que el encuadre, mediante la composición y el ángulo de la cámara, es con lo que se controla qué y cómo es lo que el observador ve, y, en consecuencia, siente y entiende. Un ejemplo concreto podría ser que si bien un objeto en la realidad tiene una medida exacta; en el plano, según el ángulo desde el que se lo mire, este puede verse diminuto, gigantesco, insignificante o atemorizante, a pesar que en la realidad tenga un tamaño y forma fijo. Es con este juego que se pueden crear distintas combinaciones que den diferentes percepciones al espectador de un mismo objeto.

Si bien el encuadre y la composición son conceptos similares, que incluso podrían usarse como sinónimos, la realidad es que mientras el encuadre se encarga de la totalidad de lo que se presenta en el cuadro y cómo se presenta, es la composición la que concretamente determina la ordenación de los elementos y el porqué estos elementos se ordenan de esta manera. Es por esto que la composición será el aspecto en el que esta investigación se concentrará.

Aunque lo presentado en esta sección puede aparentar no ser mucho más que tecnicismos en la creación audiovisual, la comprensión del lenguaje audiovisual es indispensable ya que, como dice Bartolomé: “El contenido de muchos mensajes transmitidos mediante el L.A. [Lenguaje Audiovisual] es de carácter afectivo: el mensaje transmitido son las sensaciones provocadas en el espectador” (1987, p. 7). Entender cómo estas técnicas transmiten estos mensajes será esencial para el análisis de las ideas y manifestaciones de la identidad cultural en la película bajo estudio de esta investigación.

Como ya se ha especificado, esta investigación se concentrará en la composición como herramienta que concretiza al Lenguaje Audiovisual. Las áreas que se encargan de ejecutar este lenguaje a través del uso de la composición son las de dirección de fotografía y dirección

de arte. Estas profundizan los conceptos del lenguaje audiovisual a la vez que “los vuelven realidad” en el producto. Es comprendiendo cada una de estas dos áreas individualmente que se podrá entender cómo los elementos de la identidad cultural son mostrados en la película *Viejos Amigos* a través de la composición.

### **3.2.3.1. La dirección de fotografía y la composición**

El área que directamente determina la composición en cada plano es la de la dirección de fotografía, también llamada cinematografía. Los directores de fotografía, o cinematógrafos, son “los máximos responsables de conseguir la estética deseada, mantener la calidad de la imagen que se desea y coordinar al equipo de fotografía” (Nuble, 2019, p. 1). Su “proceso abarca desde la concepción y preproducción de una obra audiovisual hasta su presentación al público e incluye la representación visual de la narrativa de la película a través de un proceso mediante el cual el director de fotografía traduce en imágenes la visión del director” (McGowan, 2017, p. 205).

Esta área se encarga, entonces, de planificar cómo es que estará planteado cada plano para que todas las otras áreas puedan desarrollarse a partir de eso. El siguiente paso de esta área es el principal para esta área, el rodaje, que es cuando tiene que usar la cámara y la luz para poder concretar y grabar cada uno de esos planos.

#### **3.2.3.1.1. Términos y principios de la composición**

A partir del uso de la cámara y de la luz es que esta área determina qué objetos resaltan en el plano ya sea porque se encuentran en una composición favorecedora, porque la luz que le cae es la correcta, o porque está enfocado mientras el resto de la escena se encuentra borrosa. Con estas técnicas es que se puede lograr el denominado “punto de interés” de un plano, siendo ese sujeto u objeto, o grupo de objetos/sujetos, lo principal de la imagen teniendo al resto como un “fondo” (Mascelli, 1998, p. 219).

Cuando se habla de esto se suele usar la denominación de “términos”, a veces también referidos como “planos”: el primer término (más cercano a la cámara), el término medio (donde suele situarse el punto de interés) y el fondo (León, s.f.). Dependiendo de la ubicación de los sujetos y objetos en estos términos, puede generarse un significado distinto. Por ejemplo, normalmente se ubica en el término medio, pero en ciertas ocasiones se le pondrá en primer término para darle mayor énfasis, ya sea por su relevancia en la historia contada o para detallar más de cerca sus expresiones. El fondo suele reservarse para dar contexto a la situación planteada, pero en ocasiones puede utilizarse para ocultar elementos o minimizar su presencia mediante el desenfoque.

Otra técnica común en la composición es la “regla de tercios”, que se encarga de organizar los elementos de forma armónica. Esta técnica divide “la imagen en nueve partes iguales mediante dos líneas horizontales y dos líneas verticales” (StudySmarter, s.f.) . Se genera así una cuadrícula que sirve de referencia para ubicar sujetos y objetos en la imagen de manera estratégica de acuerdo a los requerimientos artísticos y narrativos.

Gracias a la regla de tercios, usada también en otras artes visuales como la pintura y el diseño, el sujeto no solo se queda al centro de la imagen para resaltar, sino que, jugando con esta regla, el realizador puede dirigir la atención del espectador hacia el punto que le parezca más conveniente (Georgia O’Keeffe Museum, s.f.). Esto permite planificar de manera precisa el mensaje que la imagen comunica, a través del posicionamiento con intención de cada elemento del encuadre.

Estas técnicas de composición se aplican también a la fotografía estática, pero lo que es exclusivo del cine, del video, y agrega una dimensión más, es el movimiento. Como decía Vittorio Storaro<sup>17</sup>: “fotografía significa escribir con la luz, cinematografía significa escribir en

---

<sup>17</sup> Reconocido Director de Fotografía de películas como “Apocalypse Now” y “El último emperador”

movimiento” (en McGowan, 2017, p. 206). Ese movimiento puede provenir tanto de los objetos y sujetos en el plano, o de la cámara misma.

Los movimientos de los objetos y sujetos en el plano generan líneas imaginarias que enriquecen la composición, guiando la mirada y el punto de vista del espectador y creando nuevas formas “invisibles” dentro del cuadro. Por su parte, los movimientos de cámara pueden ser suaves o abruptos, pudiendo incluso cambiar por completo la composición inicial del plano, creando así varios “sub-planos” dentro de uno mismo. Esto puede realizarse a través de un “paneo”<sup>18</sup> (la cámara gira en su propio eje) o través de los “travellings” (cuando la cámara misma se mueva libremente siguiendo al punto de interés del plano) (Castillo, 2009, p. 424). Incluso, es posible que un mismo plano abarque varias escenas al cambiar de locaciones de manera continua, convirtiéndose así en un “plano secuencia”, considerado por mucho como “la retórica fílmica más reclamada y reconocida de entre todas las posibilidades formales del arte cinematográfico” (Vieguer, 2012, p. 287).

#### **3.2.3.1.2. La luz como elemento de la composición**

Conocer y entender cada aspecto que maneja la composición es esencial para comprender cómo se determina la forma final de los planos. Y uno de estos elementos es la luz y cómo esta es manejada en el encuadre a través de la iluminación.

El juego de mostrar u ocultar, en mayor o menor nivel, a los elementos dentro del plano es una de las bases con las que el director de fotografía construye. “Una zona brillantemente iluminada puede atraer la mirada hacia un gesto clave, mientras que una sombra puede ocultar un detalle o crear suspense sobre lo que puede esconderse ahí” (Bordwell, 1997, p. 152). Después de todo, “la televisión [haciendo alusión a lo audiovisual en sí] construye una cultura de la importancia que se define por la aparición o la no aparición de los productos en el imaginario social” (Martínez-Rodrigo, 2005, p. 217).

---

<sup>18</sup> Información general que trabajadores audiovisual dominan generalmente que es rescatada en sitios como Aprendercine.com <https://aprendercine.com/movimientos-de-camara-ejemplos-definicion/>

La iluminación “define el ambiente de una imagen” (Universidad El Bosque, s.f.) ya que no solo afecta la exposición, sino que también guía la mirada del espectador, crea atmósferas y resalta texturas y formas (Blog del Fotógrafo, s.f.). Un mismo plano, con los mismos elementos dispuestos en un mismo ordenamiento, puede cambiar enormemente dependiendo de la luz, con ella resaltando unos elementos, ocultando otros, y transformándolos también.

La iluminación puede ser también un “vehículo emocional” (Gómez Cornejo en García, 2024), dándole una carga específica al ambiente de una escena. Según el tipo de luz utilizado, un espacio puede volverse un lugar pacífico, terrorífico, o incluso uno caótico lleno de ambigüedades emocionales.

La composición a través de la dirección de fotografía hace notar y resaltar los elementos que se encuentran en pantalla y así poder reconocerlos y jerarquizarlos. De esta manera podemos identificar cuáles serían los de mayor importancia para la película en sí. De este modo, la imagen no solo se trata de un soporte estético, sino también en vehículo de distintas sensaciones o temáticas y, según lo que analizamos en esta tesis, en herramienta para la representación cultural. Será a través del análisis de esta área que entenderemos qué elementos de la identidad cultural cobran relevancia en los encuadres de la cinta, y si la dirección de fotografía les otorga algún significado adicional.

### **3.2.3.2. La dirección de arte y la composición**

“La visión humana es enormemente sensible a las diferencias de color, textura, forma y otras características visuales” (Bordwell, 1997, p. 186). Cada uno de estos aspectos deben ser tomados en cuenta a detalle a la hora de realizar un filme, manteniendo coherencia con la visión e intención de este. La dirección de arte es la responsable de esto al encargarse de “todas las acciones de modificación de la apariencia de los actores, los objetos y los espacios físicos, con una intención estética funcional al proyecto audiovisual” (Olmedo, 2018, p. 39).

Mientras que la composición se encarga del ordenamiento de los elementos en el plano, la dirección de arte se encarga directamente de la estética de todo lo que se encuentra dentro de este, es decir cada uno de los objetos, locaciones, vestuarios de los sujetos, y cómo estos están arreglados y presentados visualmente. La composición plantea una realidad a través del ordenamiento de los elementos, que son trabajados también a través de la luz y la manera en que el lente de la cámara los capta; sin embargo, la selección, materialidad y estilización de los elementos son competencia de la dirección de arte.

No basta solo con elegir elementos reales o que simulen una realidad, ya que, a través de estos, el director de arte construye un sentido a través de la identidad visual, en un proceso de creación “que involucra elegir, seleccionar y estilizar lo dado por el mundo real en función de un planteo estético funcional al proyecto” (Olmedo, 2018). Para lograrlo, se realiza un extenso planteamiento, considerando las formas y colores que estarán presentes en cada escena, de modo que aporten, no entren en conflicto, y mantengan coherencia con la composición.

Como parte de sus funciones, la dirección de arte es responsable del planteamiento de una paleta de colores o “paleta limitada”, como la llaman los pintores; el establecimiento de los colores compatibles entre sí, que solo aceptan colores que rompan esta estructura si tienen algún significado particular (Bordwell, 1997, p. 164). Esta paleta debe coordinarse muy estrechamente con la dirección de fotografía, ya que dependiendo de la luz utilizada y la manera como se graba, los colores pueden variar bastante en pantalla. Es por esto que el uso del color afecta y potencialmente modifica a la composición, ayudando incluso a distinguir la intensidad o saturación de esta (Bordwell, 1997, p. 164). A veces, los colores no cambian, pero la luz empleada no es compatible con ellos lo cual genera nuevos problemas. Debido a todo esto, este trabajo conjunto entre la dirección de Fotografía y la dirección de Arte debe ser suficientemente estrecho para que el producto final sea el buscado por ambas áreas.

### **3.2.3.2.1. Sujetos: vestuario, maquillaje y textura**

Cada personaje retratado en una película es un mundo en sí mismo, tanto interno como externo. La manera en que cada personaje decide cómo ser percibido es a través de cómo él mismo se caracteriza. Las áreas encargadas de plasmar esto en los personajes son las del vestuario y el maquillaje, supervisadas por la dirección de arte. Estos son elementos fundamentales en la construcción de los personajes, permitiendo transmitir aspectos psicológicos, sociales y culturales que enriquecen la narrativa cinematográfica (Arciniegas Fajardo, 2020). El vestuario y el maquillaje de los personajes cuentan historias por sí mismos dentro de la composición final, haciendo que cada personaje pueda representar varias historias a la vez con tan solo su presencia. A través de los colores y texturas del vestuario del personaje el director de arte puede reflejar su estado emocional o social; un personaje deprimido puede usar tonos fríos como azul o gris, mientras que uno feliz puede usar colores cálidos como el naranja y el amarillo (CINEZAP, s.f.).

Como se dijo anteriormente, el ojo humano puede captar cosas a un nivel tal que puede “sentir táctilmente” (por decirlo de una manera) así solo esté viendo los objetos en pantalla. Es por esto que las texturas de los objetos dentro del filme es otra característica que esta área toma en cuenta ya que diferentes texturas pueden significar indirectamente distintas cosas para el espectador y para los personajes dentro de los planos. Una buena dirección de arte puede usar estas texturas a su favor para causar distintas emociones en el espectador ya que, así no sean realmente tocados por el espectador, una lija en pantalla causa una sensación muy distinta a lo que un algodón de azúcar podría generar.

Es necesario resaltar la estrecha coordinación requerida entre las áreas de fotografía y arte en lo que respecta a los colores y texturas utilizados por los personajes, ya que estos pueden verse alterados radicalmente por el tipo de luz empleado y por la forma en que se representan dentro del encuadre. Un personaje que utiliza texturas ásperas y tonos grises, colocado en el

centro del encuadre, en primer plano y directamente iluminado, generará un impacto visual muy fuerte en el espectador debido al significado que se le atribuye a dicha textura. Sin embargo, si ese mismo personaje es relegado a una esquina del encuadre, en el fondo y con escasa iluminación, podría terminar pasando desapercibido.

Debido a que esta área está cargo de todo lo relacionado a la estética final del producto, también dentro de sus responsabilidades está el corroborar los criterios mencionados en la puesta en escena, en particular de los “escenarios y decorados” y del “vestuario y maquillaje”, como Bordwell los denomina (1997). Así, no solo se asegura de que los elementos funcionen visualmente con los criterios mencionados, sino que sean coherentes con el mundo que construye el filme, ya sea uno de época, actual o de fantasía. Por tanto, una tarea importante sería el decidir entre ser leal a lo que se quiere representar o preferir cumplir con la estética que se quiere lograr finalmente con la película (Bordwell, 1997, p. 148-150). A veces, objetos coherentes con el mundo que se quiere recrear pueden romper con el estilo del filme y será el rol del director de arte tomar la decisión más adecuada para la película.

#### **3.2.3.2.2. Espacios: escenografía y decorado**

Así como los otros aspectos de la dirección de arte, el armado de la escenografía cuenta una o varias historias por sí misma y “brinda información sobre el ambiente en el que ocurre la historia, pero también sobre sus antecedentes y la acción previa al drama” (Solís Mendoza, s.f.). De hecho, por su propia naturaleza, es capaz de contar múltiples historias al mismo tiempo, generando un ambiente que puede sentirse vacío y nuevo o cargado de vida previo a la escena mostrada.

La escenografía entonces tiene el rol de ser un símbolo continuo y visible que apoya al trabajo narrativo en la película (Solís Mendoza, s.f.). La acción de la escena puede contar una cosa, mientras que el espacio donde se desarrolla puede contar otras muy distintas, ya sea en apoyo a la historia, o en contraste. Este juego de distintas historias creadas se sopesan

directamente por la composición y cómo este espacio es presentado, que puede hacer que el espacio sea solo un fondo lejano desenfocado, o que tenga tanto o más protagonismo que los mismos personajes.

Todos estos elementos dentro de la composición de los planos de una película son identificados como parte del “decorado”, como lo denomina Marcel Martin. Y este comprende tanto elementos naturales como las creaciones humanas dentro del encuadre de cine, ya sean pre-existentes o contruidos específicamente para la película. Estos elementos pueden tener un carácter más de verosimilitud o de simbolismo (Martin, 1955/2013, p. 83), pudiendo ser parte de la cinta tanto como para dar contexto o razones estéticas, así como para comunicar un significado adicional simbólico.

Estos conceptos serían bajo los que esta investigación se concentra en el análisis de la dirección de arte a través de la composición, en *Viejos Amigos*. Presuponemos que una parte importante de *Viejos Amigos* fue el crear la atmósfera de la identidad cultural del Callao, pero, al saber que a veces la estética o estilo del filme puede predominar frente a otras intenciones, será importante analizar cómo los elementos presentes finalmente se agregaron en favor de la identidad estudiada, como parte del contexto, si solo tuvieron un rol estético o de coherencia de estilo con el resto de la composición de la película o si tal vez tenían algún significado simbólico adicional. Comprender el aporte que de una manera o la otra se brinda a la película en sí será importante para el entendimiento del vínculo de la identidad cultural chalaca y *Viejos Amigos*.

## **4. DISEÑO METODOLÓGICO**

### **4.1. Método de análisis**

El enfoque metodológico que se aplicó en esta tesis fue mixto, ya que implicó una investigación cuantitativa en la parte inicial, para luego continuar con una parte cualitativa. El tipo de investigación tuvo un diseño de estudio de casos, como lo describió Mejía (2004); es

decir, el estudio de un fenómeno particular. El alcance de este trabajo fue descriptivo y el método de investigación fue hermenéutico, ya que se realizó principalmente una interpretación y comprensión de un producto específico, la película *Viejos Amigos*.

En este trabajo se identificaron dos categorías o variables principales; “la representación audiovisual” y “la identidad cultural del Callao”. “La representación audiovisual” incluyó las subcategorías de los “recursos de la narrativa audiovisual” y los “recursos del lenguaje audiovisual”; mientras que “la identidad cultural del Callao” comprendió la subcategoría de “los aspectos de identidad cultural del Callao”, los cuales se dividieron según los ejes planteados a partir de lo expuesto por Guerrero (2004). Para recoger y entender la información de estas categorías, se realizó un análisis de contenido.

A modo de resumen de lo expuesto, se presentó a continuación la matriz de coherencia de esta investigación, en relación con los objetivos planteados para esta tesis.

<b>Título de la investigación:</b> La identidad cultural del Callao en <i>Viejos Amigos</i> (Villarán, 2014) a través de la representación audiovisual.				
<b>Problema</b>	<b>Objetivos generales</b>	<b>Objetivos específicos</b>		
¿Cómo se representa audiovisualmente la identidad cultural del Callao en la película de ficción <i>Viejos Amigos</i> ?	Analizar cómo la identidad cultural del Callao es representada audiovisualmente en la película <i>Viejos Amigos</i> .	Identificar qué elementos de la identidad cultural del Callao están presentes en la película <i>Viejos Amigos</i> .		
		Comprender cómo la narrativa audiovisual utiliza al guion para plasmar y explorar la identidad cultural del Callao en la película <i>Viejos Amigos</i> .		
		Comprender cómo el lenguaje audiovisual utiliza a la composición para plasmar y desarrollar la identidad cultural del Callao en la película <i>Viejos Amigos</i> .		
<b>Enfoque metodológico</b>	<b>Tipo de investigación</b>	<b>Nivel de investigación</b>	<b>Método de investigación</b>	<b>Población / muestra</b>
Mixto	Investigación de caso	Descriptivo	Hermenéutico	Secuencia de película

Objetivos	Categorías	Subcategorías	Técnicas e instrumentos de información
1	La representación audiovisual	Los recursos de la narrativa audiovisual	Análisis de contenido Entrevista
		Los recursos del lenguaje audiovisual	
2	La identidad cultural del Callao	Los aspectos de la identidad cultural del Callao	

La metodología de análisis de contenido que se utilizó en esta tesis estuvo ampliamente basada en lo planteado por Igartua y Humanes en “El método científico aplicado a la investigación en comunicación social” (2004), quienes a su vez tomaron como referencia a autores como Wimmer, Dominick, Berger y Sierra Bravo. Esta propuesta metodológica plantea que el análisis de contenido de un producto debe ser sistemático, objetivo y cuantitativo. Cabe aclarar que esto no es excluyente a un análisis cualitativo más profundo y subjetivo.

Este análisis cuantitativo fue necesario para determinar objetivamente la presencia, o no, de la identidad cultural del Callao en *Viejos Amigos*. Según Igartua y Humanes, es indispensable contar con criterios definidos al momento de determinar las variables a analizar en el producto.

Para el análisis de la variable “identidad cultural del Callao” se emplearon los criterios de los “ejes de la identidad”, planteados en el marco teórico y basados en “Bailar, jugar y desfilas: la identidad cultural de los nortinos” (Guerrero, 2004): “festivo”, “arquitectónico”, “religioso” y “deportivo”. Asimismo, se buscó identificar cómo esta identidad es representada a través de elementos específicos dentro de la película: los personajes, los espacios y los discursos.

Para el análisis de la variable “representación audiovisual” se consideraron los criterios expuestos en el marco teórico, basados en autores como Syd Field y Robert McKee para los “recursos narrativos”, y Bruce Block y Antonio Bartolomé para los “recursos del lenguaje audiovisual”.

La muestra utilizada consistió en secuencias ubicadas en puntos clave de la estructura narrativa de la película. *Viejos Amigos* cuenta con una estructura aristotélica, es decir que contiene tres actos, un inicio, un medio y un final (McKee, 2011). Tomando en cuenta esto, se seleccionaron secuencias significativas de cada acto de la cinta. Estas secuencias, a su vez, se dividieron por escenas. En cada escena, se identificaron los personajes, el espacio y los discursos que se encuentren en esta. A partir de este paso, se procedió a aplicar el instrumento de análisis (presentado posteriormente). Por cada personaje, espacio y discurso presente se determinó qué características poseen o se encuentran en ellos que representen a la variable “identidad cultural”. Se analizaron los elementos de la variable “identidad cultural” encontrados según los distintos criterios de la variable “recursos narrativos y audiovisuales”. Estos criterios serían los siguientes: narrativa, dirección de fotografía y dirección de arte. De la narrativa se analizó cómo la identidad cultural se manifestó a través del guion. De la dirección de fotografía se analizó cómo el encuadre retrata a la identidad cultural y si este brindó algún significado adicional a su rol en la historia. De la dirección de arte se examinó la escenografía y cómo sus elementos vinculados a la identidad chalaca fueron expuestos visualmente en la composición. En este punto, se analizó cada secuencia de acuerdo con lo encontrado en la aplicación del instrumento y conforme al proceso de análisis. De esta manera se concluyó el análisis cuantitativo de esta tesis.

Con los insumos obtenidos del análisis cuantitativo, se procedió con el análisis cualitativo. El enfoque concreto de esta parte se basó en la metodología propuesta por Pablo Francescutti en “La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos

analíticos” (2018). En este escrito, Francescutti nos comparte una metodología que toma en consideración el Análisis Textual, dividido en Análisis de Contenido, Análisis del Relato, Análisis Paratextual y Análisis Audiovisual, y al Análisis Contextual, que contiene al Análisis Intertextual, el Análisis Institucional y al Análisis Sociocultural. Si bien todos estos enfoques fueron relevantes, y se tomaron en cuenta en el desarrollo de las conclusiones, para efectos de esta tesis, se desarrolló únicamente con mayor profundidad y exhaustividad el análisis sociocultural.

Para complementar el análisis cualitativo y como insumo para las conclusiones finales de esta tesis, se realizó una entrevista al director de la película *Viejos Amigos* (véase Anexo A), en la cual se le formularon preguntas sobre su proceso de creación; la investigación previa, la escritura del guion y la realización audiovisual. Fue de especial interés para esta tesis determinar cómo los elementos de la identidad cultural del Callao identificados en la cinta atravesaron estos procesos hasta llegar al producto final.

#### **4.2. Proceso de Análisis**

Como primer paso del análisis, se realizó la identificación de los elementos de cada eje de la identidad, planteados a partir de cada área audiovisual respectiva que esta tesis tomó como referencia (narrativa, dirección de fotografía y dirección de arte), según lo expuesto por autores como Syd Field, Bruce Block y Antonio Bartolomé. Los elementos de la variable “identidad cultural del Callao” que se buscaron fueron aquellos encontrados en la bibliografía expuesta en el marco contextual de esta tesis. Estos elementos fueron identificados en la cinta a través de la variable “representación audiovisual”, la cual consideró las áreas audiovisuales ya mencionadas. Con estos elementos identificados y categorizados mediante el instrumento de análisis cuantitativo desarrollado para esta tesis (véase Anexo B), se procedió a realizar un análisis cualitativo de la representación audiovisual de la identidad cultural del Callao en la cinta a partir de sus ejes.

Para la variable “identidad cultural del Callao” se tomaron en cuenta los elementos que representaran dicha identidad a través de los personajes, los espacios y los discursos. Estos elementos representaban al Callao bajo los criterios de los ejes de identidad cultural, basados en lo explicado por Guerrero (2004): el eje festivo, el eje arquitectónico, el eje religioso y el eje deportivo.

Los elementos de esta variable fueron buscados y analizados en la cinta tomando como punto de vista los componentes de la otra variable: la “representación audiovisual”. Esta variable, expuesta en el marco teórico, consideraba los recursos de la narrativa audiovisual y los del lenguaje audiovisual (divididos en dirección de fotografía y dirección de arte) como criterios para el análisis.

De esta manera, se realizó un análisis profundo de los elementos de identidad presentes en las secuencias seleccionadas de la película. Para ello, como unidades de observación, se seleccionaron secuencias completas. Se optó por trabajar con secuencias, y no con escenas aisladas, porque estas englobaban una acción dramática con unidad narrativa, lo que permitió analizar más claramente cómo la identidad cultural fue utilizada como recurso estructural a lo largo del filme.

Para la selección de estas secuencias, se observó la totalidad de la película y se escogieron aquellas que tuvieran mayor peso narrativo dentro de cada uno de los tres actos de la historia, basándose en los criterios estructurales propuestos por Robert McKee. A partir de estos criterios se seleccionaron cinco secuencias: la secuencia inicial, la secuencia del Estadio Miguel Grau, la secuencia del Cementerio Baquijano, la secuencia del Bar Rovira y la secuencia final.

Una vez que se aplicó el instrumento desarrollado en cada una de las secuencias y se tuvo una visión más clara de la relación concreta entre la identidad cultural del Callao, sus ejes y la película, se realizó una entrevista exhaustiva al director del filme, Fernando Villarán. Esta

entrevista brindó una mirada interna del proceso de realización de la película, que sirvió para poder entender más a fondo situaciones específicas de esta y, en especial, para el desarrollo de las conclusiones finales de esta tesis.

Para cada secuencia se articuló su narrativa interna; la acción dramática principal y cómo los personajes influyeron en ella. A partir de esto, se estableció la relación entre los personajes más relevantes en la secuencia y los ejes de identidad que más incidieron en su construcción. Esta acción se repitió en cada apartado del análisis, tomando en cuenta el eje correspondiente a su sección respectiva. De manera similar, se describió cómo cada eje de identidad influyó en las secuencias en las que se encontró presente. Así, se articuló la relación entre los ejes de identidad que generaron mayor impacto audiovisual en la secuencia, según lo hallado con el instrumento de análisis.

Este análisis se realizó integrando las ideas desarrolladas en el marco teórico y aplicando la metodología del análisis sociocultural propuesta por Francescutti. También se consideraron los comentarios y la información brindada por el director sobre el proceso de producción, así como las intenciones creativas y temáticas de la película.

Lo encontrado brindó los primeros hallazgos para cada uno de los ejes de la identidad cultural. A partir de estas, se desarrollaron las conclusiones finales de la tesis, en las que se retomó el análisis sociocultural propuesto por Francescutti de una manera más elaborada, utilizando los conceptos de identidad cultural expuestos en el marco teórico de forma más exhaustiva.

#### **4.3. Instrumentos**

El primer instrumento que se presentará a continuación es una tabla creada a partir de los criterios anteriormente explicados. Si bien, el uso concreto de esta herramienta se les aplicó a las escenas por representar dimensión espacio-temporal únicas, estas fueron agrupadas en secuencias según la acción dramática encontrada.

Este instrumento (véase en detalle en el Anexo B) se utilizó para facilitar la observación y análisis de los elementos de las categorías expuestas anteriormente. Esta herramienta es de elaboración propia creada a partir de las metodologías planteadas y explicadas por Igartua y Humanes y Francescutti usando las variables expuestas anteriormente.

Secuencia 1													
Escena 1													
Representantes de identidad	Eje de identidad al que se relaciona	Recursos narrativos y audiovisuales											
Personajes		Narrativa			D. Fotografía					D. Arte			
		¿Cuál es su rol en la escena?	Relación directa con la acción dramática de la escena?	Su presencia es parte esencial de un giro narrativo?	Término	Presencia en el encuadre, ¿predominante o subordinado?	¿Bien iluminado?	¿Su iluminación acompaña a la emoción del personaje?	¿Su iluminación se contrapone a la emoción del personaje?	¿Su iluminación implica algún subtexto en el personaje?	¿Significado particular de su presencia en el encuadre?	Colores predominantes	Tipo y características de vestimenta
Personaje 1													
Representantes de identidad	Eje de identidad al que se relaciona	Recursos narrativos y audiovisuales											
Discursos		Narrativa			D. Fotografía (Solo aplica si es escrito o físico)					D. Arte (Solo aplica si es escrito o físico)			
		¿Cuál es su rol en la escena?	Relación directa con la acción dramática de la escena?	Su presencia es parte esencial de un giro narrativo?	Término	Presencia en el encuadre, ¿predominante o subordinado?	¿Bien iluminado?	¿Su iluminación acompaña a la emoción del discurso?	¿Su iluminación se contrapone a la emoción del discurso?	¿Su iluminación implica algún subtexto en el discurso?	¿Significado particular de su presencia en el encuadre?	Colores predominantes	Tipo y características de vestimenta
Discurso 1													
Representantes de identidad	Eje de identidad al que se relaciona	Recursos narrativos y audiovisuales											
Espacios		Narrativa			D. Fotografía					D. Arte			
		¿Cuál es su rol en la escena?	Relación directa con la acción dramática de la escena?	Su presencia es parte esencial de un giro narrativo?	Término	Presencia en el encuadre, ¿predominante o subordinado?	¿Bien iluminado?	¿Su iluminación implica algún ambiente emotivo en el espacio?	¿Significado particular de su presencia en el encuadre?	Colores predominantes	Características y elementos predominantes del ambiente	¿Hay elementos que "rompen" con el resto en la composición?	
Espacio 1													

El uso de este instrumento brindó datos cuantitativos concretos sobre el grado en que la identidad cultural del Callao es representada directamente en la película a través de los recursos audiovisuales (véase Anexo C). Estos datos cuantitativos dieron paso al análisis

cualitativo de cada secuencia y escena, el cual, a su vez, permitió desarrollar el análisis final del producto utilizando los conceptos expuestos el marco teórico, a partir del análisis sociocultural planteado por Francescutti.

Como parte final del análisis cualitativo se utilizará el siguiente instrumento de esta investigación; la entrevista al director de la película. Esta entrevista tuvo como principal objetivo el determinar qué tanto de lo hallado o no hallado tuvieron intencionalidad directa de los creadores y cuál fue su proceso para que llegue al producto final.

Las preguntas que se hicieron tuvieron como enfoque comprender el proceso de cómo se generó la representación audiovisual de la identidad cultural del Callao en la película a través de la investigación previa, la escritura de la cinta y la realización audiovisual. Se le preguntó explícitamente qué elementos de la identidad cultural del Callao conscientemente buscaron representar y qué recursos de la narrativa audiovisual y del lenguaje audiovisual se decidió usar para lograr esta representación.

## **5. ANÁLISIS DE VIEJOS AMIGOS**

Los ejes de la identidad cultural planteados como base para el análisis de esta tesis, el eje festivo, el religioso, el arquitectónico y el deportivo, son analizados en la película a través de cinco secuencias narrativas clave. De esta manera, se busca observar cómo estos ejes culturales se integran y manifiestan en momentos significativos del filme.

Se escogieron para ello la secuencia inicial, la secuencia del Estadio Miguel Grau, la secuencia del Cementerio Baquijano, la secuencia del Bar Rovira y la secuencia final. La primera y la última fueron seleccionadas por la importancia de tomar en cuenta tanto el inicio como el final del filme para entender su propuesta narrativa y temática en su totalidad. Las secuencias del Estadio Miguel Grau, del Cementerio Baquijano y del Bar Rovira fueron escogidas por contener una representación palpable del espíritu chalaco, así como por su relevancia narrativa dentro del desarrollo de la historia.

La estructura de este análisis se organizará en torno a cada una de las secuencias, los que a su vez contarán con apartados dedicados a cada uno de los ejes que estén presentes en la respectiva secuencia. Posteriormente, se presentan apartados que analizan la presencia general de cada eje en la cinta, a través del guion y la composición, que darán paso a las conclusiones.

## **5.1. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia inicial**

### **5.1.1. El eje festivo en la secuencia inicial**

La secuencia inicial de la película comienza en una iglesia durante la misa por el difunto Kike, un contexto que, por naturaleza, debería ser considerado uno de tristeza, dolor y remembranza. Aunque estos elementos están presentes, la personalidad alegre de los viejos amigos, Ricardo Villarán, Balo Arrieta y Domingo Culotti, se hace evidente, en especial porque Kike también compartía esa misma personalidad, como lo sugiere el subtexto en esta y otras secuencias del filme. De los tres, es Ricardo quien más encarna este espíritu chalaco festivo, impulsando la historia al intentar mantener la alegría y la celebración, incluso durante el velorio.

Durante la misa, cuando el personaje de Ricardo Villarán encarna este eje, se le muestra en primer plano dentro de la composición, junto con Domingo y Balo que reaccionan en complicidad a sus ocurrencias. Luego, frente al féretro de su compañero, Ricardo manifiesta lo importante y necesario que debió ser tener una fiesta, con comida y banda, como forma de recordar al fallecido con alegría en el velorio. Esto subraya lo importante que es la celebración para la cultura de los viejos amigos y lo lamentable que es que la esposa de Kike no lo haya respetado. En esta escena, los tres amigos son puestos en primer término, para que podamos apreciar directamente sus rostros, en medio de una iluminación tétrica, apropiada para un velorio. El encuadre usado junto con una iluminación de luces duras son sombras muy marcadas genera una atmósfera triste y lamentable que coincide con la emoción de Balo

Arrieta y Domingo Culotti, pero no con Ricardo, que aunque iluminado de la misma manera, no pierde su picardía.

Fuera de la iglesia, al recordar viejos tiempos en el parque, los personajes reconectan con lo festivo e incluso cantan. La calidez y alcance de la iluminación de esta escena y encuadres que hacen sentir junto físicamente a los personajes refuerza directamente el mensaje de la picardía y la festividad en ellos.

Después del parque, tenemos la escena en el baño donde Domingo representa la actitud jocosa de los chalacos, al bromear un joven desconocido que orina a su lado mientras Balo está distraído pensando en el desencadenante que motiva la acción principal de la película, el robo de las cenizas de Kike.

Mientras esperan que Balo vuelva del baño, en el carro, Domingo y Ricardo comparten un momento festivo, al poner un casete con música criolla. No dudan en mostrar su emoción y cantar nuevamente, con una iluminación cálida, sin sombras, en un espacio con colores vivos gracias al interior rojo del carro y el verde de los árboles del parque, lo que genera una atmósfera alegre enmarcada en un encuadre que evidencia un momento íntimo de felicidad entre los amigos. Este momento es interrumpido por Balo, que llega de prisa con las cenizas de Kike, dando inicio a la acción principal de la cinta.

La iglesia, el baño, el parque y el carro donde se desarrolla esta secuencia aunque no están directamente vinculados con el eje festivo, gracias al lenguaje audiovisual funcionan para reforzar la festividad en los personajes, ya sea de manera directa o en contraposición.

La iglesia, con sus luces duras y sombras muy marcadas, en un espacio colores oscuros genera un ambiente tétrico que es encuadrado de tal manera que parece atrapar a los Viejos Amigos, pero que no detiene el espíritu festivo que los caracteriza. con su carga de solemnidad, contrasta con los protagonistas jugando entre sí; el baño muestra que incluso en un lugar tan mundano puede recordarse ese espíritu festivo, de forma parecida a cómo el

parque y el carro reflejan esta sensación dentro de un contexto cotidiano. El baño está presentado como una situación cotidiana pero incómoda; mientras que tanto parque como el carro se muestran como ambientes casuales y más alegres, con una iluminación acorde al sentimiento festivo de los protagonistas.

### **5.1.2. El eje religioso en la secuencia inicial**

La secuencia inicial está directamente ligada al eje religioso desde el arranque mismo de la cinta con un órgano tocando melodías propias de la misa, introduciéndonos inmediatamente en ese contexto ritual. Es en este marco, la misa por su amigo Kike, que conocemos a los personajes principales de la cinta, los Viejos Amigos, y a su rival, la esposa del difunto, Leticia.

El sacerdote y los demás asistentes muestran una actitud solemne, mientras que los viejos amigos, por su parte, están en constante reto frente a dicho contexto religioso, ya sea casualmente, como cuando Domingo Culotti no puede contestar una llamada, o de manera intencionada, como con el comentario provocador de Ricardo Villarán hacia las palabras del sacerdote: “¿Por qué los curas siempre hablan la misma huevada?”.

Leticia, vestida completamente de luto, encarna el eje religioso y una actitud conservadora y rígida que contrasta con los viejos amigos y su actitud jocosa, en especial con Ricardo Villarán, quien, aunque sin exagerar, tiene una apariencia más informal para ese contexto. El resto de los personajes viste de manera apropiada para la situación, aunque sin alcanzar el nivel de rigor que representa el atuendo de Leticia.

La iglesia misma representa el eje religioso por su propia naturaleza y con los adornos y ornamentos reforzando la presencia simbólica de lo sagrado en la escena. En el momento en que los Viejos Amigos se acercan al ataúd, la composición genera una sensación de encierro, como si el espacio los rodeara y la cercanía con lo espiritual y la muerte se cerniera sobre ellos.

La religión se retrata de manera directa en esta secuencia. Aquí es donde nuevamente se hace evidente el contraste entre los Viejos Amigos y su intento de resistirse a la solemnidad que estas costumbres quieren imponer sobre ellos. Sin embargo, a pesar de ese desafío que representan, también se evidencia un cierto nivel de respeto hacia lo religioso. Pueden bromear y retarla, pero la creencia, finalmente, sigue presente en ellos.

### **5.1.3. El eje arquitectónico en la secuencia inicial**

La Secuencia Inicial se desarrolla en una iglesia católica, lo que constituye una referencia directa al eje religioso. Sin embargo, esta iglesia posee características muy propias de la arquitectura y construcción típicas de una iglesia antigua y humilde del Callao. Sin construcciones muy elaboradas, pero sí con indumentarias y detalles tradicionales que refuerzan su antigüedad y autenticidad. Esta sensación no solo se asocia a las iglesias, sino también a muchas de las construcciones antiguas del Callao, que continúan siendo usadas hasta el día de hoy.

La secuencia inicial continúa en espacios cotidianos que no representan directamente un entorno chalaco, hasta que llegamos a la parte final: cuando los Viejos Amigos circulan en auto por las calles del Callao. Si bien no se muestra una arquitectura imponente o especialmente resaltante, sí se retratan infraestructuras cotidianas del día a día de los chalacos, pasando por avenidas como República de Panamá, Guardia Chalaca y la muy importante avenida Miguel Grau, también conocida como “Buenos Aires”. Estos lugares respiran una cultura viva y cotidiana, donde pequeños detalles, como pintas particulares, evidencian la presencia activa y continua de los chalacos en su propio territorio.

### **5.1.4. El eje deportivo en la secuencia inicial**

Aunque esta secuencia no transcurre en espacios directamente vinculados a lo deportivo ni al Sport Boys, los viejos amigos no pueden evitar demostrar que su mente no solamente está en

la ceremonia fúnebre, sino también en el partido del Boys que está próximo a empezar y que originalmente tenían planeado asistir junto con Kike.

Frente al ataúd, Balo se despide de Kike dejando una figura de un icónico jugador del Boys, simbolizando la importancia del club para los cuatro y su amistad. Al hacer esto, Balo especula que la muerte de su amigo fue causada por molestia emocional tras una discusión con Leticia, quien se habría negado a dejarlo asistir al partido. Al menos para Balo, esta afrenta fue tan grave que incluso la considera un asesinato.

Ricardo Villarán es quien más expresa ansiedad por asistir al partido, mencionándolo incluso frente al féretro, lo que incomoda a unos acongojados Balo y Domingo. Claro que, una vez que Ricardo plantea la idea como una manera de homenajear y recordar a Kike, sus amigos se convencen de la idea, aunque expresándolo de manera más recatada.

Estos sucesos ocurren en una atmósfera lúgubre que incluso genera la sensación de que los tres también están simbólicamente dentro de él. Mientras Balo y Domingo mantienen una actitud y comentarios acordes a este planteamiento visual, Ricardo contrasta con su insistencia de ir al partido mientras se toma un trago a escondidas.

En la escena posterior, en el parque, solo brevemente mencionan otra vez la intención de ir al partido. Aunque Balo y Domingo aún lo dudan, el ambiente creado por la iluminación y el encuadre es mucho más alegre y cálido, en sintonía con la actitud más ligera que empieza a predominar entre los viejos amigos. Este aspecto visual solo se contrapone a la actitud de molestia de Balo y Ricardo hacia Leticia, la viuda que no quiso que Kike fuera al partido.

Fue tan ofensiva esta afrenta de Leticia que Balo decide robarse las cenizas de su amigo para darle una despedida que considera apropiada y justa. Cuando se reúne con los otros en el auto, todos coinciden en que, a pesar de todo, no pueden dejar de ir al partido. Esta decisión los reconforta ya que, a pesar de la muerte, podrán compartir los cuatro juntos un partido más del equipo de sus amores.

Esta secuencia demuestra hasta qué punto el amor por el Boys influye en los personajes. No solo no pueden desconectarse del partido en un momento de suma tristeza, sino que hasta llegan a pensar que la imposibilidad de ir al partido del Boys pudo haber provocado la muerte de su amigo.

## **5.2. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia del Estadio Miguel Grau**

### **5.2.1. El eje festivo en la secuencia del Estadio Miguel Grau**

En la secuencia del Estadio Miguel Grau no se encuentra una manifestación clara del eje festivo de la identidad chalaca. La única referencia que se aproxima es el himno clásico del Sport Boys; sin embargo, este elemento representa de forma más evidente el eje deportivo, que será abordado más adelante.

### **5.2.2. El eje religioso en la secuencia del Estadio Miguel Grau**

La única presencia del eje religioso en esta secuencia sería la aparición de Leticia, quien sigue vestida de luto, contrastando marcadamente tanto con los demás personajes como con el espacio mismo.

### **5.2.3. El eje arquitectónico en la secuencia del Estadio Miguel Grau**

Esta secuencia transcurre en una pieza arquitectónica icónica del Callao, el emblemático estadio Miguel Grau del Callao, perteneciente a la Municipalidad del Callao y destinado a diversos usos deportivos para la comunidad chalaca. Sin embargo, su uso más resaltante es servir como estadio oficial del Sport Boys, y ese es precisamente el rol que cumple en esta escena. El equipo de realización hizo un esfuerzo particular para reflejar el importante símbolo que es este estadio para los chalacos, incluyendo tomas de hinchas reales en la entrada a un auténtico partido del Boys.

La cámara hace siempre lo posible para evidenciar el lugar en el que se encuentran, recordando a la audiencia que se trata del verdadero estadio Miguel Grau. Respecto al diseño

de arte en estos planos, lo más notorio son las banderolas y memorabilia del Boys colgadas en la entrada.

Por otro lado, el estadio está pintado de azul y gris, colores fríos y apagados que no corresponden al espíritu que transmite el Boys ni al carácter alegre del espíritu chalaco; sin embargo, al tratarse de un recinto administrado por la municipalidad, ni el club ni los realizadores pudieron intervenir en su aspecto.

#### **5.2.4. El eje deportivo en la secuencia del Estadio Miguel Grau**

Esta secuencia está definida por el eje deportivo con el espíritu chalaco y el amor por el Boys manifestándose en todo su esplendor, incluso con tomas de hinchas reales a la espera de un partido de “la rosada”.

La entrada del estadio está repleta tanto de hinchas del Boys como de memorabilia y banderolas del equipo. Los Viejos Amigos, al ver todo esto, no pueden contener la emoción de compartir nuevamente un momento así.

Ya en las gradas, mirando el partido, se percibe directamente el ambiente de júbilo y de tensión propio de todo encuentro futbolístico, con casi todos los extras utilizando la camiseta del Boys y viviendo las emociones y preocupaciones de las jugadas del partido. Sin embargo, esta atmósfera no es duradera, ya que empiezan los problemas con un grupo de hinchas jóvenes, dando inicio a un conflicto derivado del origen (ficcionalizado para esta película) del himno del Boys, tema que se explica más a fondo en la secuencia del Bar Rovira.

Esta confrontación por el himno enfrenta a dos generaciones muy distintas de chalacos. La diferencia entre ambos grupos también se representa visualmente, ya que mientras los viejos amigos llevan camisas y ropa casi formal, con colores sobrios, los hinchas jóvenes visten ropa deportiva, camisetas del Boys y adornos de distintos colores. La contraposición entre estos dos grupos de chalacos no podría ser más marcada, aunque, irónicamente, esta confrontación parte de un vínculo común: su identidad chalaca y su amor por el Boys.

En medio del partido y del conflicto con los hinchas jóvenes, aparece Leticia, con su atuendo completamente negro, lo cual rompe visualmente con el espíritu de alegría de la gente en el estadio. Es interesante cómo su llegada no solo irrumpe visualmente, sino también narrativamente, ya que los viejos amigos se ven obligados a abandonar el partido a la mitad, quedándose sin ver el gol del triunfo y viéndose forzados a huir.

### **5.3. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia del Cementerio Baquijano**

#### **5.3.1. El eje festivo en la secuencia del Cementerio Baquijano**

En esta secuencia el eje festivo no tiene presencia real. La solemnidad del ambiente parece que sí toma mayor relevancia aquí, a diferencia de lo que pasa en la iglesia de la secuencia inicial donde lo festivo tiene presencia importante en contraposición de la solemnidad de ese espacio.

#### **5.3.2. El eje religioso en la secuencia del Cementerio Baquijano**

El eje religioso reaparece con fuerza en la secuencia en el cementerio Baquijano. Al tratarse de un cementerio católico, el ambiente mismo está innegablemente vinculado a la religión.

Aunque los personajes no hacen ninguna referencia explícita a los símbolos religiosos que los rodean, sí muestran un nivel de respeto por el lugar y las tumbas. A pesar que su tema de conversación principal en este espacio termina siendo el fútbol, su respeto al lugar demuestra que aún conservan algún nivel de creencia o vínculo con lo religioso.

Visualmente, la presencia del eje religioso es abrumadora en esta secuencia. En particular, en el momento en el que los Viejos Amigos miran directamente hacia la tumba del jugador famoso del Boys, Marcos Calderón. En ese momento, el encuadre utiliza a las tumbas aledañas rodeando a los Viejos Amigos de una manera que parece aprisionarlos. Según comentó el director durante la entrevista realizada para esta tesis, este encuadre fue pensado

de manera deliberada para dejar clara esta sensación de contraste con lo que los Viejos Amigos suelen representar en la cinta.

La salida del cementerio, que narrativamente no funciona más que como una transición, destaca por la carga simbólica del entorno. La fuerte presencia de la iconografía religiosa resalta aún más al tratarse de un lugar emblemático para el Callao; el Cementerio Baquijano, donde descansan varias generaciones de chalacos. Esto último podría sentirse como si, por un momento, esas generaciones acompañaran a los Viejos Amigos en su travesía.

### **5.3.3. El eje arquitectónico en la secuencia del Cementerio Baquijano**

El Cementerio Baquijano, ubicado justo al frente del Estadio Miguel Grau, es también uno de los lugares más icónicos y reconocibles del Callao. Esta cercanía se muestra en la película misma, cuando, escapando de Leticia, los Viejos Amigos solo tienen que ir al frente y cruzar la avenida para entrar al cementerio.

Este cementerio resguarda el reposo de miles de chalacos desde su fundación hace más de un siglo. Como muestra la película, posee criptas sencillas, pero también majestuosos mausoleos que reflejan el distinto nivel socioeconómico de los fallecidos que alberga. Al ser tan antiguo y contener personas de diversas procedencias, el Baquijano presenta en cada tumba una variedad de adornos, recuerdos y estilos artísticos, usando materiales distintos tanto en las lápidas más humildes como en los mausoleos más elaborados. Este cementerio se convierte así en un repositorio de las distintas culturas y costumbres que forman parte de la identidad chalaca que terminan uniéndose a la dirección de arte de la cinta, agregando una fuerte carga cultural al trabajo visual de esta.

Los Viejos Amigos recorren este cementerio, mostrando este microcosmos diverso, mientras los planos utilizados reflejan cómo el recuerdo de todas esas generaciones parece caer sobre ellos. Aunque en los momentos en que están rodeados por las lápidas podría sentirse una atmósfera onírica y mística, la iluminación envolvente y con bajo contraste da una carga

positiva que evita que la escena derive hacia lo tétrico, reforzando en cambio un tono espiritual y nostálgico. Este tiene un giro incluso más positivo cuando, al salir del cementerio, atraviesan los jardines, donde puede apreciarse una mayor variedad de tumbas y mausoleos, pero también de colores vivos. Así, un espacio que podría asociarse a lo triste o terrorífico, en esta cinta, gracias a las decisiones de las áreas de Fotografía y de Arte y a las particularidades del Baquijano, se percibe como un lugar espiritual y acogedor.

#### **5.3.4. El eje deportivo en la secuencia del Cementerio Baquijano**

En el cementerio Baquijano, el vínculo con el eje deportivo y el Sport Boys es más puntual, pero clave en esta secuencia.

Aprovechando que han ingresado al cementerio para escapar de Leticia, los viejos amigos deciden visitar a Marcos Calderón, jugador insignia del Boys, con una trayectoria controversial y un final trágico. El solo hecho de visitarlo ya resulta controversial para los propios personajes, al tratarse de un jugador que, a pesar de ser hincha del Boys, jugó también para Universitario y Alianza Lima. Fue precisamente en un viaje con este último equipo que falleció en el accidente aéreo de 1987. Esta controversia vuelve a demostrar la complejidad de la relación de los hinchas con su pasión deportiva; puede generar un profundo sentimiento de pertenencia, pero también conflictos, no solo con seguidores de otros equipos, sino incluso entre los propios fanáticos de un mismo club, como ocurrió antes en el estadio con los jóvenes y ahora, en el cementerio, entre los mismos protagonistas.

A pesar del conflicto, la amistad y el recuerdo de Kike los une, por lo que deciden dejar parte de sus cenizas en la tumba de este controversial jugador.

#### **5.4. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia del Bar Rovira**

##### **5.4.1. El eje festivo en la secuencia del Bar Rovira**

La secuencia del bar transcurre cuando los viejos amigos se encuentran en la mitad de su travesía, sintiéndose cansados y algo perdidos sobre qué rumbo tomar. En ese contexto,

tienen como parada el Bar Rovira, un lugar directamente ligado a la festividad y la alegría de estos chalacos. Este bar representa no solo un ambiente festivo cotidiano, sino en particular uno con historia y un fuerte vínculo con el Callao como con el eje deportivo, al tener muchos elementos que reflejan también un vínculo fuerte con el Sport Boys.

En este lugar, lo festivo reina, incluso cuando la paz encontrada parece verse amenazada con la llegada de los hinchas jóvenes con los que habían tenido conflicto en escenas anteriores. El eje festivo logra incluso que los viejos amigos se amisten con estos jóvenes, ya que, a diferencia de otras escenas, en esta todos los involucrados, protagonistas y secundarios, comparten y demuestran este vínculo con la festividad, relacionado directamente al amor en común por el Sport Boys.

Este vínculo encontrado se concretiza en el recuento del origen (ficcionalizado para esta película) del himno del equipo, que por sí mismo une ambos ejes, al ser tanto una canción de fiesta como de aliento deportivo. El relato de este origen sirve como desahogo para el personaje de Balo Arrieta, quien es consolado por todos en la mesa con un brindis, probando nuevamente la presencia y funcionalidad de lo festivo, incluso en situaciones tristes o críticas.

Visualmente, el ambiente oscuro y frío, generados por la iluminación y el material y el color de los elementos del bar se contraponen con lo cálido de la luz central que ilumina la mesa de los personajes. Este aspecto visual de contraposición hace que el grupo en la mesa se perciba como un refugio íntimo y acogedor. Este vínculo se refuerza enormemente gracias al trabajo de la dirección de arte, que llena el espacio con un gran número de afiches y pósters relacionados al Sport Boys, equipo emblema del Callao, así como otros elementos ligados al puerto que acompaña a la madera en muebles y paredes que evocan a una cantina tradicional. Los planos usados hacen el esfuerzo por mostrar estos objetos, reforzando el vínculo de este espacio festivo con la identidad chalaca y lo clásico. Esta estética visual usada para este espacio acompaña y potencia la carga emocional del momento, dando una sensación

trascendental a este encuentro de dos generaciones compartiendo unos tragos en alegría y camaradería.

#### **5.4.2. El eje arquitectónico en la secuencia del Bar Rovira**

La secuencia del bar transcurre en otro lugar con fuerte identidad chalaca. Si bien no se trata de un espacio universalmente icónico como el Estadio Miguel Grau o el Cementerio Baquijano, el Bar Rovira cuenta con una larga historia en el centro del Callao. Esta historia se refleja en todo su diseño interior, que parece transportarnos al pasado, con su estructura de cantina antigua y múltiples muebles de madera que muestran sus años con orgullo. El orgullo identifica este bar, que hace lo posible por mostrar memorabilia y adornos históricos que resaltan su vínculo con el Callao y, sobre todo, con el Sport Boys.

La composición utilizada aprovecha el espacio al máximo, tanto para mostrar estos símbolos de identidad chalaca como para reforzar el vínculo de los Viejos Amigos incluso con otros miembros de la comunidad. Como se mencionó al hablar de los ejes anteriores, el ambiente lumínico, con un contraste entre la oscuridad del entorno y la luz cálida, refuerza la cercanía ganada entre los Viejos Amigos y los hinchas jóvenes. La arquitectura de este espacio es fundamental para poder completar la emoción de ese momento. Y es especialmente significativo que este puente generacional se dé en un lugar como el Rovira, cuya historia y estética permiten que dos generaciones tan distintas de chalacos conecten de forma orgánica.

#### **5.4.3. El eje deportivo en la secuencia del Bar Rovira**

El Bar Rovira es un bar clásico del centro del Callao, con un vínculo muy fuerte a la identidad chalaca, en particular por su estrecha relación con el Sport Boys. El local está lleno de adornos, recuerdos y memorabilia del club, así como de fotografías conmemorativas.

Es en este bar donde se da la contraparte de lo que sucedió en el estadio. Mientras que allí las dos generaciones de chalacos hinchas del Boys se enfrentaban por diferencias, malentendidos y falta de comprensión mutua, aquí ocurre lo contrario. En honor al Boys, hacen sus

diferencias a un lado y se unen compartiendo unos tragos.

En este contexto, se revela (en el universo ficticio del filme) el verdadero origen del himno del Boys, que, según la película, fue en realidad una composición del mismo Balo Arrieta, quien vivía resentido porque su autoría fue robada. Los hinchas jóvenes lo escuchan, aceptan su historia y brindan en su honor, y también en honor a su amigo Kike, quien siempre lo apoyó en esa difícil situación.

Como se ha mencionado al analizar esta secuencia, el tratamiento visual genera un ambiente cálido y cercano, en contraste con la oscuridad del espacio, y, en este contexto y en honor al Boys, a la amistad, y al bar Rovira mismo, los viejos amigos dejan en la mesa un poco de las cenizas de Kike.

## **5.5. Los ejes de la identidad cultural del Callao en la secuencia final**

### **5.5.1. El eje festivo en la secuencia final**

El eje festivo vuelve a tener un rol protagónico en la secuencia final de la película. La festividad y la alegría se convierten en el modo en que los viejos amigos quieren darle el último adiós, en el mar, a su compañero Kike.

Si bien los personajes empiezan la secuencia algo compungidos por los problemas que acababan de atravesar a lo largo de la cinta, cuando llega Ricardo Villarán, mayor representante de este eje, junto con una banda de músicos con trajes coloridos, la situación cambia. Ricardo demuestra este aspecto de su identidad cultural en su máxima expresión, cantando y celebrando junto con los músicos como muestra de respeto y cariño hacia su amigo fallecido. Balo y Domingo, si bien acompañan el momento, parecen ser finalmente sobrepasados por la tristeza, dejando a Ricardo el rol de dar las palabras de despedida a Kike. En su despedida, Ricardo recuerda primero a Kike como hincha del Boys y luego también por su vínculo con la fiesta y la alegría, al describirlo como un “borracho feliz”. Recordarlo de

esta manera marca el punto más alto de emocionalidad de la película, al ver cómo el representante de la alegría se deja llevar, aunque sea brevemente, por el dolor.

Desde la Plaza Grau del Callao, y su muelle, hasta adentrarse profundamente en el mar en un amanecer lleno de neblina, el recorrido adquiere una ambientación con aura de tradición, melancolía y misticismo, que se contrapone a la alegría con la que quieren despedir a Kike. Resulta significativo cómo los personajes terminan estando en un espacio reducido, de alegría y tristeza combinadas. Aunque el entorno presenta una iluminación tenue, gracias al bote en el que están y a la ropa colorida de los músicos, la dirección de arte logra mantener viva la representación festiva en ellos visualmente. Esta composición visual no solo los resalta, sino que reafirma su vínculo con el eje festivo de la identidad cultural, incluso en un entorno que da paso a significados más complejos. En medio de la inmensidad del mar, la composición, con la dirección de fotografía y el arte escogido logran un plano que convierte al mar en un símbolo de tránsito y despedida que combina la identidad chalaca con lo onírico.

El eje festivo, de esta manera, termina siendo la forma en que los personajes se despiden de su amigo, y también el modo en que la película se despide del espectador. La festividad genera este complejo encuentro de emociones que representa directamente Ricardo Villarán, con una combinación de alegría, humor, nostalgia, tristeza y dolor. Es una escena potente, tanto por lo significativo del momento como por lo que nos comunica visualmente la película, representando que en medio de todo, y a pesar de todo, lo festivo puede estar presente como catarsis de lo bonito, pero también de lo difícil que algunas situaciones pueden ser. La fiesta es celebración, pero también puede ser memoria y duelo.

### **5.5.2. El eje religioso en la secuencia final**

La presencia del eje religioso no se manifiesta de forma directa en la secuencia final. Sin embargo, la despedida que los Viejos Amigos le hacen a Kike en el mar puede interpretarse como un rito con implicancias espirituales y, por ende, indirectamente religiosas.

El ambiente mismo del mar, en la madrugada y envuelto en neblina, aporta una atmósfera de misterio que, de cierta manera, podría vincularse con lo místico y lo espiritual. Las palabras de Ricardo Villarán no contienen un mensaje religioso explícito, pero sí sugieren una creencia en un más allá y en una forma de espiritualidad que también comparten Domingo y Balo.

### **5.5.3. El eje arquitectónico en la secuencia final**

La arquitectura como tal en la secuencia final está presente principalmente en la escena donde arranca, el punto de encuentro de los viejos amigos, la Plaza Grau. Esta plaza cuenta con siglos de historia en el Callao y es también un atractivo turístico típico para quien visita el puerto. Las construcciones icónicas de esta plaza son visibles, así como el fondo del mar y las maquinarias portuarias que se aprecian en el horizonte.

Este espacio, gracias al contraste entre la historia, el presente y el movimiento constante del puerto, se convierte en una gran simbología del pasado, presente y futuro del Callao, y de todo aquello que lo hace importante. La cámara, por supuesto, no desaprovecha el escenario y logra captar en sus tomas estos elementos de la identidad chalaca que refleja un espacio tan cargado de significado.

Es en este lugar tan emblemático que, tras de peleas y desacuerdos, los viejos amigos se vuelven a unir, olvidando los problemas y decidiendo dar la despedida a Kike como lo merece.

Una vez más, un espacio emblemático de la identidad chalaca ayuda a los protagonistas a reencontrarse y a cerrar su travesía de manera simbólicamente significativa.

### **5.5.4. El eje deportivo en la secuencia final**

El eje deportivo está presente en la secuencia final, justo antes de la última despedida de Kike en el mar. Balo y Ricardo aclaran algunas discordancias sobre anécdotas del pasado, siendo la última de ellas el recuerdo de que Kike fue el único que asistió al funeral del ya mencionado Marcos Calderón. Mientras Ricardo seguía resentido con Calderón por haberse ido a Alianza

Lima, y convenció a Domingo y a Balo de no asistir, Kike decidió ir de todas formas para honrar al controversial ídolo del Boys.

Este recuerdo sobre Kike y el Boys se mantiene hasta las palabras finales de despedida de Ricardo, quien lo primero que resalta de su amigo es que era un gran hincha del equipo. Así, el Sport Boys une a los amigos en su travesía desde el inicio hasta este emotivo final, donde, al recordar a Kike, también recuerdan esta pasión que los unía a los cuatro.

Aunque estas referencias al Boys provienen de las palabras de los viejos amigos, el ambiente místico y espiritual que se genera, así como la manera en que se encuadra a Ricardo al evocar a su amigo y su fanatismo, le otorgan una dimensión más profunda a este sentimiento. No son palabras que se dicen y se van con el viento, sino palabras que pesan en este ambiente de conexión espiritual que se crea en la inmensidad del mar chalaco.

#### **5.6. El eje festivo de la identidad cultural del Callao en *Viejos Amigos***

El eje festivo de una identidad cultural se expresa a través de expresiones como la celebración, la música y eventos festivos típicos de una comunidad y, en el caso del Callao, esta dimensión festiva no se limita únicamente a eventos formales o a fiestas, sino que forma parte de la vida cotidiana y es un rasgo esencial de la personalidad alegre y espontánea característica de los chalacos. En *Viejos Amigos*, este eje es uno de los motores principales que impulsa a los protagonistas a realizar las acciones de la película, quienes quieren despedir apropiadamente a su amigo como dicta su tradición, a través de la alegría y la fiesta.

Ricardo Villarán es el personaje que más encarna este eje, mostrando siempre su criollismo y alegría. Su actitud, vestimenta, lenguaje corporal y acciones transmiten constantemente una energía festiva asociada a la identidad chalaca. Este vínculo con lo festivo y el criollismo chalaco, fue pensado de esta manera desde el guion, como explicó el director Fernando Villarán (véase Anexo A). Incluso nos contó cómo el actor Enrique Victoria, quien encarnó a Ricardo, tuvo una preparación especial para lograr captar estas características, interactuando

con ancianos chalacos en un bar del Callao, para poder capturar esta personalidad tan representativa.

Domingo y Balo también tienen varios momentos donde demuestran este vínculo con la festividad, aunque con matices distintos. Domingo principalmente desde la música, mientras que Balo lo hace más a través del significado emocional que tiene la fiesta en el vínculo entre sus amigos. Es Balo quien finalmente toma la decisión del rapto de las cenizas de su amigo como acto de reivindicación.

La composición, la dirección de fotografía y la dirección de arte refuerzan constantemente este eje, incluso en contextos que podrían parecer opuestos. En el caso del Bar Rovira, por ejemplo, esto se evidencia porque la luz más cálida los ilumina a ellos en medio de un espacio oscuro; mientras que en el mar, aunque el entorno presenta una iluminación tenue, gracias al bote en que están y a la ropa colorida de los músicos, la dirección de arte logra mantener viva la representación festiva en ellos, a través de un interesante juego visual que contrapone al mar como un espacio inmenso y misterioso. Esta tensión entre lo solemne y lo festivo se da tanto de manera narrativa como de manera visual constantemente a lo largo de la cinta, siendo representativa del concepto mismo y temática central de la película.

El eje festivo encamina toda la película de principio a fin. Sin este eje, se perdería gran parte de la personalidad y de la identidad chalaca que se busca transmitir. Además de impulsar la acción de los protagonistas, este eje funciona como elemento de unión directa entre los viejos amigos y su comunidad más amplia, como se evidencia en la relación con los hinchas jóvenes. Esta unión se sostiene hasta el cierre de la historia, que termina con un impacto emocional y simbólico importante con los amigos despidiendo a Kike con una alegría festiva catártica. En *Viejos Amigos*, lo festivo no es solo una forma de expresión, sino también una herramienta que cohesiona, emociona y da sentido a las escenas.

### **5.7. El eje religioso de la identidad cultural del Callao en *Viejos Amigos***

El eje religioso de una identidad cultural hace referencia a la relación que una comunidad establece con la religión, la espiritualidad y la cosmovisión que modela su interacción con el mundo. En gran parte de América Latina, este eje está profundamente ligado a la religión católica y ese también es el caso del Callao. En *Viejos Amigos*, este eje se manifiesta de forma particular y ambigua desde el inicio mismo de la historia. La fe católica está presente a lo largo de la película, en mayor o menor nivel, funcionando también como trasfondo cultural constante. Sin embargo, es con el tradicionalismo con el que los protagonistas entran en constante fricción, teniendo que sopesar lo que la sociedad exige de ellos junto con lo que les parece mejor según sus propios códigos culturales.

Esta ambigüedad está presente desde la primera secuencia, a través de una contraposición, tanto narrativa como visual, entre la solemnidad de la iglesia y el espíritu festivo de los protagonistas. El director de esta película, Fernando Villarán, comentó en entrevista (véase Anexo A) para esta tesis que este contraste inicial fue una decisión consciente, pensada como una forma potente de comenzar el filme y dejar clara esta particularidad de los viejos amigos. Aunque los protagonistas no evidencian una fe fervorosa ni un apego estricto a las prácticas religiosas tradicionales, sí expresan, de manera implícita, un nivel de creencia y espiritualidad que no puede ignorarse. El hecho de que toda la trama gire en torno a rendirle una despedida apropiada a su amigo Kike revela una fe implícita en algo más allá de la muerte o, por lo menos, en el valor simbólico del rito.

Asimismo, si bien no relacionan explícitamente la despedida de Kike con lo católico, subyace en ella un nivel de espiritualidad que refuerza la importancia del acto simbólico. De la misma manera, los protagonistas, a pesar de sus actitudes desafiantes, siguen perteneciendo, y creyendo en cierto nivel, en esta fe, como lo manifiestan en gestos como persignarse en ciertos momentos.

En suma, esta relación contradictoria revela una adaptación de lo religioso a sus propios códigos y convenciones culturales, expresándolo bajo una lógica más cercana a lo festivo que a lo normativo. *Viejos Amigos* y sus protagonistas no niegan lo espiritual, sino que lo resignifican desde una mirada más libre, sin desligarse por completo de su dimensión más profunda y tradicional.

### **5.8. El eje arquitectónico de la identidad cultural del Callao en *Viejos Amigos***

El eje arquitectónico es uno de los que mantiene un vínculo más directo e innegable con la identidad del Callao, al estar representado por lugares y construcciones concretas ubicadas en el territorio chalaco. Aunque no todas las locaciones utilizadas en la película pertenecen realmente al Callao, según señaló el director durante esta investigación (véase Anexo A), se procuró que cada espacio seleccionado compartiera la estética urbana y visual característica del puerto. Aunque la película raramente explicita si un lugar específico corresponde efectivamente al Callao, en diversas situaciones se puede entender que esa es la intención narrativa. La mayoría de espacios, sin embargo, sí corresponden a lugares indudablemente chalacos.

Este eje cumple un rol central en la película gracias al uso de espacios directamente ligados a la identidad chalaca y a la cotidianidad y a la memoria colectiva del chalaco de a pie. Tal vez en el día a día estos espacios no se perciban como particularmente significativos, pero en pantalla adquieren una potencia visual y simbólica considerable gracias al trabajo visual utilizado por los realizadores. Estos lugares no interrumpen la narración ni se sienten forzados; por el contrario, se integran naturalmente y refuerzan ampliamente las escenas.

Lugares como el Estadio Miguel Grau, el Cementerio Baquijano y el Bar Rovira no solo son el fondo de los sucesos de la cinta, sino que aportan una dimensión adicional al relato, como si su presencia misma quisiera acompañar y ayudar a los viejos amigos en su aventura. Estos espacios dotan a los personajes y sus acciones con una fuerte carga simbólica y emocional

vinculada a su identidad, a sus recuerdos compartidos con Kike y a su travesía misma. A lo largo de esta aventura, es en estos espacios también donde los protagonistas discuten, se reconcilian y establecen un vínculo real y fuerte con los hinchas jóvenes, representantes de una generación marcadamente distinta a la suya.

Finalmente, el eje arquitectónico no solo refuerza la identidad chalaca por sí mismo, sino que también se articula con otros ejes de la identidad cultural, debido al vínculo específico que algunos de estos espacios puedan tener con uno de ellos. De esta manera, los espacios elegidos no solo hacen referencia directa al Callao o lo contextualizan, sino que también funcionan como nodos simbólicos que amplifican los vínculos entre los personajes, su historia, su territorio y su identidad.

#### **5.9. El eje deportivo de la identidad cultural del Callao en *Viejos Amigos***

El eje deportivo se presenta al final de esta sección no por ser el menos importante, sino porque ocupa un lugar central en la narrativa de *Viejos Amigos*. A diferencia de los otros ejes culturales, también significativos, el deportivo es el más reiterado y explícito a lo largo del filme, a través de la presencia constante del Sport Boys Association del Callao.

Lo deportivo es un eje que impulsa directamente la trama, incluso más que los otros ejes. Es el fanatismo por el Boys lo que lleva a Balo a creer que este pudo haber causado la muerte de Kike, al verse este confrontado por su deseo de ir al partido. Esta misma pasión también motiva a los viejos amigos a llevar las cenizas de Kike al estadio. Y fue también la complejidad de ser hincha de un equipo de fútbol lo que provocó que dos grupos de aficionados se enfrentaran, discutiendo sobre cómo debía celebrarse al equipo de sus amores. Sin embargo, fue esta misma pasión la que termina reconciliando y uniendo a estos dos grupos tan distintos de chalacos. Y, al final, fue como hincha del Boys que se recordó a Kike en su despedida.

El eje deportivo no solo contribuye directamente a la narrativa, sino que actúa como uno de los pilares emocionales de la película. Pero es a través de las composiciones visuales que el espectador puede realmente sentir cómo el fanatismo por el Boys rodea y define a los personajes. El Boys los unió en su juventud, los mantuvo unidos en su adultez, los ayudó a unirse a una generación muy distinta, y finalmente los acompañó de principio a fin en su travesía para despedir a su amigo.

Según comentó el director, era tan importante reflejar el espíritu del Boys que se tuvo dos versiones de las tomas del partido del Boys que se ve en la cinta: una grabada casi a escondidas, con la que quedó disconforme, y otra grabada posteriormente, ya con los permisos necesarios. Esta última es la que se encuentra disponible en medios caseros como el DVD, servicios de streaming y compra online. Este detalle refleja el compromiso del equipo realizador con la representación auténtica de este componente clave de la identidad chalaca.

Las composiciones visuales en la cinta también refuerzan el vínculo del eje deportivo que el con los personajes. Esto es evidente tanto en el Estadio Miguel Grau como en el Bar Rovira, donde los elementos del Sport Boys no solo son directamente mostrados, sino que tienen un cuidado especial en ser destacados, como señalando un nivel de respeto que luego termina complementando visualmente escenas tan potente Mientras que escenas como la visita a la tumba de Marcos Calderón revelan cuán profunda, contradictoria y vital puede ser la pasión futbolística para quienes la viven como parte esencial de su identidad

El eje deportivo es quizás el más potente y explícito en su impacto dentro de *Viejos Amigos*. El fanatismo por el Sport Boys es tanto símbolo identitario como catalizador de múltiples acciones clave dentro de la película, articulando conflictos y decisiones y consolidando su papel como motor emocional y cultural del relato.

## 6. CONCLUSIONES

Las conclusiones de esta tesis derivan de lo expuesto en el marco teórico, lo encontrado y descubierto en el análisis detallado de la película *Viejos Amigos* y la valiosa información obtenida durante la entrevista con el director de la cinta, Fernando Villarán (véase Anexo A). A través de estos elementos se ha podido establecer que la identidad cultural del Callao tiene un impacto evidente, considerable, constante y profundamente significativo en la narrativa, el lenguaje audiovisual y la propuesta artística de la cinta.

### **6.1. La representación de la identidad cultural del Callao a través de la narrativa audiovisual y el guion en *Viejos Amigos***

Esta tesis se propuso comprender cómo la identidad cultural del Callao influyó a *Viejos Amigos* y uno de los objetivos principales fue comprender cómo esta influyó la historia y desarrollo narrativo, plasmado en el guion. Este análisis se centró en cómo el guion articula los ejes fundamentales de dicha identidad y los convierte en motores clave del relato de la película..

El guion determina las acciones de los personajes, es decir, “lo que sucede” en las escenas. En este caso, muchas de esas acciones surgen directamente de los valores, tradiciones y costumbres vinculados al Callao. Las situaciones narrativas representadas, el tratamiento que se les da y el subtexto presente en los diálogos permiten evidenciar un fuerte vínculo entre los personajes y su identidad cultural. De esta manera, los ejes de la identidad terminan siendo fundamentales en el conflicto dramático de esta cinta.

Narrativamente podemos señalar que quienes llevan las principales acciones dramáticas de la cinta son Balo y Ricardo. Mientras que Balo centra sus acciones en la despedida apropiada a Kike, es Ricardo quien más relaciona las acciones para la despedida ,y las acciones del grupo en general, en función de la identidad chalaca que los une, en particular por el eje de lo

deportivo y de lo festivo. Si bien los tres están muy atados a su identidad cultural, es Ricardo quien nunca pierde el impulso de demostrar y de actuar de acuerdo a ella.

Todos estos elementos evidencian que el guion de *Viejos Amigos* no solo cuenta una historia de amistad, sino que la enmarca dentro de un imaginario cultural profundamente ligado al Callao. La identidad cultural chalaca no es solo contexto: es el contenido y la fuerza que impulsa la narrativa de esta obra.

## **6.2. La representación de la identidad cultural del Callao a través del lenguaje audiovisual y la composición en *Viejos Amigos***

La identidad cultural no se crea únicamente a través de los discursos y acciones de las personas ni permanece internamente en ellas, sino que también se plasma, moldea y establece en su entorno, creando sociedades, costumbres y espacios compartidos. En el cine, estos aspectos son representados visualmente mediante el lenguaje audiovisual, especialmente a través de la composición, la dirección de fotografía y la dirección de arte. En *Viejos Amigos*, la identidad cultural del Callao se proyecta a través de estas herramientas en lo cotidiano, lo ritual, lo popular y lo comunitario.

Una de las estrategias más potentes en esta representación es la contraposición visual que, a través de la composición, la dirección de fotografía y la dirección de arte, es una herramienta frecuente en la representación de la identidad cultural en la cinta. En espacios que podrían parecer solemnes o serios, como el bar oscuro o el mar al amanecer, los protagonistas representan la festividad, ya sea por sus acciones, su vestimenta o por cómo son representados visualmente en el momento.

Por el lado de la iluminación esta juega un rol importante en darle significado a escenas clave, como cuando en el Bar Rovira la iluminación cálida concentrada hace referencia a la unidad y calidez de la amistad en un momento íntimo, mientras que en el mar la luz tenue contribuía a crear un ambiente de espiritualidad en la despedida a un amigo. Es en

combinación con las decisiones tomadas por la dirección de arte que el significado construido queda claro, más allá de lo que el guion por sí solo puede establecer.

Otro elemento que el lenguaje audiovisual transmite son los lugares emblemáticos del Callao que no son meros decorados, sino símbolos que acompañan a los protagonistas en su travesía. Para poder retratar esto, la composición tiene un cuidado particular para presentar los espacios de manera clara, para representarlos dentro del encuadre y para articular cómo los protagonistas interactúan con estos espacios emblemáticos. Todos estos encuadres están cuidadosamente trabajados. Los protagonistas nunca pasan desapercibidos, ya que la composición hace lo posible por reforzar su centralidad narrativa y simbólica. Por el contrario, los espacios se convierten en extensiones emocionales que intensifican el valor de lo que los personajes están viviendo, especialmente en su travesía para despedir a su amigo. La relación entre personajes y espacios es cuidadosamente construida para resaltar la conexión entre los protagonistas y su cultura. Los espacios son ejemplos claros del denominado pasado unificador de cada cultura, y estos carecerían de relevancia sin la cultura viva y el continuo aporte que se hace a esta. La interacción de los personajes con estos espacios y la creación misma de encuadres hechos a partir de este vínculo son muestras directas de la cultura viva.

La composición audiovisual, sostenida por la dirección de fotografía y la dirección de arte, no se limita a mostrar elementos sino que los ordena, enmarca, ilumina e incluso les asigna un rol narrativo y simbólico específico. Así, la relación entre personajes y espacios se construye visualmente para que puedan tanto contar la historia del momento como contar la historia cultural del Callao impregnada en estos, y, en la combinación de ambos, crear nuevos significados, atmósferas, emociones y sensaciones que refuerzan la conexión entre los protagonistas y su cultura. De este modo, se termina creando un universo visual donde la

identidad cultural no solo se ve directa e indirectamente, sino que también se siente a través del trabajo de composición del filme.

### **6.3. El aporte de la identidad cultural del Callao a la propuesta artística de *Viejos Amigos***

*Viejos Amigos* es una película sobre la vejez, la amistad, el Sport Boys y el Callao. Narra la travesía de Ricardo, Balo y Domingo por darle una despedida digna a las cenizas de su amigo Kike, a quien su viuda no le ofreció una despedida apropiada según los criterios de su identidad chalaca. Según relató el propio director, Fernando Villarán, la inspiración inicial que lo impulsó a crear la película surgió al ver a tres ancianos salir de un velorio riéndose a más no poder en un carro (véase Anexo A). Esta escena, aparentemente contradictoria pero natural a la vez, se convirtió en la base para una historia que encontró en el Sport Boys y en el Callao el contexto y lugar ideales para retratar la búsqueda de alegría en lo que supuestamente debería ser una situación desoladora.

A partir de lo declarado por el director y de lo observado en los aspectos narrativos, visuales y temáticos de la cinta, puede afirmarse que la propuesta artística de la película consiste en mostrar cómo la amistad, junto con la identidad chalaca y futbolística que une a los personajes, se convierte en el vehículo para su proceso de duelo. Esta propuesta artística, en consecuencia, depende de la identidad cultural para funcionar y, por ello mismo, esta atraviesa los distintos elementos de la obra mediante la narrativa y el lenguaje audiovisual.

La identidad cultural del Callao enriquece la forma y el estilo de la película, pero sobre todo le da una dimensión temática necesaria a su historia, ya que permite comprender cómo los personajes enfrentan la pérdida, cómo se relacionan entre ellos y con su comunidad, y cómo resignifican la adversidad incluso en los momentos más dolorosos. Una identidad que cohesionan al grupo protagonista entre ellos mismos, pero que también establece vínculos con generaciones más jóvenes de su comunidad, con comportamientos y formas de expresarse

radicalmente distintas, evidenciando que la identidad cultural no es estática, sino que evoluciona, pero sigue siendo reconocible y compartida.

La identidad cultural del Callao, tal como se representa en la película, define, impulsa, separa y conecta en *Viejos Amigos*. Sus manifestaciones se integran en el estilo y forma del filme aportando imágenes emotivas, escenas memorables, momentos entretenidos y una narrativa sólida. Gracias a este trabajo articulado, la identidad cultural no solo es representada, sino también reconstruida y resignificada, generando nuevos sentidos que la revalidan no solo para los personajes dentro de la ficción, sino también para los espectadores del filme. En la combinación de lo estético, lo narrativo y la revalidación de la identidad cultural, se refuerza el tema central de la amistad de los protagonistas, consolidando su relación con su identidad cultural chalaca y mostrando cómo esta los une y los ayuda a afrontar las adversidades que enfrentan, desde el rechazo de quienes no comparten sus valores, hasta el duelo por la pérdida de un amigo. Esta lectura no solo se queda dentro del universo ficticio de la película, sino que puede generar identificación y resonancia emocional en los mismos espectadores, en especial en aquellos vinculados a la cultura chalaca.

## **7. BIBLIOGRAFÍA**

Antezana, L. (2003). Fútbol: espectáculo e identidad. En P. Alabarces (Comp.), *Futbologías*.

*Fútbol, identidad y violencia en América Latina*, 85-100.

Arciniegas Fajardo, M. (2020). *Dirección de arte y maquillaje*. Academia.edu.

[https://www.academia.edu/43553195/Direccion\\_de\\_arte\\_y\\_maquillaje](https://www.academia.edu/43553195/Direccion_de_arte_y_maquillaje)

Barberena, M. I. (2017). El lenguaje audiovisual en la edición. En J. Jaunarena (Ed.), *Taller de Producción Audiovisual I: Cátedra II* (pp. 59-81). Ediciones de Periodismo y Comunicación (EPC). Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Paidós Ibérica.

Bartolomé, A. R. (1987). *Lenguaje audiovisual-mundo audiovisual*. Universitat de Barcelona.

*Quadernsdigitals.net*

[http://www.quadernsdigitals.net/datos/hemeroteca/r\\_48/nr\\_508/a\\_6905/6905.pdf](http://www.quadernsdigitals.net/datos/hemeroteca/r_48/nr_508/a_6905/6905.pdf)

Batalla, C. (30 de abril de 2023). Día del Trabajo: el camino para lograr una justa jornada laboral de ocho horas en el Perú | 1 de Mayo. *El Comercio*.

<https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/dia-del-trabajo-como-consiguieron-los-peruanos-el-derecho-a-una-jornada-laboral-de-ocho-horas-1-de-mayo-jornada-de-8-horas-en-el-peru-heroes-de-chicago-nnsp-noticia/?ref=ecr>

Block, Bruce (2008). *Narrativa visual*. Omega. Segunda Edición.

Blog del Fotógrafo. (s.f.). *Iluminación en fotografía: La mega-guía más completa*.

<https://www.blogdelfotografo.com/iluminacion-en-fotografia/>

Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. (Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, Trad.).

Paidós Ibérica

Borràs, J. y Colomer, A. (1977). *EL LENGUAJE BÁSICO DEL FILM*. Editorial NIDO.

Brewer, M. (2007). "The importance of being we: Human nature and intergroup relations".

*American Psychologist*, 62 (8), 728-738. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.62.8.728>

Camarena, M. & Tunal, G. (2009). La religión como una dimensión de la cultura. *Nómadas*.

*Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 22(2), 1-15.

Castillo, J. M. (2009). *Televisión, Realización y Lenguaje Audiovisual*. INSTITUTO RADIO

TELEVISIÓN ESPAÑOLA.

Chalkho, R. J. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos

en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (50), 127-a.

Chion, M., Gorbman, C., & Murch, W. (1993). *Audiovisión*. Paidós.

Chion, M. (2002). *El arte de los sonidos fijados* (Vol. 9). Univ. de Castilla La Mancha.

- Chion, M. (1999). *El sonido: música, cine, literatura...* (E. Folch González, Trad.). Paidós Ibérica.
- Choi, M. (2007). El cine y la identidad latinoamericana. Prejuicios y alienaciones. *Espéculo*, 37. Universidad Complutense de Madrid.
- CINEZAP. (s.f.). *El arte en el cine*. <https://cinezap.com.ar/el-arte-en-el-cine/>
- Corcostegui, L. M. (2006). To the beat of a different drum: Basque dance and identity in the homeland and the diaspora. [Tesis doctoral para cumplir con los requisitos para la obtención del doctorado en Basque Studies, University of Nevada]. <https://www.proquest.com/openview/ba23909c697155a9bf4678b6c89ac327/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- D'angelo Hernández, O. (2000). Proyecto de vida como categoría básica de interpretación de la identidad individual y social. *Revista Cubana de Psicología*, 17(3), 270-276.
- Dammert, S. (1 de enero de 2020). Monumental Callao. Gentrificación en el Perú: el caso de Monumental Callao. *Otra Mirada*. <https://tramacritica.pe/debate/2020/01/01/gentrificacion-en-lima-el-caso-de-monumental-callao/>
- De La Torre, C. (1997). La Identidad del Cubano: Logros y Encrucijadas de un Proyecto. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 29(2), 223-241.
- Ennaji, M. (2005). *Multilingualism, Cultural identity, and Education in Morocco*. Springer Science & Business Media.
- Fowks, J. (17 de abril de 2017). El 'caso Odebrecht' frena un plan de renovación urbana en Callao. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2017/04/13/actualidad/1492042561\\_592691.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/13/actualidad/1492042561_592691.html)
- Fernandez Rius, L (Ed.). (2003). *Pensando en la personalidad. Tomo I*. Empresa Editorial Poligráfica Félix Varela.

- Fernández Valle, J. A. (2020). *Historia del Callao para Chalacos*. Callao, Cultura, Historia, Patrimonio e Identidad. Instituto Sanmartiniano del Perú.  
<https://es.calameo.com/read/0063670634dc5d0e56461>
- Flores Villarreal, G. C. (2020). *Place Branding. Estrategia de comunicación y creación de Marca Ciudad Callao* [Proyecto de graduación para la obtención de licenciatura, Universidad de Palermo].  
<https://1library.co/document/zgw46e78-gabriela-celeste-flores-villarreal.html>
- Francescutti, P. (2019). La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos analíticos. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, (42), 137-161. <https://doi.org/10.5944/empiria.42.2019.23255>
- Fuentes Rueda, P. (7 de julio de 2021). *Definición de escena y secuencia en el guion de cine y televisión*. UNIR La Universidad en Internet.  
<https://mexico.unir.net/humanidades/noticias/definicion-escena-secuencia-diferencias/#:~:text=Una%20secuencia%20es%20una%20sucesi%C3%B3n%20de%20escenas%20que%20tienen%20unidad%20dram%C3%A1tica.>
- Fyfe Garcia Bedoya, F. F. (2020). *Asu Mare (la trilogía): Aportes de la dirección de arte a su narrativa fílmica* [Trabajo de investigación para la obtención del grado de bachiller, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC.  
<https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/655131>
- Galindo Carrera, L. (2021). *Ideas de los espectadores sobre la representación de las culturas latinoamericanas en las películas de animación infantil* [Trabajo de investigación para la obtención del grado de bachiller, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC.
- Gallardo, R. R. (2008). El Callao. *Mandorla: Nueva Escritura de las Américas*, (11), 278-283.

García, B. (29 de junio de 2024). Héctor Lavoe y el día que la salsa se apoderó de la 'Feria del Hogar': seis conciertos, lleno total y su amor por el Callao. *RPP*.

<https://rpp.pe/famosos/celebridades/hector-lavoe-y-el-dia-que-la-salsa-se-apodero-de-la-feria-del-hogar-video-noticia-1435811?ref=rpp>

García, R. (2024, 16 de noviembre). *Juan Gómez Cornejo: "Es insólito que en España no exista una enseñanza reglada de iluminación"*. El País.

<https://elpais.com/cultura/2024-11-16/juan-gomez-cornejo-es-insolito-que-en-espana-no-exista-una-ensenanza-reglada-de-iluminacion.html>

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas* (A. Bixio, trad.). Gedisa. (Obra original publicada en 1973).

Gentile, M., Díaz, R., & Ferrari, P. (2011). *Escenografía cinematográfica*. La Crujía Ediciones.

Georgia O'Keeffe Museum. (s.f.). *Actividad: La regla de los tercios*.

<https://www.okeeffemuseum.org/resources/actividad-la-regla-de-los-tercios/>

González, K. [Kevin GG] (2 de abril de 2023). *Visité las CARAS DE ATAHUALPA del CALLAO, PERÚ!! "Este lugar no es lo que era"* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=4qvT7XrHbJI>

Guerrero Jiménez, B. (2004). Bailar, jugar y desfilan: la identidad cultural de los nortinos.

*Revista de Ciencias Sociales (CI)*, (14), 71-83.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70801406>

Gumucio, A. (1984). Cine, historia y memoria popular. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, (12), 13-15.

Hall, S. (1989). CULTURAL IDENTITY AND CINEMATIC REPRESENTATION.

*Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 68-81.

<http://www.jstor.org/stable/44111666>

- Gutierrez, L. (2022). El Callao salsero representado en el festival de salsa Chim Pum Callao realizado desde el año 1997 hasta el año 2018 [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22300>
- Gutierrez, R. (1982). Arquitectura e identidad. *APUNTES. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, (396).  
<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9149>
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. En S. Hall, D. Held & T. McGrew (Eds.), *Modernity and its futures* (pp. 273 – 325). The Open University.
- Hall, S. (1994). Estudios culturales: dos paradigmas. *Causas y azares*, 1 (1), 27-44.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En S. Hall y P. du Gay (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu editores.
- Hansen, A., Cottle, S., Negrine, R., & Newbold, C. (1998). *Mass Communication Research Methods*. NYU Press.
- Hendrickx Pompilla, N. (2010). *Perspectivas y posibilidades de crecimiento del cine peruano en el contexto mundial* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1376>
- Hormigos, J. & Cabello, A (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES. Revista española de sociología*, (4), 259-270.
- Igartua, J. J., & Humanes, M. L. (2004). El método científico aplicado a la investigación en comunicación social. *Lecciones del Portal*.  
[https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/6\\_esp.pdf](https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/6_esp.pdf)
- IMDB. (s.f.). *Viejos Amigos*. Recuperado el 9 de julio de 2022 de <https://www.imdb.com/title/tt4288542/>

- Instituto Nacional de Estadística del Perú (1999). IV. Importancia Económica del Callao.  
<http://proyectos.inei.gob.pe/web/biblioineipub/bancopub/est/lib0275/cap-04.htm>
- James, P. (2015). Despite the Terrors of Typologies: The Importance of Understanding Categories of Difference and Identity. *Interventions International Journal of Postcolonial Studies*, 17(2) 174-195. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2014.993332>
- Jaunarena, J. (2017). Las tres etapas del proceso de realización. *Taller de Producción Audiovisual I: Cátedra II*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.
- Jodelet, D. (1991). Representación social: un área en expansión. En D. Páez, C. San Juan, I. Romo, A. Vergara (Eds.), *SIDA: imagen y prevención* (pp. 25-56). Fundamentos.
- Jullien, F. (2017). *La identidad cultural no existe*. Taurus.
- Laverde Román, A., Parra, M. L., Montoya Giraldo, A., Uribe Alzate, Y. & Tobar Álvarez, M. (2010). Cine y literatura: narrativa de la identidad. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación-*, 8(16), 129-148.
- León, N. (s.f.). *Descubre las grandes aportaciones del primer plano en fotografía de paisajes*. dZoom.  
<https://www.dzoom.org.es/las-3-aportaciones-del-primer-plano-en-fotografia-de-paisajes/>
- Maliandi, R. (2006). *Ética: dilemas y convergencias: Cuestiones éticas de la identidad, la globalización y la tecnología*. Editorial Biblos.
- Marcús, J. (2011). APUNTES SOBRE EL CONCEPTO DE IDENTIDAD. *INTERSTICIOS: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 5(1), 107-114.
- Martin, M. (2013). *El lenguaje del cine* (M. R. Segura, Trad.). Editorial Gedisa. (Obra original publicada en 1955)

- Martín-Barbero, J. (1987). La comunicación desde la cultura: crisis de lo nacional y emergencia de lo popular. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 1(3), 45-69.
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J. (2002). Desencuentros de la socialidad y reencantamientos de la identidad. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (29), 45-62.
- Martínez-Rodrigo, E. (2005). Lenguaje audiovisual y manipulación. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (25), 211-220.
- Mascelli, J. V. (1998). *Los cinco principios básicos de la cinematografía. Manual del montador de cine*. BOSCH.
- McGowan, N. (2017). Directores de fotografía en el mundo digital. *Directores de fotografía en el mundo digital*, 205-215.
- McKee, R. (2011). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*. Alba Editorial.
- Mejía, J. (2004). Sobre la investigación cualitativa. Nuevos conceptos y campos de desarrollo. *Investigaciones sociales*, 7 (13), 277-299.  
<https://es.scribd.com/doc/2388276/investigacion-cualitativa>
- Mejía Alvites, C. (24 de enero de 2019). 100 años de una larga marcha. *Otra Mirada*.  
<https://otramirada.pe/100-a%C3%B1os-de-una-larga-marcha>
- Melendez, K. (21 de enero de 2024). ¿Por qué el Sport Boys del Callao es conocido por sus hinchas como 'el primer campeón'? *La República*.  
<https://larepublica.pe/deportes/2024/01/20/por-que-sport-boys-del-callao-es-conocido-por-sus-hinchas-como-el-primer-campeon-liga-1-202780>
- Milián Ávila, G. M. (1997). *La ciudad y su arquitectura, un tema para la identidad social*.  
<https://hdl.handle.net/11191/7373>

- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7), 69-84.
- Morcos Gonzales, L. P.S. (2015). *Implicancias de una lógica de marketing en procesos de producción cinematográficos exitosos en taquilla. Estudio de caso de la película Asu Mare* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. [https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/6126/MORCOS\\_GONZALES\\_LUISA\\_LOGICA\\_MARKETING.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/6126/MORCOS_GONZALES_LUISA_LOGICA_MARKETING.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Nuble, F. (2019). ¿Qué Hace un Director de Fotografía?. *Paralelo 31*, 1(12), 194.
- Okoh, P. (2019). The Nigerian cinema portraying and engaging national identity and culture. *Lucid Lemon*. <http://www.lucidlemons.com/2015817the-nigerian-cinema-portraying-and-engaging-national-identity-and-culturenational-cinema>.
- Olmedo, I. (2018). La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 18 (67), 39-61. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi67>
- Pérez, L. F. (s.f.). *Movimientos de cámara: ejemplos y definición*. Aprendercine.com. <https://aprendercine.com/movimientos-de-camara-ejemplos-definicion/>
- Pérez Jacobo, A. C. (2021). *La narrativa sonora de Retablo* [Trabajo de investigación para la obtención del grado de bachiller, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC.
- Perú Info (2023). Conoce más sobre las costumbres y cultura del Callao, el mayor puerto del país. <https://peru.info/es-pe/turismo/noticias/3/17/conoce-mas-sobre-las-costumbres-y-cultura-del-callao--el-mayor-puerto-del-pais>

Plataforma del Estado Peruano (2023). Turismo en el Callao.

<https://www.gob.pe/15314-turismo-en-el-callao>

Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology*. University of Nebraska Press.

Ramírez, Y. B. (2015). Las fiestas populares tradicionales, reflejo de la identidad cultural de las comunidades. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 2015 (05).

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.aed.).

Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 15 de julio de 2018, de <https://dle.rae.es/cultura?m=form>

Redacción EC. (22 de agosto de 2022). Aniversario del Callao: Los lugares turísticos más representativos de la provincia constitucional. *El Comercio*.

<https://elcomercio.pe/vamos/peru/aniversario-del-callao-2022-conoce-los-lugares-turisticos-mas-representativos-de-la-provincia-constitucional-provincia-constitucional-del-callao-rmmn-emcc-noticia/?ref=ecr>

Redacción RPP. (26 de agosto de 2012). Fiesta inacabable en el Callao con Rubén Blades, Tito Nieves y Vico C. *RPP*.

<https://rpp.pe/musica/conciertos/fiesta-inacabable-en-el-callao-con-ruben-blades-tito-nieves-y-vico-c-noticia-515558?ref=rpp>

Risso, S. (2002). *Frontera al Castillo del Sol. El Callao en sus calles, plazas, iglesias e instituciones*. Municipalidad Provincial del Callao.

Rojas de Rojas, M. (2004). Identidad y cultura. *Educere*, 8(27), 489-496.

Rojas Virijivich, R. F. (2018). *Peruanidad en campañas publicitarias: la percepción de la publicidad con elementos peruanos en asentamientos humanos de Lima* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/11846>

Romero, M. T. (2000). La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz. *Revista de estudios regionales*, (58), 185-207.

Rosero Morales, J. R. (2015). Éthos Cimarrón, Cimarronaje Religioso e Identidades en el Valle Geográfico del Patía-Colombia. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (78), 110-137.

Redacción Salserísimo. (27 de agosto de 2017). Callao: Vándalos hacen pintas en busto de Héctor Lavoe. *Salserísimo Perú*.

<https://www.salserisimoperu.com/vandalos-realizaron-pintas-en-busto-de-hector-lavo-e-noticia-27-07-2017/>

Sánchez-Conejero, C. (2004). De la identidad gallega nacional a la identidad gallega global: *Galicia, el bonsái atlántico* (1989) de Manuel Rivas y *Finisterre* (1998) de Xavier Villaverde. *Revista Hispánica Moderna*, 57(1/2), 223-239.

<http://www.jstor.org/stable/30203768>

Sánchez Jáuregui, A. M. (2017). *El Proceso de creación de "Más Peruano Que" y de sus piezas publicitarias : una campaña de Marca Perú basada en generar orgullo peruano Lima* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/9133>

Sociedad de Beneficencia del Callao. (s.f.) *TELMO CARBAJO*. Recuperado el 13 de abril de 2024 de <https://camposanto.sbcallao.pe/telmo-carbajo/>

Solís Mendoza, G. (s.f.). *El arte escenográfico en el cine*. El Chiclé en la Butaca.

<https://www.elchicleenlabutaca.com/arte-en-el-cine/el-arte-escenografico-en-el-cine/>

StudySmarter. (s.f.). *Regla de los tercios*.

<https://www.studysmarter.es/resumenes/estudios-de-medios/medios-visuales/regla-de-los-tercios/>

- Táboas-Pais, M. I., Canales-Lacruz, I., Rey-Cao, A. & Perich-Sancho, M. J. (2015). El deporte como mecanismo propagandístico de identidad nacional en España. *Movimento*, 21(4), 985-997.
- Tajfel, H. (1984). Grupos humanos y categorías sociales. *Quaderns de Psicologia: International Journal of Psychology*, 9(2), 218-220.
- Tajfel, H. & Turner, J. C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. En W. G. Austin & S. Worchel (Eds.), *The Social psychology of intergroup relations* (pp. 33-47). Brooks Cole Publishing.
- Tassara Lafosse, D. A. (2021). *El Perú "Guerrero" (2016): representación fílmica de una imagen aspiracional* [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC. [https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/660371/Tassara\\_LD.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/660371/Tassara_LD.pdf?sequence=3&isAllowed=y)
- Taylor, C. (1996). Identidad y reconocimiento. *Revista internacional de filosofía política*, (7), 10-19.
- Teichmann, R. M. (2018). *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. Editorial de La Universidad de La Plata.
- Uceda Belounis, D. A. (2013). *"Al fondo hay sitio": Una manifestación de la identidad cultural peruana* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. [https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5330/UCEDA\\_BELOUNIS\\_DAHLIA\\_FONDO\\_SITIO.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5330/UCEDA_BELOUNIS_DAHLIA_FONDO_SITIO.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Universidad El Bosque. (s.f.). *¿Qué es la iluminación en fotografía? Clave para la fotografía profesional*.

<https://portal.unbosque.edu.co/educacion-continuada/blog-educacion-continuada/que-es-la-iluminacion-en-fotografia>

Vallespir Soler, J. (1999). Interculturalismo e identidad cultural. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (36), 45-56.

Vieguer, M. (2012). El plano secuencia: Pedro Costa y la trilogía de Fontainhas. *La trama de la comunicación*, 16(2), 285-298.

Villarán, F. (2014). *Viejos Amigos* [Película]. Mama Okllo Films.

Villarreal Beltrán, H. (2006). LA CINEMATOGRAFÍA COMO INDUSTRIA DE IDENTIDADES. *Revista Digital Universitaria*, 7(9), 2-9.

Vivas, F. (15 de abril de 2017). 'Ayayau, chim pum Callau', un perfil de la identidad chalaca. *El Comercio*.

<https://elcomercio.pe/politica/actualidad/ayayau-chim-pum-callau-perfil-identidad-chalaca-421419-noticia/>

## 8. ANEXOS

### Anexo A

Entrevista a Fernando Villarán, director de *Viejos Amigos* (2014)

Disponible en:

<https://drive.google.com/drive/folders/14-XI650R7OcfHb4KoZixtsXY3TBvZyRR?usp=sharing>

### Anexo B

Instrumento de análisis cuantitativo

Disponible en:

<https://drive.google.com/drive/folders/1wMy-9tolu602Jy7gSGgLrU2P-TxHvGuj?usp=sharing>

[g](#)

### Anexo C

Aplicación de Instrumento de Análisis cuantitativo

Disponible en:

<https://drive.google.com/drive/folders/1wcwMuKDr4W0cNwXRyqq7YH1siIa0Vko?usp=s>

[haring](#)

