



1859

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
FACULTAD DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA
COMUNICACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Análisis de los elementos semióticos comunes en las películas:
“Cuando me toque a mí”; “Impulso”; “Prometeo Deportado”; “A tus
espaldas” y “Pescador”.

AUTOR:

Fernando Javier Erique Aguirre

Tesis previa a la
obtención del título de
Licenciado en
Ciencias de la
Comunicación
Social.

DIRECTORA:

Lic. Mónica Maldonado Espinosa Mg. Sc.

LOJA - ECUADOR

2022

Certificación

Loja, 10 de agosto de 2021

Lic. **Mónica Maldonado Espinosa** Mg. Sc.

DIRECTORA DE TESIS

CERTIFICA:

Haber dirigido la elaboración de la tesis titulada: **ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS SEMIÓTICOS COMUNES EN LAS PELÍCULAS: “CUANDO ME TOQUE A MÍ”; “IMPULSO”; “PROMETEO DEPORTADO”; “A TUS ESPALDAS Y “PESCADOR”,** cuya autoría pertenece al egresado Sr. Fernando Javier Erique Aguirre y realizada previo a la obtención del grado de **LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL**, durante todo el proceso de investigación y edición considero que la investigación cumple con los requisitos necesarios para su análisis, estudio y sustentación como lo estipulan las Normas Generales de Graduación vigentes en la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación, por lo que autorizo su presentación y sustentación pública ante el tribunal examinador. Loja, 10 de agosto de 2021



Lic. **Mónica Maldonado Espinosa** Mg. Sc.

DIRECTORA DE TESIS

Autoría

Yo, Fernando Javier Erique Aguirre, declaro ser autor del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos o acciones legales, por el contenido de la misma.

Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja, la publicación de mi tesis en el Repositorio Institucional-Biblioteca Virtual.

Autor: Fernando Javier Erique Aguirre.

Firma:  Firmado electrónicamente por:
FERNANDO JAVIER
ERIQUE AGUIRRE

Cédula: 1150008447

Fecha: 14 de marzo de 2022

Carta de autorización de tesis por parte del autor, para la consulta, reproducción parcial o total, y publicación electrónica del texto completo.

Yo, Fernando Javier Erique Aguirre, declaro ser autor de la tesis titulada **ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS SEMIÓTICOS COMUNES EN LAS PELÍCULAS: “CUANDO ME TOQUE A MÍ”; “IMPULSO”; “PROMETEO DEPORTADO”; “A TUS ESPALDAS Y “PESCADOR”**, como requisito para optar al grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social, autorizo al Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Digital Institucional:

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el RDI, en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia de la tesis que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, en la ciudad de Loja, el catorce de marzo de los dos mil veintidos, firma el autor.

Firma:  Firmado electrónicamente por:
**FERNANDO JAVIER
ERIQUE AGUIRRE**

Autor: Fernando Javier Erique Aguirre

Cédula: 1150008447

Dirección: Miraflores Bajo

Correo electrónico: feriquem5@gmail.com

Celular: 0994150871

DATOS COMPLEMENTARIOS

Directora de tesis: Lic. Mónica Maldonado Espinosa Mg. Sc.

Tribunal de grado:

Presidente: Dr. Milton Andade Tapia

Primer Vocal: Mg. Fausto Boada H.

Segundo Vocal: Mg. Alex Jaramillo C.

Dedicatoria

A Fanny y Fernando, mis padres a quienes, a más de deberles mi existencia y los valores inculcados, les debo todo el enaltecimiento posible por el hecho de haber creído siempre en mí, a partir de ahora es mi responsabilidad recompensarlos por todo el amor que me han otorgado.

Fernando Javier.

Agradecimiento

En primer orden, a Dios por brindarme fortaleza y ser una guía en mi vida, además de haberme permitido la oportunidad de formarme en una profesión verdaderamente gratificante.

Sin olvidar a mis padres y su esfuerzo puesto que representan mi principal motivación al ser ellos quienes me proveen de todo lo necesario para cumplir con cada una de mis metas.

A mi amigo Darío, quien me ha acompañado en todo el trayecto de formación universitaria y a través de su ejemplo, me ha inculcado el valor del sacrificio y la templanza ante cualquier adversidad y así, persistir hasta este logro profesional.

Fernando Javier.

Índice de contenidos

Carátula.....	i
Certificación de Tesis	ii
Autoría	iii
Carta de autorización	iv
Dedicatoria.....	v
Agradecimiento.....	vi
Índice de contenidos	vii
Índice de figuras	viii
Índice de anexos	x
1. Título	1
2. Resumen.....	2
2.1. Abstract	3
3. Introducción	4
4. Marco Teórico.....	6
Capítulo I: Cinematografía	6
1.1. Definición	7
1.2. Historia.....	8
1.3. Géneros cinematográficos	9
Capítulo II: Semiótica de la imagen	12
2.1. Definición.....	12
2.2. Semiótica y cine	13
2.3. Lenguaje cinematográfico.....	13
2.3.1. Planos o encuadres	14
2.3.1.1. Angulaciones	15
2.3.1.2. Escala de planos.....	15
2.3.1.3. Movimientos de cámara.....	17
2.3.2. Profundidad de campo	17
2.3.3. Fotografía.....	18
2.3.3.1. Objetivos	18
2.3.3.2. Iluminación	19

2.3.3.3. Color	19
2.3.4. Montaje	20
Capítulo III: Cine ecuatoriano	21
3.1. Evolución.....	21
3.2. Biografía de directores ecuatorianos	23
3.2.1. Víctor Arregui	23
3.2.2. Tito Jara	23
3.2.3. Fernando Mieles	23
3.2.4. Mateo Herrera.....	24
3.2.5. Sebastián Cordero	25
5. Metodología.....	26
6. Resultados.....	27
7. Discusión	85
8. Conclusiones.....	88
9. Recomendaciones	90
10. Referencias bibliográficas	91
11. Anexos	93

Índice de figuras

Tabla 1: Encuadres en la película “Impulso”	27
Tabla 2: Angulaciones en la película “Impulso”.....	28
Tabla 3: Óptica en la película “Impulso”	29
Tabla 4: Profundidad de campo en la película “Impulso”	30
Tabla 5: Profundidad de perspectiva en la película “Impulso”.....	31
Tabla 6: Movimientos de cámara en la película “Impulso”	32
Tabla 7: Movimientos ópticos en la película “Impulso”.....	33
Tabla 8: Nitidez en la película “Impulso”	34
Tabla 9: Contraste en la película “Impulso”	35
Tabla 10: Iluminación en la película “Impulso”	36
Tabla 11: Temperatura de color en la película “Impulso”	37
Tabla 12: Encuadres en la película “A tus espaldas”.....	38
Tabla 13: Angulaciones en la película “A tus espaldas”	39
Tabla 14: Objetivos en la película “A tus espaldas”	40

Tabla 15: Profundidad en la película “A tus espaldas”	41
Tabla 16: Profundidad de perspectiva en la película “A tus espaldas”	42
Tabla 17: Movimientos de cámara en la película “A tus espaldas”	43
Tabla 18: Movimientos ópticos en la película “A tus espaldas”	44
Tabla 19: Nitidez en la película “A tus espaldas”	45
Tabla 20: Contraste en la película “A tus espaldas”	46
Tabla 21: Iluminación en la película “A tus espaldas”	47
Tabla 22: Temperatura de color en la película “A tus espaldas”	48
Tabla 23: Encuadres en la película “Prometeo Deportado”	50
Tabla 24: Angulaciones en la película “Prometeo Deportado”	51
Tabla 25: Óptica en la película “Prometeo Deportado”	52
Tabla 26: Profundidad de campo en la película “Prometeo Deportado”	53
Tabla 27: Profundidad de perspectiva en la película “Prometeo Deportado”	54
Tabla 28: Movimientos de cámara en la película “Prometeo Deportado”	55
Tabla 29: Movimientos ópticos en la película “Prometeo Deportado”	56
Tabla 30: Enfoque en la película “Prometeo Deportado”	57
Tabla 31: Contraste en la película “Prometeo Deportado”	58
Tabla 32: Iluminación en la película “Prometeo Deportado”	59
Tabla 33: Temperatura de color en la película “Prometeo Deportado”	60
Tabla 34: Encuadres en la película “Cuando me toque a mí”	62
Tabla 35: Angulaciones en la película “Cuando me toque a mí”	63
Tabla 36: Óptica en la película “Cuando me toque a mí”	64
Tabla 37: Profundidad de campo en la película “Cuando me toque a mí”	65
Tabla 38: Profundidad de perspectiva en la película “Cuando me toque a mí”	66
Tabla 39: Movimientos de cámara en la película “Cuando me toque a mí”	67
Tabla 40: Movimientos ópticos en la película “Cuando me toque a mí”	68
Tabla 41: Nitidez en la película “Cuando me toque a mí”	69
Tabla 42: Contraste en la película “Cuando me toque a mí”	70
Tabla 43: Iluminación en la película “Cuando me toque a mí”	71
Tabla 44: Temperatura de color en la película “Cuando me toque a mí”	72
Tabla 45: Encuadres en la película “El Pescador”	73
Tabla 46: Angulaciones en la película “El Pescador”	74

Tabla 47: Óptica en la película “El Pescador”	75
Tabla 48: Profundidad de campo en la película “El Pescador”	76
Tabla 49: Profundidad de perspectiva en la película “El Pescador”.....	77
Tabla 50: Movimientos de cámara en la película “El Pescador”	78
Tabla 51: Movimientos ópticos en la película “El Pescador”	79
Tabla 52: Enfoque en la película “El Pescador”	80
Tabla 53: Movimientos ópticos en la película “El Pescador”	81
Tabla 54: Iluminación en la película “El Pescador”	82
Tabla 55: Temperatura de color en la película “El Pescador”	83

Índice de Anexos

Anexo 1. Ficha de observación 1	93
Anexo 2. Ficha de observación 2	94
Anexo 3. Cuestionario de las entrevistas	95

1. Título

**ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS SEMIÓTICOS COMUNES EN LAS PELÍCULAS:
“CUANDO ME TOQUE A MÍ”; “IMPULSO”; “PROMETEO DEPORTADO”; “A TUS
ESPALDAS” Y “PESCADOR”.**

2. Resumen

La presente investigación se centra en el análisis semiótico de cinco películas ecuatorianas con base en las propuestas asignadas en modelos retóricos de la comunicación visual, de modo que se analiza la fotografía de cada una de las películas filmadas por distintos directores ecuatorianos en un lapso de tiempo que corresponde a la década pasada. El objetivo principal de este trabajo se rige a la sistematización del significado de cada uno de los elementos simbólicos referentes realizados en base a una estructura narrativa audiovisual y retórica que parte de la relación entre el mensaje transmitido, expresado en un lenguaje visual y la interpretación de los elementos semióticos comunes que realiza el espectador espontáneamente. El estudio parte desde la creación de dos fichas de observación, la primera, una ficha técnica e informativa y la segunda registra aspectos técnicos de la fotografía y producción de las películas, segmentando las escenas y planos para ser analizados. Se identificaron elementos recurrentes a nivel simbólico, como el paisaje, o la temperatura de color utilizada películas. De este modo, el análisis elaborado evidenció la presencia de factores semióticos comunes en las muestras analizadas, indistintamente de pertenecer a diferentes realizadores, las variaciones que los diferencian son mínimas, exceptuando a la trama, esta es distinta en cada una. Pero, los recursos utilizados no. Por lo tanto, a lo que se refiere a recursos estéticos y narrativos se las puede encasillar a todas las obras en una sola.

Palabras clave: Semiótica, cinematografía, comunicación visual, sociocultural.

2.1. Abstract

The present research focuses on the semiotic analysis of five Ecuadorian films based on the proposals assigned in rhetorical models of visual communication, so that the photography of each of the films shot by different Ecuadorian directors in a period of time that corresponds to the last decade is analyzed. The main objective of this work is governed by the systematization of the meaning of each of the symbolic element's referents made on the basis of an audiovisual and rhetorical narrative structure that starts from the relationship between the message transmitted, expressed in a visual language and the interpretation of the common semiotic elements that the viewer performs spontaneously.

At the same time, the characteristics of each of the films are also included, thus revealing significant elements both for the final analysis and to generate a complement in the cinematographic theme and in visual communication through the description of the representative factors that identify the audience.

The study starts from the creation of two observation cards, the first one is distinguished for being a technical card while the second one will allow recording each of the technical aspects of the photography and production of the films. So, it will proceed with the segmentation by scenes of each of the five selected films, then it will be divided by shots to be analyzed with meticulousness to each of them.

The research will open a new format of film analysis not only from a technical perspective but also using the science of semiotics to identify representative resources of our society, thus making them more understandable and interesting to existing and future national films.

Keywords: Semiotics, cinematography, visual communication, sociocultural.

3. Introducción

La presente tesis titulada, *Análisis De Los Elementos Semióticos Comunes En Las Películas: “Cuando Me Toque A Mí”; “Impulso”; “Prometeo Deportado”; “A Tus Espaldas” y “PESCADOR”* está encaminada al análisis de los códigos visuales de una selección de películas a partir de varias propuestas teóricas de semiótica visual y semiótica de la imagen aportadas por varios autores y que se encuentran expresadas en un lenguaje cinematográfico el cual se procederá a describir en la presente.

La producción audiovisual en los últimos años se ha incrementado exponencialmente a nivel nacional y con ello, también se ha incrementado los diferentes criterios para determinar si cualquier producto audiovisual cumple con las intenciones del director como identificar al espectador o simplemente generar una emoción en concreto, es por ello que la narrativa visual se ha convertido en un elemento indispensable al momento de contar una historia.

No obstante, saber interpretar a la perfección la narrativa visual de cualquier largometraje requiere de un mecanismo completo que recabe los elementos comunes que son parte del mensaje que desea expresar el creador del filme a través de la fotografía como es el caso del cine. Si bien el cine nacional cuenta estudios académicos dirigidos al análisis de elementos cinematográficos como: el guion, la fotografía, discurso, entre otros factores de varias películas; no hay documentos enfocados en la semiótica de cine como tal.

Por lo tanto, a partir de un criterio de selección que delimita el cine ecuatoriano, se eligieron cinco películas producidas entre el año 2008 y 2012 a cargo de distintos cineastas nacionales. Se obtendrá un grupo de categorías de análisis, el cual se aplicará en una selección determinada en primera instancia por todas las escenas de cada una de las películas y en segundo orden, cada uno de sus planos.

De esta forma, se plantea la metodología de esta investigación, cuyo enfoque es cualitativo con especial énfasis a la recolección de información en tesis, artículos académicos, entrevistas con los propios directores y el análisis directo de las películas seleccionadas, además de la elaboración de un esquema para determinar los elementos técnicos del encuadre en cada obra y revisar conceptos relacionados a la semiótica y comunicación visual en el cine.

Justamente, la presente investigación tiene como eje principal revelar los componentes explícitos e implícitos dentro del cine independiente que debe resolver sus problemas presupuestarios de manera autosuficiente y fundamentalmente en sus habilidades creativas que pueden marcar la diferencia entre algo nuevo y diferente y algo procesado y rancio.

(Rodríguez, 1996, p. 164). Así pues, es el caso del cine independiente en nuestro país, el cual no pocas veces ha hecho uso de distintos mecanismos audiovisuales para exaltar la identidad y diversidad cultural en fragmentos totalmente genuinos. Conforme la cinematografía iba adquiriendo nuevas percepciones técnicas, artísticas y tecnológicas, paralelamente iban surgiendo nuevas corrientes como el cine social, el cual es clave para entender la historia del cine nacional y su evolución en cuanto a la producción y montaje que permitió diversificar las tramas, las interpretaciones de los actores y el manejo de la cámara, son estos nuevos conceptos los que van dando forma a directores nacionales como Sebastián Cordero, Tito Jara, Víctor Arregui, Fernando Mieles y Mateo Herrera con películas que relatan rasgos de la idiosincrasia ecuatoriana a través de nuevos aspectos técnicos y estéticos dentro de una composición cinematográfica.

De este modo, la semiótica es un instrumento importante para comprender no solo el significado literal y/o expresivo de una pieza cinematográfica, sino también las construcciones sociales en torno al individuo y espacio en una perspectiva física, tridimensional, emocional o psicológica.

4. Marco Teórico

Capítulo 1: Cinematografía

Según Sócrates, “el arte es una actividad humana de producción consciente basada en el conocimiento”, de manera que, podemos alegar que toda cuestión artística siempre surge de un concepto o idea, tal como sucede con la creación de una pieza cinematográfica en la que, de hecho, convergen todas las demás ramas del arte a fin de narrar una historia que enganche al público adentrándolo a la historia misma. Para Lumet:

Algunas películas cuentan una historia. Algunas películas cuentan una historia y te impresionan. Algunas películas cuentan una historia, te impresionan y te transmiten una idea. Y otras películas cuentan una historia, te impresionan, te transmiten una idea y te descubren algo sobre ti mismo y los demás. (1999, p. 59).

A más de componerse de todo lo que se considera arte, el cine también es considerado como un medio de comunicación social, así lo plantea Pardo (2001 p. 118), quien sugiere que el cine se manifiesta como una faceta de cultura y del arte popular, las películas se plasman como manifestaciones culturales y sociales por el extenso alcance de su contenido en las masas y su atractivo como medio de comunicación.

El cine además de ser un fenómeno social, también es un medio de comunicación artístico, dado que es una representación cultural que trata de reflejar e incluso moldear actitudes, pensamientos, ideas y conductas a la vez que promueve entretenimiento. Por otra parte, el cine es un fenómeno comercial, la industria cinematográfica ha demostrado ser rentable en ciertos países del mundo, uno de ellos es indiscutiblemente Estados Unidos, un país donde el cine excepcionalmente se ha sabido promocionar y vender; dejando como resultado un cine comercialmente artístico.

En contraposición a este panorama está la del cine sin asistencia, “(...) hay muchos tipos de cine que por una razón u otra no han logrado alcanzar esta rentabilidad y para que siga su producción necesitan algún tipo de subvención. Esto también implica razones de identidad, de cultura o de arte” (Cordero, 2000, p. 18). Sin embargo, esto no implica que el producir películas este sujeto estrictamente a la actividad económica, ni que la calidad de cualquier película sea proporcional a la inversión que se realizó en la producción de ese filme.

El cine es arte e industria a la vez. Se trata de un medio de expresión, un espectáculo y un testigo de su tiempo. Pero también implica una actividad comercial. Las películas tienen una vertiente estética (el hecho fílmico), otra social (documento sociológico) y la industrial (son un producto que se ve sometido a las condiciones tecnológicas y a las dinámicas de mercado). (Emilia et al., 2019, p. 187)

1.1. Definición

El cine o la cinematografía han tenido un largo avance evolutivo no solo desde un prisma artístico, como lo hemos visto previamente, su óptica también tiene un acuerdo con aspectos sociales, comunicativos, audiovisuales y comerciales. De modo que el definir el término cine abarcaría un compendio de nociones etimológicas, puntos de vista y panorámicas distintas que varían dependiendo del lugar y contexto histórico.

Sánchez (2018) menciona que el cine se ha convertido, por otra parte, en un fino barómetro de los conflictos y de las preocupaciones de sus gentes y de sus pueblos. De ahí las dificultades a la hora de historiar, de modo crítico y razonado, la evolución de este arte que, a la vez, es también industria, actividad comercial, documento social y factoría miogénica (p. 13).

Así pues, el concepto que más se aproxima al objetivo del presente tema, es el significado técnico que consiste en el arte de proyectar fotogramas de forma sucesiva para crear la impresión de movimiento proyectado en una pantalla en correlación con la interpretación que tiene en la audiencia los componentes visuales y narrativos de dichos fotogramas al ser percibidos de forma cognitiva.

Para Pulecio, el factor clave que hace que el espectador sea totalmente afín al cine, radica fundamentalmente en su mente:

El inconsciente hace posible y alimenta la identificación con los personajes y situaciones mostradas en la pantalla. Aunque se trata de una identificación de carácter individual, sobrepasa las circunstancias puramente personales del espectador. Esta identificación se basa, ante todo, en la semejanza existente entre todos los seres humanos (2008, p. 208)

Un filme a más de representar una realidad de forma parcial, también evoca cuestiones humanas como los sentimientos, emociones, presentimientos, etc. Es decir, todo tipo de situaciones que pueden ser acentuadas y/o manejadas a conveniencia del cineasta gracias a la manipulación del encuadre.

Alfred Hitchcock mencionaba que el argumento de *Psycho* (1960) “no tiene gran relevancia para él, lo que le importaba era la unión de los trozos del film, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico podían hacer gritar al público” (Truffaut, 2010, p. 194).

En términos sencillos, el cine es la proyección de 24 fotogramas por segundo que, gracias a la persistencia retiniana, el espectro óptico percibe las imágenes en constante movimiento, todo este compendio de distintas imágenes y sonidos, se acopian para causar un

impacto emocional e intelectual en el espectador. A través de esta dinámica, es como se crea un vínculo entre el cine y el espectador, un puente comunicativo entre el realizador de la historia y el público que aprecia dicha historia, así lo supone Stoeihrel (2003).

Si vemos el filme, tanto en relación con el proceso de producción como de recepción en términos de interacción con los sujetos que filmamos y con el público que más tarde verá nuestro filme, se convierte éste en un proceso de comunicación tanto desde los sujetos hacia el realizador como del realizador hacia los sujetos, y desde los sujetos / realizador (no porque hayan sido los sujetos mismos los que necesariamente hayan tenido la cámara en sus manos sino porque el producto ha sido una consecuencia de la interacción entre los dos) hacia el público como del público al realizador/ sujetos”.

1.2. Historia

La invención del cine no se debe a un hecho histórico en concreto, este descubrimiento de la imagen en movimiento es el producto de un cumulo de sucesos que gradualmente contribuyeron con pequeños y grandes aportes. También se le conoce como cámara sujeta al techo. Si bien es cierto que su creación oficialmente se remonta al año 1895, cuando los hermanos Lumière pasaron a ser parte de la memoria del mundo al proyectar por primera vez una secuencia de imágenes desde un cinematógrafo.

La historia indica que previo al cine, fueron necesarios inventos previos empezando desde la cámara obscura, también fue imprescindible la invención de un artilugio que consiga capturar el entorno como la cámara y un último antecedente al primer cinematógrafo que fue el quinetoscopio de Thomas Alba Edison, considerado como el primer aparato de cine y a partir de entonces la capacidad de registrar imágenes en movimiento no era nada nuevo en las altas sociedades, pero lo que prevaleció de cinematógrafo en comparación con sus similares, fue la respuesta que consiguió la presentación de las dos primeras películas hechas por los hermanos Lumière a pesar de que eran situaciones cotidianas.

En una de aquellas, narran la conmoción sufrida por el público cuando el tren se acerca hacia y parece no detener su marcha; Confundidos y atónitos, estos espectadores, sobre todo los de primera fila, se echaron de lado para no ser arrollados por la furiosa locomotora. (Pulecio, 2008, p. 50)

Desde entonces, son los hermanos Lumière los que recorren el mundo con un invento novedoso bajo el brazo en el nuevo siglo XX, mientras van generando más interés en la población de a pie hasta crear la misma iniciativa en los inventores. Uno de ellos fue Méliès, quien se convirtió en uno de los principales pioneros de la primera gran evolución del cine a

causa de un imprevisto en su cámara, debido a que la secuencia de imágenes dejó como resultado un corte en un mismo encuadre lo que abrió paso a un nuevo lenguaje audiovisual y se convirtió más adelante en los conocidos efectos especiales.

El cine como cualquier otra innovación tecnológica se masificó en varios países de modo que la cinematografía obtuvo diversas tendencias, pero se distinguían dos muy trascendentales en ese entonces: la verdad, respalda por los hermanos Lumière y la belleza por parte de Méliès.

Para Pulecio (2008 p. 65), la necesidad de establecer una división de clases sistemática en el cine parte de dos tipos de propiedades, las propiedades básicas y las propiedades técnicas, en donde las básicas corresponden a la fotografía y las técnicas al montaje.

Como lo marca la historia, Méliès y su forma de hacer cine alcanzó un gran éxito en Estados Unidos estableciendo una industria cinematográfica que vio en su población una cultura ávida de entretenimiento y de la cual que se derivó Hollywood. Mientras que, en Europa, el documental y las temáticas sociales fueron ganando espacio a manos de quienes entendieron el cine como un arte autónomo, más allá del mero divertimento, fueron los componentes de la llamada Escuela de Brighton. (Emilia, 2019, p. 25)

Conforme la cinematografía iba adquiriendo nuevas percepciones técnicas, artísticas y tecnológicas, paralelamente iban surgiendo nuevas corrientes. El mejoramiento del montaje fue un hecho revolucionario en la historia al ser este un evento que permitió darle mayor expresividad al cine en conjunto con la puesta en escena en base a un guion para diversificar la interpretación de los actores y el manejo de la cámara, clave para conseguir leyes y principios básicos que, a lo largo de todos estos años, han ido mutando de generación en generación hasta culminar en un cine digital que tiene sus propias reglas.

1.3. Géneros cinematográficos

Según Ryall (2000) los géneros pueden ser definidos como patrones, estilos, o estructuras que trascienden los productos artísticos individuales y que supervisan tanto su construcción como por los artistas como su lectura por las audiencias. Sin embargo, no existe un consenso en el universo cinematográfico tras la controversia que sucede al entremezclar contenidos y características de distinto género de manera que ningún grupo determinado tiene la solvencia para definir a qué género pertenece cierta película, por otro lado, está la industria quien maneja los hilos del arte industrial con clasificaciones invariables que en términos generales son las que mayor reconocimiento tiene por parte del público consumidor.

Se puede decir que en relación a los géneros cinematográficos existe una clasificación a nivel macro: el cine de ficción o argumental, y el cine de no ficción o también llamado documental. Bill Nichols (1997), afirma que “los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra; ofrecen retos y dilemas en la introducción; van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo y acaban con una resolución dramática”.

De cualquier forma, todas las producciones, incluso aquellas que no constan en ningún género que predomina hoy en las plataformas streaming, ingresan en una de estas dos categorizaciones dado que cuentan con su propio modo de construcción narrativa al relacionar fracciones de sucesos verosímiles con representaciones que no llegan a ser recurrentes. “El cine como el teatro de finales del siglo XIX, está totalmente codificado, de modo que, sea cual sea la película que se haga, se englobará en un género inmediatamente” (Coppola, 2019, p. 24).

Por su parte, las películas de género son aquellas que disponen de una naturaleza reiterativa en lo que respecta a las imágenes, sonidos y símbolos semejantes entre sí, de ahí que su carácter sea fácilmente reconocible y potencialmente comercial al ser fácilmente perceptibles para el público, Altman clarifica tal entendimiento señalando rasgos característicos trascendentales para la explicación de la semiología y los géneros.

Pese a esta marcada tendencia a cerrarse en sí mismas, las películas de género están estrechamente ligadas a la cultura que las produjo. Otros filmes dependen en gran medida de sus cualidades referenciales para establecer vínculos con el mundo real; las películas de género, en cambio, suelen partir de un uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones clave. En el caso de los grandes planos generales del paisaje que pueblan incesantemente el western, importan menos las localizaciones reales en sí que el uso del paisaje como visualización del peligro y del potencial que el Oeste, simultáneamente, representa. (2000, p. 49)

El criterio para segmentar los géneros cinematográficos es igual de amplio que las expresiones del cine, la mayoría de investigaciones apuntan a un mismo fin, las historias se narran en función de los elementos visuales y semióticos, no obstante, estos factores son autónomos, de modo que no pueden ser clasificados, pero su alineación intencionada converge en expresiones narrativas catalogadas como: comedia, terror, romance, musical, drama, suspenso, fantasía, etc.

El género cubre una etapa histórica con sus momentos de evolución (nacimiento, desarrollo, madurez y ocaso), y así se ha apreciado con el musical, desde que surge con el cine sonoro hasta su decadencia en los años sesenta. (Sánchez, 2018, p. 2018)

No obstante, estos factores son independientes, de modo que no pueden imponerse en cada filme naciente, pero sí que es cierto que su gestación intencionada converge en expresiones narrativas generales catalogadas como: comedia, terror, romance, musical, drama, suspenso, fantasía, etc. Finalmente, el público será quien defina a qué género pertenece tal película y se fundamentará en gran medida por el aspecto visual y no por captar precipitadamente la trama. Para Sánchez Noriega “Una obra cinematográfica de valor debiera ser interesante visualmente aun si entramos en un cine a la mitad de la función, debiera resultar visualmente exaltante, aunque no conozcamos el principio de la historia narrada” (2018, p. 13).

Capítulo 2: Semiótica de la imagen

2.1. Definición

La semiótica o semiología se define como la ciencia relativamente moderna encargada de estudiar los signos, códigos y los variados lenguajes no lingüísticos que percibimos en la realidad. Tiene su origen en los primeros escritos de Ferdinand de Saussure, uno de los padres de la lingüística, quien entendía que la lengua va más allá de una forma de expresión humana. Para Alvarado, Saussure tenía la intención de aclarar una lengua por medio de otra, explicar las formas de una por las formas de la otra, eso era algo que todavía no se había realizado y es gracias a esta iniciativa visionaria sobre la lingüística, el propone un nuevo modelo para entender al lenguaje basado en estructuras y sistemas de signos, convirtiéndolo así en una nueva rama de la ciencia. (2017, p. 34)

Desde los orígenes de la semiótica, los elementos comunes de la realidad han sido estudiados a profundidad desde perspectivas semánticas, pragmáticas y sintácticas satisfaciendo siempre la regla general en la que el significado y el significante deben relacionarse intrínsecamente. Con el paso del tiempo, el fenómeno semiótico fue acaparando más aspectos de la vida social entre ellos los culturales y con miras a la comunicación visual, fue así que los signos pasaron a ser sistemas significativos denominados códigos complejos que generan los significados de las estructuras visuales que vemos en el mundo.

Y es que todo nuestro entorno y lo que nos rodea está lleno de signos, de señales que interpretamos y codificamos en un lenguaje comprensible e interactivo, se podría decir que un signo es cualquier elemento que transmite un significado a alguien y el signo como tal representa más allá del solo objeto. Los seres humanos pensamos y nos comunicamos a través de un lenguaje, el cual está conformado por signos y significante que interactúan en un modelo de tres elementos por naturaleza dinámicos, el referente (el objeto real), el significante (lo que percibimos realmente) y el significado (la imagen mental). La relación existente entre los tres no es orgánica, no existe un vínculo natural entre ellos tres sino más bien existe una relación arbitraria en el sentido de que hay de por medio un consenso para que la relación exista además de un conocimiento previo para que el signo tenga ese acuerdo de toda parte.

2.2. Semiótica y cine

El cine es una de esas expresiones que está compuesta por signos y códigos que constituyen el lenguaje audiovisual, por lo que también está sujeta a ser analizada por la rama de la semiótica. Por tal motivo, al ser el lenguaje cinematográfico universal y comprensible en toda su magnificencia, el público asocia vertiginosamente y en tiempo real lo que está viendo en pantalla.

Es decir, que, en el proceso de identificación, el trabajo de narración, de la «mostración», de la enunciación, juega un papel determinante: contribuye ampliamente a informar la relación del espectador con la diégesis y con los personajes (Aumont, J, et al. 1985, p.11)

Para de la Cruz, la semiótica de cierta forma también proporciona un lenguaje articulado que puede ser intencionado o al azar se cual sea producción cinematográfica.

Nadie duda, asimismo, de que el cine posee una carga de actualidad y sociabilidad que le convierten en código de comunicación imprescindible en nuestra sociedad.

Semiótica y cine, por tanto, se complementan en su afán de transmitir una forma de comunicación. (2011, p. 02)

2.3. Lenguaje cinematográfico

Desde aquella histórica presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en la que el público asistente expresaba su total asombro ante la proyección en video de la llegada del tren a la estación de París, el cine ha encontrado en la imagen, una nueva forma de contar historias con un estilo artístico que a lo largo de los años se ha ido perfeccionando sistemáticamente.

Hitchcock solía decir, que cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos de diálogo y los elementos visuales para así elegir si se desea destacar lo visual sobre el diálogo o viceversa. Sea como fuere, la acción que se desarrolla, debe ser la finalidad de aquellos elementos. A fin de cuentas, la pantalla debe estar cargada de emoción (Truffaut, 2010, p. 43).

Existe una ley implícita desde los inicios de Hollywood que dice “Muéstramelo, no me platiques”, y es que una imagen con ciertos principios básicos puede provocar diferentes emociones en el espectador, principios que, con el transcurso del tiempo han ido innovando gradualmente hasta consolidarse como un lenguaje audiovisual también denominado lenguaje cinematográfico.

El cine en el momento de su nacimiento no estaba dotado de un lenguaje, era tan solo el registro filmado de un espectáculo anterior, o bien la simple reproducción

de la realidad. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha debido elaborar toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos es lo que abarca el término lenguaje (Aumont, et al., 1985, p. 170).

Estos procedimientos expresivos no son más que reglas básicas que surgen a razón de una visión nueva del director para darle un formato distinto a la imagen en movimiento y que en definitiva se reflejan en lo que hoy conocemos como fotografía o cinematografía, la técnica de convertir las palabras de un guion en imágenes memorativas también conocida como técnica de composición, es importante conocer algunos de estos códigos porque son aspectos esenciales dentro de la apreciación y análisis cinematográfico.

2.3.1. Planos o encuadres

De acuerdo con Romaguera: “El plano es la unidad cinematográfica constituida por una serie de fotogramas consecutivos con unidad temporal, o más concreto todavía, es el punto de vista de una porción de espacio en un tiempo dado” (1991, p. 19)

El plano está presente en el cine desde el momento en que se originó, solo basta con recordar que las primeras películas históricamente eran realizadas en un plano fijo a fin de registrar lo que sucedía frente al cinematógrafo, fue la articulación del plano hacia fines narrativos lo que convirtió al cine en lo que es hoy en día, el arte de construir una historia con una sucesión de imágenes.

Siety (2004), menciona que pensar un plano es pensar en el decorado, en los personajes, en la interpretación de los actores, en la luz que moldeará los cuerpos y el espacio, que subrayará la geometría o que por el contrario la organizará en gradaciones de sombra y luz, etc. (p. 12)

Dependiendo de lo que se va a comunicar a la audiencia, todo empieza con el encuadre, el espacio donde se inserta la composición del plano. En primera instancia, el criterio principal de la composición del plano, es encuadrar una toma para que ésta sea acorde con la situación narrativa construida y complementaria con el estilo y originalidad del director al momento de distribuir todos los elementos dentro del cuadro. “Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, en fin, de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista” (Almendros, 1996, p. 32)

Ajustar la composición del plano no es solo una capacidad técnica sino también artística puesto que, al manipular objetivamente la organización de un encuadre, enriqueces el significado que estás tratando de transmitir con distintas variaciones de los recursos técnicos

que se determinan puntualmente por el encuadre y por la cámara, a continuación, se detallan algunos de ellos:

2.3.1.1. Angulaciones

No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La única cuestión que me planteo es la de saber si el emplazamiento de la cámara en tal o cual sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción. (Truffaut, 2010, p. 70)

La posición de la cámara en relación a los ángulos obtenidos, dotan de riqueza al cine y a su vez, dependiendo de su ubicación, producen diferentes efectos en el público:

Picado: la cámara ocupa un encuadre desde arriba hacia abajo, con lo cual el personaje, objeto u elemento protagonista del plano es visto desde arriba. Se utiliza sustancialmente a razón de minimizar un personaje.

Contrapicado: es la angulación opuesta al picado, su encuadre va desde abajo hacia arriba y su función radica principalmente en causar un efecto de importancia y superioridad al personaje dentro de la toma.

Cenital: es un tipo de angulación poco usual, se caracteriza por el eje óptico ubicado a 90° por arriba del cuadro, es decir, totalmente vertical y cumple con un oficio puramente estético, aunque también puede ser útil para demostrar la extensión de un entorno.

Nadir: esta angulación es contraria al cenital ya que la cámara supone estar ubicada en el suelo por debajo de los elementos o personajes de encuadre. Es un ángulo inusual porque se basa en el expresionismo y la distorsión de la imagen.

Neutro o normal: figura como el ángulo más común de un plano, la cámara es suficientemente perpendicular a la altura de los elementos dentro del encuadre. Su empleo orgánico permite que las historias se adapten a una expresión realista.

2.3.1.2. Escala de planos

Plano General: Brinda una vista amplia del espacio que percibe la acción. Es el plano natural del cine visto que los primeros cortometrajes se rodaron en un plano general fijo, su función primordial es descriptiva por lo que pretende ubicar los personajes en el entorno. Es un recurso muy utilizado en el comienzo de una película al ir progresivamente desde una perspectiva general hasta la situación inicial de la narración, no obstante, su manejo también puede aplicarse para obtener una representación psicológica si se desea ubicar un personaje dentro de la inmensidad de un paisaje para evocar la sensación de debilidad.

Plano Conjunto: encuadra a la extensión completa de todos los personajes. Se podría decir que encarna el retrato en grupo en la fotografía. En él constan la distancia de los personajes, el sitio o la localización en segundo plano y la interacción entre ellos. Suelen mostrarse figuras completas o casi completas.

Plano entero: En esta variación compositiva, se toma la figura de un solo individuo desde los pies hasta la cabeza, por tal razón se lo conoce también como plano figura. Suele suceder que cuanto mayor aparición física tenga en el cuadro el personaje, más importante y poderoso resulta.

Plano americano: consiste en un plano que abarca desde la rodilla hasta la cabeza del personaje, su origen se justifica en el nacimiento de las películas del oeste en las cuales era imprescindible hacer gala de las armas que llevaban los vaqueros sujetos a su cartuchera. En películas contemporáneas tiene un fin narrativo visto y expresivo al dar espacio a la acción del protagonista.

Plano medio: la cámara está más cerca al encuadre por lo que presenta el personaje de la cintura hasta la cabeza, al igual que el plano americano, podría suponer la distancia de una relación interpersonal. Por su propiedad narrativa, es frecuente en la construcción emocional y gesticular de los diálogos.

Plano medio corto: Incluye al personaje desde la cabeza hasta la mitad del torso. Esta escala de plano trata de enaltecer una sola figura dentro de una escenografía de manera que la descontextualiza perdiendo total relevancia.

Primer plano: Comprende desde el rostro hasta los hombros del sujeto. La cámara llega hasta una distancia muy cercana con el personaje de ahí que nazca la sensación de confidencialidad e intimidad respecto al sujeto. En el cine de la vieja guardia se utilizaba en momentos de máxima intensidad dramática.

Primerísimo primer plano: se extiende de debajo de los labios del personaje hasta las cejas. Su empleo no es frecuente debido a que radica en un acercamiento muy pronunciado al rostro del personaje, en especial a los gestos de su mirada, esta acción evoca el repaso de pensamientos del individuo. Es un encuadre especial ya que requiere de una capacidad interpretativa exigente y por lo general, el actor mira directamente a la cámara.

Plano detalle: la proximidad de la cámara es máxima, tanto así que muestra en concreto un elemento o la característica específica del objeto. Tiene como objetivo prestar relevancia a la parte que retrata como puede ser un reloj, una llave o alguna parte específica del cuerpo.

Over shoulder: Tipo de plano o encuadre en el cual se ve el hombro del personaje y lo que se ve de frente. Normalmente se usa para conversaciones o para evidenciar la acción del personaje que se encuentra de frente sin perder de vista a el que se encuentra de espalda.

Contraplano: es una toma por delante o por detrás a los personajes alternativamente. Aplicado en los diálogos. Esta forma tradicionalmente en Hollywood, ha dado lugar, en las últimas décadas, a una mayor utilización de un campo y contracampo sin salto en el eje, pero por delante de los personajes poniendo mayor énfasis en la gestualidad y las miradas (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 45).

2.3.1.3. Movimientos de cámara

Panorámica: movimiento de la cámara con eje fijo en sentido lateral, es decir de derecha a izquierda y en sentido vertical, de arriba hacia abajo.

Travelling: Consiste en un desplazamiento de la cámara, por lo general, para conseguir este movimiento se hace uso de rieles, pueden ser en dirección de adelante hacia atrás y de forma lateral.

Grúa: La cámara se posiciona en grúas, que dependiendo de su tamaño y su alcance suelen llamarse plumas si es el caso de que son pequeñas y a un “crane”, si la grúa utiliza es grande.

Cámara en mano: cuando la cámara es llevada por el camarógrafo en sus manos o en el hombro y permitiendo libertad en los movimientos que el mismo pueda llegar a ejecutar.

Zoom: permite modificar en continuo la distancia focal del objetivo a la velocidad deseada por el cineasta. Durante un zoom de avance (ampliación de la imagen) la distancia focal aumenta; y al revés, ésta disminuye con un zoom de retroceso (efecto de alejamiento). (Siety, 2004, p. 23)

Steady Cam: La cámara se suspende de un cinturón con un sistema hidráulico que permite al operador de cámara equilibrar la cámara a la vez que concede un movimiento enormemente tenue.

2.3.2. Profundidad de campo

Es el término que indica el margen de distancia en que los elementos están perfectamente enfocados o nítidos por el manejo de la cámara. Romaguera lo explica de la siguiente manera: “El espacio longitudinal que se divisa recibe el nombre de “campo”, de ahí que se hable de mayor o menor profundidad de campo” (1991, p. 19).

Por consiguiente, a mayor profundidad de campo más elementos enfocados aparecen en el cuadro y viceversa, a menor profundidad de campo, menos elementos son nítidos.

En el cine, la aplicación de este recurso técnico, se ocupa mayor profundidad de campo para entornos extensos como lo puede ser un paisaje que se compone de varios elementos que brindan contexto. Por otra parte, el ocupar poca profundidad de campo es de utilidad para centrar la atención del público en un único elemento o individuo, esto se explica por la herramienta de la distancia focal, tal como lo explica Siety:

“El cineasta también puede influir en otros parámetros: puede explotar características ópticas de la cámara como el enfoque, la distancia focal, el zoom. Si la distancia focal del objetivo es larga, la zona nítida apenas se extenderá más allá del punto enfocado. Si la distancia focal es muy corta, la profundidad de campo resultante asegurará que todos los objetos situados en el campo de la cámara aparezcan enfocados, sea cual sea la distancia a que se encuentren del objetivo”. (2004, p. 22)

En definitiva, este recurso técnico tiene el papel de contextualizar, diseñar el hilo narrativo de la historia y, sobre todo, dotar a la imagen de un tinte realista fruto de la no manipulación de la secuencia de imágenes.

2.3.3. Fotografía

La dirección de fotografía es uno de los aspectos fundamentales en el arte de cine, intenta hacer que la imagen se vea lo más cotidiana posible, Tarkovski asentía que: “Una imagen creada es fiel cuando hay en ellas elementos que expresan la verdad de la vida, haciéndola tan única e irrepetible como la propia vida en sus fenómenos más insignificantes” (2002, p. 129).

Es por eso que el director de fotografía, también conocido como cinematógrafo tiene que dominar ciertos principios y conocimiento básicos que le permiten entender con claridad: qué cámara escoger y, sobre todo, qué lente es conveniente ocupar para lograr recrear un trozo de realidad.

2.3.3.1. Objetivos

Por norma general, los lentes también conocidos como objetivos son los encargados de medir la distancia entre las lentes y el objetivo, concretamente, la distancia focal, así como la amplitud del encuadre, las más usadas son el lente angular que dispone de 12,5 mm y grandes angulares de entre 20 mm, etc. Los milímetros informan de la distancia entre las lentes y el objetivo.

En conjunto, toda la técnica cinematográfica busca equipararse al ojo humano, por eso el objetivo de cámara más utilizado es el de 50 mm, ya que es el que más se corresponde con la visión de nuestro ojo. (Racionero, 2008, p. 35).

2.3.3.2. Iluminación

Existe una constante en todas las composiciones cinematográficas y esa la luz, sin luz no hay imagen, y es que, dependiendo del tipo de luz, se puede crear distintas sensaciones en el espectador.

Para iluminar cualquier escena, es importante que conocer los tres tipos de iluminación: una principal e imprescindible, una de ambiente que sirve para quitar las sombras y una tercera ubicada en la parte posterior iluminando por detrás del objeto encuadrado siendo provechosa pues otorga profundidad al cuadro. Por todo ello, es importante reconocer de donde proviene la luz en el sitio de rodaje ya que esto determinará el color y la intensidad de la imagen. No obstante, existen más tipos de iluminaciones, algunas de ellas son:

Plana o de estudio: consiste en iluminar todo el espacio y a los personajes de una manera similar, este tipo de iluminación es bastante realista puesto que no existen matices, ni sombras, todo es una luz blanca y homogénea.

Expresionista: ilumina puntualmente, dando mucha importancia al espacio del plano que recibe la luz y dejando en la oscuridad el resto. De alguna manera, se trata de manipular la luz poniéndola al servicio de la historia que se quiere contar.

Naturalista: es la técnica más difícil de iluminar, ya que intenta no manipular la luz, dejándola tal como aparece en la realidad. Se pretende dar un aspecto más que realista en la que se ocupa la luz natural luz con muy poca manipulación.

Colorista: se trata de incrementar los colores mediante filtros de color puestos en la lente de la cámara. Se ajusta usualmente para filmes de fantasía, ciencia ficción u otros tipos. El color concede un semblante alegre y estético que no pasa desapercibido.

2.3.3.3. Color

Sin duda, existen miles de formas de contar una misma historia, pero lo que define que una historia sea buena son las atmósferas visuales compuestas por los colores. El director de fotografía debe dominar tanto la teoría y la temperatura de color para así crear la conocida paleta de color en una determinada escena, justamente a través de esta paleta es que se crea una atmósfera visual.

“Toda fuente de luz crea una dominante de color y ésta se establece por su temperatura. A medida que la temperatura de una fuente aumenta, la dominante de color se orienta al azul, y conforme disminuye, hacia el amarillo rojizo”. (Lombardo, 2015, 179)

En esta era moderna, la colorimetría ya no representa nada nuevo para el público acostumbrado a consumir contenido audiovisual diariamente en pantallas de dispositivos

digitales, sin embargo, el cine contemporáneo ha aumentado a la par hasta el punto en el que la colonización ya no se crea de manera manual en un celuloide, sino que pasa por un software que permite crear todo tipo de combinación digitalmente, potenciando considerablemente la calidad de imagen de un filme y sobre todo, adaptándolo a un nuevo esquema integral de contenido audiovisual.

Además del avance en la resolución de las pantallas (léase modelos LCD, LED, OLED, plasma, 4K, etc.), que invariablemente modifican la calidad de los colores en términos de nitidez, brillo, saturación y contraste, existen otros aspectos que hacen que los espectadores actuales muestren una mayor receptividad para los colores intensos, como es el acceso constante al universo virtual online, un entorno RGB de colores estridentes profundamente saturados”. (Echeverri, 2017 p. 190)

2.3.4. Montaje

El director de *El Padrino* (1972), Francis Coppola resumía al cine en términos como un proceso natural en el que se coleccionan múltiples imágenes y sonidos que se juntan para causar un impacto emocional e intelectual, tanto si esas piezas se ensamblan a lo largo de meses o años de montaje”.

Y es que el montaje puede llegar a durar años porque es elementalmente la estructura de toda una película, en términos sencillos podríamos definir al montaje como la acción de seleccionar, ordenar y conectar secuencias o tomas que constituyen la narrativa, este proceso disponer de un guion como única planificación previa, Katz asume que en el constan los aspectos literarios, visuales y técnicos en un orden cronológico.

La planificación de una secuencia en particular resulta más fácil si se tienen claros los tipos de movimiento que ofrecen oportunidades de corte. En cualquier secuencia el cineasta visualizará el tiempo que deben verse determinadas acciones antes de pasar a otro plano. Luego tratará de planificar la acción en ese punto de manera que el montaje tenga un desencadenante visual. (2002, p. 156)

La importancia del montaje radica en que, gracias a esta ejecución, las distintas tomas grabadas en distintos encuadres, locaciones y contextos en general, toman naturalidad y fluidez y se consolidan como una obra artística.

Capítulo 3: Cine Ecuatoriano

3.1. Evolución

El cine en el Ecuador históricamente ha mantenido un desarrollo pausado, dentro del cual podemos identificar algunas etapas. Una de las historiadoras que vuelcan su labor en repasar la historia del cine ecuatoriano es Wilma Granda, quien menciona que el primer creador y director audiovisual fue Augusto San Miguel, en la década de los 20, su opera prima se tituló “El tesoro de Atahualpa” y considerada como la primera película de ficción en el país (p. 03)

A la par del surgimiento del género ficción, en el Ecuador también va tomando fuerza el cine documental con producciones enfocadas en retratar las costumbres y tradiciones de las culturas, en especial la de los pueblos indígenas. De hecho, para el año 1927 se efectúa el primer documental etnográfico dirigido por el sacerdote salesiano Carlos Crespi titulado “Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas”, calificado como el primer documental etnográfico (p. 4).

El auge del cine ecuatoriano se remonta a la década de los ochenta y los noventa, replazando sus contenidos que giraban en torno a los trastornos sociales, conflictos políticos y reportajes turísticos por ideas revolucionarias que tienen como principal fin el fortalecimiento de la identidad nacional y que surgieron a partir de toda una generación de directores conocida como la Generación del 80. Una generación de cineastas ecuatorianos, que se vuelcan a realizar un cine social ya usual en la región latinoamericana en ese entonces. Sus obras tienden a tratar temas sociológicos, antropológicos e históricos enfocados en afianzar la identidad nacional como Camilo Luzuriaga y su filme “La Tigra”, basado en la obra del escritor ecuatoriano José de la Cuadra además de otras producciones como largometrajes y documentales centrados en plasmar la década de los ochenta como es el caso de “La muerte de Jaime Roldós” dirigido por Manolo Sarmiento y Lisandra I. Rivera. Otro cineasta importante que se dio a conocer en esa época fue Sebastián Cordero, uno de los principales precursores que dieron inicio al nuevo cine ecuatoriano con películas como “Ratas, Ratones y Rateros” y “El Pescador”.

Para este siglo, el sector cinematográfico en el país fue favorecido considerablemente con políticas gubernamentales que buscaban destinar fondos estatales a fin de potenciar la industria cinematográfica además de la creación del Consejo Nacional de Cine y centros de estudio para la formación de nuevos profesionales que ha desembocado en el lanzamiento de varios largometrajes en los últimos años. No obstante, aún persiste el factor económico como déficit de la elaboración de producciones nacionales. Así lo perciben, Loaiza y Gil, quienes

reconocen que también es parte fundamental de una producción de bajo presupuesto, su esquema narrativo.

Asimismo, el reto histórico de conseguir presupuesto para las producciones sigue estancando a los realizadores, pese a la existencia de instituciones estatales como el CNCine. Inclusive, existen casos de películas que se rodaron y que, por falta de financiamiento, no pudieron estrenarse y, por lo tanto, distribuirse. Pese a las dificultades, el cine ecuatoriano continúa con su evolución, presentando al público tanto historias colectivas como íntimas. La clave está en encontrar los medios convenientes para poder vencer los obstáculos económicos y capturar a la audiencia. Para ello sería necesario mejorar las películas tanto visualmente como con la elaboración de buenos guiones. (2015, p. 63)

A partir de entonces, surge el primer filme seleccionado para el presente trabajo investigativo dirigido por el cineasta quiteño Victor Arregui en 2006, un drama que enlaza distintas historias con el protagonista principal y tiene como principales temas la muerte y las diferencias sociales que transcurren en la ciudad de Quito, algo similar sucede en la película de Tito Jara en la película denominada “A tus espaldas” en el año 2011, un filme que mezcla la comedia con el drama de un individuo que se desenvuelve por la ciudad capital en búsqueda de su propia identidad. En el mismo año es lanzada la película “Prometeo Deportado”, una historia que rompe con lo convencional en la cinematografía del país pues se adentra en la categoría de la ficción pues el largometraje crea un universo con sus propias leyes en las que se destacan la diversidad cultural y nacional de distintos personajes ecuatorianos interrelacionándose de principio a fin.

En el año 2008, aparece como novedad en la cultura cinematográfica nacional una historia de suspenso, un género poco explorado por los realizadores ecuatorianos, en esta ocasión fue Mateo Herrera el director que dio forma a “Impulso”, una película que combina el suspenso y el terror con el estilo gótico tanto en imagen como en guion de una joven quiteña incomprendida por la sociedad.

Finalmente, Sebastián Cordero, para el año 2012 lanza “Pescador” que se caracteriza principalmente por ser una película de viaje, el estilo crudo y marginal, típico de Sebastián Cordero da pie a las vivencias que tiene un sujeto desde su presentación en un lugar donde no encaja y del que seguidamente decide salir y aventurarse en distintas ciudades del país y hechos que involucran peleas y hechos que relacionan estrechamente al individuo con su contexto hasta encontrar un sentido e identidad a su persona.

3.2. Biografía de directores ecuatorianos

3.2.1. Víctor Arregui

Director y guionista, oriundo de Guaranda, Ecuador. Se desempeña también profesionalmente como fotógrafo en largos y cortometrajes, así como en series para la televisión. Ha dirigido numerosos documentales de temática social.

Con la productora cinematográfica Bochínche, de la cual es miembro fundador, realizó su primer largometraje de ficción *Fuera de juego* (2002), película ganadora del Premio Cine en Construcción, del 50 Festival Internacional de Cine Donostia – San Sebastián, España.

Su segundo largometraje, *Cuando me toque a mí*, contó con reconocimientos nacionales e internacionales. En el 2006 obtuvo el premio a la Mejor Actuación Masculina en la 15ª Edición del Festival de Biarritz-Cinemas et Cultures d'Amérique Latine.

A este segundo largometraje de Víctor Arregui se lo puede ver como un retrato pesimista de un Quito que hace pensar en cualquier otra ciudad de América del Sur, en parte anclada en el siglo XIX, con los prejuicios del catolicismo colonial a cuestas, una pequeña burguesía perdida y decadente, y la marginalidad como principal evidencia del fracaso capitalista. (Ecuacine, 2011, párr.1)

3.2.2. Tito Jara

Director y guionista del largometraje *A TUS ESPALDAS*, uno de los más vistos en la cinematografía ecuatoriana, con estrenos comerciales en Ecuador, Venezuela y España. Ha recorrido una decena de festivales como el Festival de Cine de la Habana, Trieste, Génova (en el cual ganó el premio del público) y muestras internacionales en lugares tan diversos como India, Sudáfrica, Canadá, China, entre otros. Es parte de la edición “12 miradas del cine ecuatoriano” del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. (Cinefilia, 2016, párr. 1)

3.2.3. Fernando Mieles

Fernando Mieles (Guayaquil 1970) fue parte de la generación de ecuatorianos que estudió en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba donde realizó varios cortometrajes que podremos ver en esta muestra. Al terminar sus estudios intentó ir a Europa, su pasaporte ecuatoriano no le dejó salir de un aeropuerto español y regresó deportado a Guayaquil. Ya en Ecuador arrancó con la creación de su primer largometraje documental que cuenta fragmentos de la vida del reconocido cineasta y “judío tropical” Joseph Morder, *Aquí soy José* (2004). Cinco años después hizo uno de los mejores documentales ecuatorianos sobre el olvidado cineasta guayaquileño Gustavo Valle, *Descartes*

(2009). En el 2010 estrena su largometraje de ficción Prometeo Deportado, una película que, desde lo onírico y la comedia, reflexiona sobre la identidad ecuatoriana.

De Ecuador viajó a la Antártida donde filmó al artista plástico Allan Jeffs y sus esculturas de paja toquilla que dieron vida al documental Persistencia (2015). Esta Avant Premiere es facilitado gracias a ALTEREGO. Finalmente, en esta retrospectiva, tendremos la oportunidad de ver la última producción de Mieles sobre el fenómeno musical de Youtube Delfín Quishpe Hasta el fin de Delfín (2019). (Casa de la Cultura, 2019, párr. 3)

3.2.4. Mateo Herrera

Mateo Herrera nació en Quito en 1973. Estudió Comunicación Audiovisual en el Instituto Audiovisual ARCOS de Santiago (Chile) y Comunicación Audiovisual y Multimedia en La Universidad San Francisco (Quito), antes de comenzar su actividad profesional, en la dirección de comerciales y cortometrajes para la productora Primal. En 1998 tuvo participación en Ratas, ratones y rateros, de Sebastián Cordero, con el que obtuvo el premio a la Mejor Edición en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1999.

A mediados de 2000 realizó y escribió su primer largometraje, Alegría de una vez, con el que participó en 12 festivales internacionales de cine y obtuvo dos premios, Mejor Película y Mejor Guión, en el Festival Internacional de Atlanta Dablonega (2002), además de recibir una amplia acogida del público.

En 2003 produce y dirige Jaque (2003), largometraje que alcanzó el Primer Lugar en la Sección de Cine en Construcción del Primer Festival Iberoamericano de Cine de Quito Cero Latitud. Recientemente acaba de filmar el cortometraje titulado Nadie lo notaría, respecto al caso del notario Segundo Cabrera de Machala, y El Comité (2005), su primer largometraje documental que también escribió.

Ha trabajado también como guionista de sus propias películas El Comité (2005) y Alegría de una vez. Igualmente, ha ejercido la labor de editor en algunos de sus filmes y de otros realizadores, como Hay cosas que no se dicen (2005) y Ratas, ratones y rateros (1999), junto a Sebastián Cordero. El cineasta ha incursionado también como compositor de dos de sus filmes: Jaque (2003) y El comité (2005), en el cual tuvo a su cargo el sonido. En el año 2009 se adjudicó el Gran Premio Flechazo de Festival de Toulouse con su película de suspenso Impulso (2009) como la mejor cinta latinoamericana. (Cinelatinoamericano, 2005, párr. 1).

3.2.5. Sebastián Cordero

Figura como uno de los cineastas ecuatorianos más destacados de la actualidad. Comenzó en el cine con la película *Ratas, ratones, rateros* en 1999, con la que obtuvo premios a la Mejor Película y Mejor Ópera Prima en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, y Mejor Ópera Prima y Mejor Actor en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Su filmografía, que ha sido exhibida en los festivales de Cannes, Sundance, San Sebastián, Buenos Aires o La Habana, registra, además, otros cinco largometrajes: *Crónicas* (2004), *Rabia* (2009), con la que ganó en 2010 la Biznaga de Oro al mejor largometraje en el XIII Festival de Cine de Málaga, *Pescador* (2012), *Europa Report* (2013) y *Sin muertos no hay carnaval*, su más reciente producción, que recibió ayuda del Programa Ibermedia a la Coproducción en la Convocatoria de 2014 y ha sido elegida por la Academia de las Artes Audiovisuales y Cinematográficas del Ecuador (ACEC) para optar por una nominación en la categoría a Mejor película de habla no inglesa en los Premios Óscar. (Cabrera, s. f.)

5. Metodología

El presente estudio tienen un enfoque cualitativo de tipo descriptivo en razón de que los pasos a seguir pertenecen a un modelo no experimental definida como una ficha de observación en la que constan parámetros técnicos que giran en torno a los aspectos visuales de los filmes, asimismo, el estudio también se caracteriza por ser de carácter exploratorio debido a que, “los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes” (Cortés & Iglesias, 2004, pág. 20). Sea que existan investigaciones relacionadas con el tema de este estudio, no hay estudios que traten como tema central la semiótica presente en los largometrajes ecuatorianos seleccionados, razón por la cual, este proyecto busca profundizar la información referente al análisis de esta.

Los resultados que arrojados por la investigación no están sujetos a comprobación ni a experimentación, por lo que nos limitamos a describir los fenómenos que exponemos y el análisis al que llegamos al final del proyecto como conclusión.

Técnica: fichas de observación

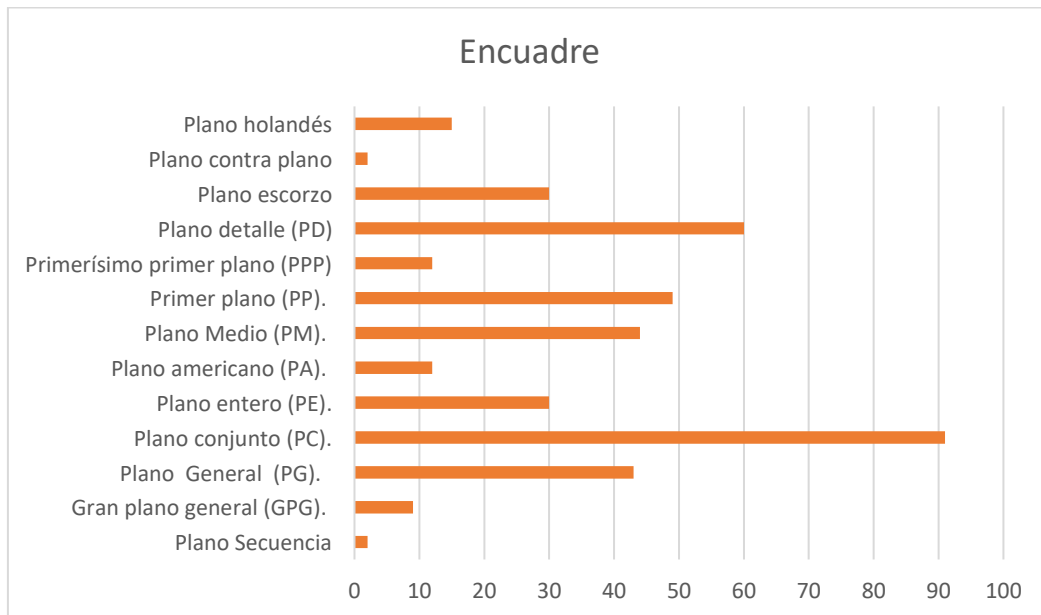
Las fichas de observación creadas en Excel presentan un formato riguroso en la que constan parámetros relacionados con el lenguaje cinematográfico explicado con mayor detalle en el marco conceptual. De modo que, al seleccionar la escena y el plano de cada una de las muestras, el análisis de su estructura visual es totalmente eficiente lo que conlleva a determinar con facilidad, cuáles son los elementos comunes en conjunto con las respectivas conclusiones de la investigación.

Técnica: entrevistas

Las entrevistas se enfocaron en la recolección de información trascendental acerca de la construcción de la narrativa visual de los filmes, para ello instamos a buscar información de primera mano gracias al contacto gestionado con algunos directores de las películas seleccionados, el principal fin de las conversaciones con los cineastas era profundizar en temas como la intencionalidad de su guion a través de la representación gráfica, los elementos implícitos dentro de los encuadres, particularidades en la dirección de la fotografía cinematográfica concretamente, la existencia de símbolos representativos en la imagen, intertextualidades, etc.

6. Resultados

Tabla 1: Encuadres en la película “Impulso”

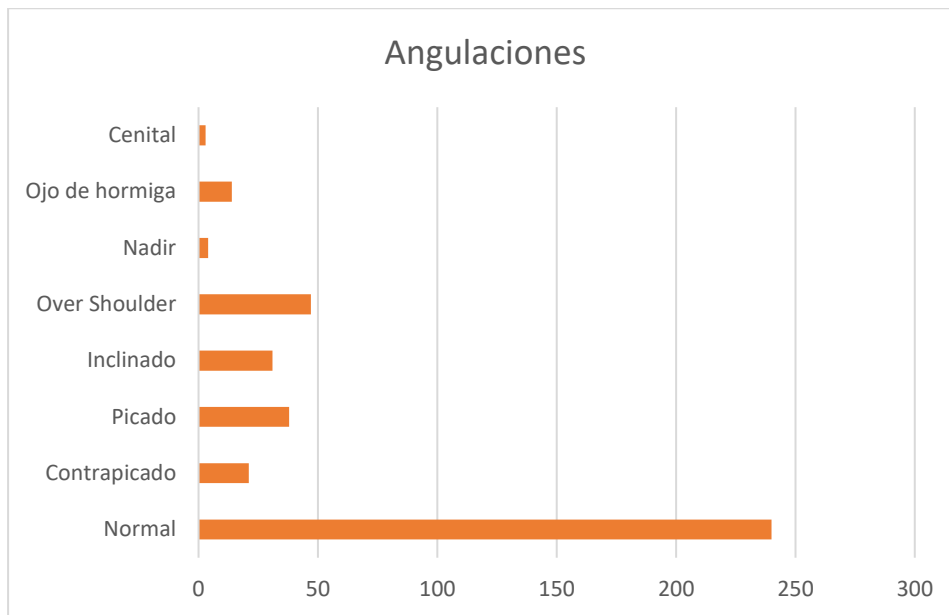


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

Como podemos observar en referencia a los encuadres, en un 90% mayoritariamente se utiliza el Plano Conjunto, con un porcentaje del 60% le sigue el Plano Detalle, a continuación el Primer Plano el cual es constantemente utilizado en las expresiones de la protagonista al igual que con los Planos Medios, destinados a los personajes secundarios y extras, esto nos da a entender que el diálogo es un factor prioritario en la narrativa. Se utiliza el Plano Escorzo y el Plano Holándes como planos narrativos que priorizan el discurso. Se utiliza un alto promedio de Planos Generales, puesto que en esta película es importante localizar al espectador en las distintas locaciones. Debemos destacar el uso del Plano Holandés en una escena específica como un plano subjetivo que nos permite intuir la emociones conflictivas de los personajes.

Tabla 2: Angulaciones en la película “Impulso”

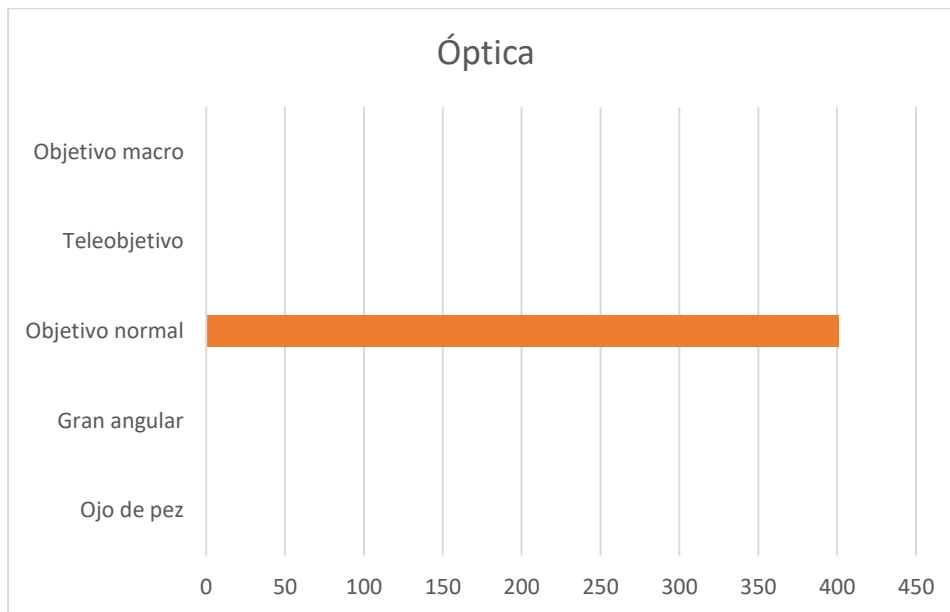


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

Con respecto a las angulaciones el realizador utiliza un ángulo normal casi en su totalidad puesto que el personaje principal además de tener poca interacción con el resto de personajes a lo largo del filme, se ilustra su distintivo de forma sencilla. Seguidamente está la angulación Over Shoulder que representa las distintas conversaciones en las que se evidencia el personaje principal y secundarios. En tercer lugar, está el ángulo picado, su utilidad se basa en la representación de un observador omnisciente que presencia las conversaciones desde las esquinas de las habitaciones. También está el ángulo ojo de hormiga utilizado para mostrar la fragilidad del personaje principal frente a un entorno hostil.

Tabla 3: Óptica en la película “Impulso”

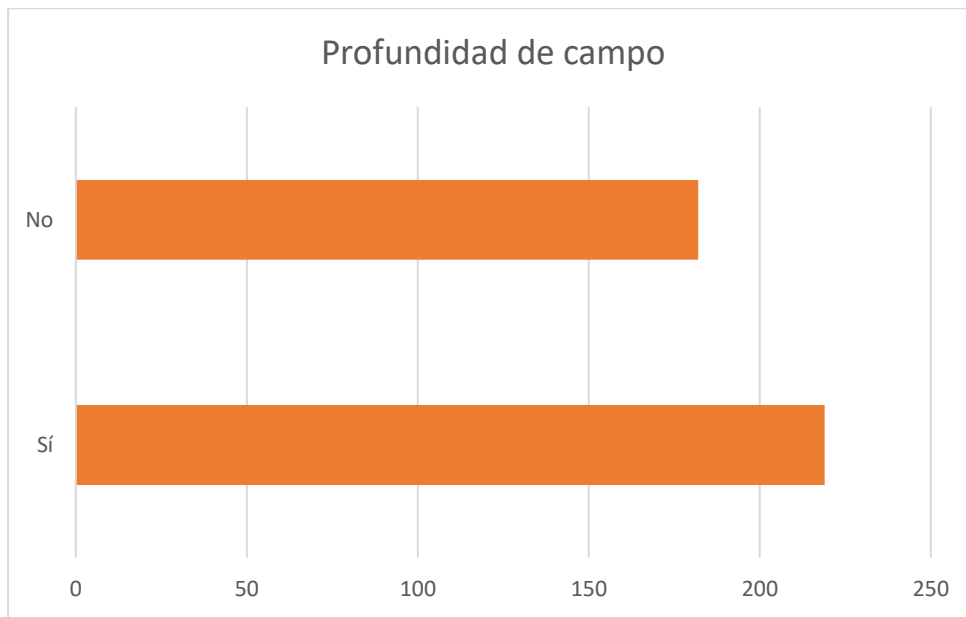


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

La producción en su totalidad fue grabada con un mismo objetivo normal de 35mm, por tal razón, en el análisis de la óptica de la película el ángulo de visión no demostró ninguna variación.

Tabla 4: Profundidad de campo en la película “Impulso”

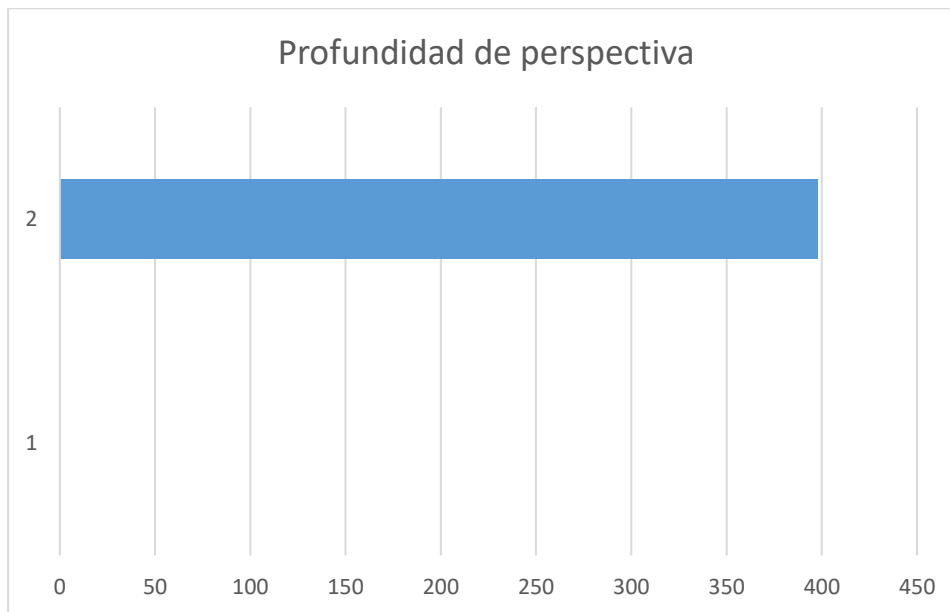


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

El filme cuenta con gran profundidad de campo en tomas abiertas que refieren entornos urbanos y rurales con el fin de contextualizar donde se desenvuelve las situaciones que introducen y desarrollan al personaje principal. Por otro lado, la poca profundidad también es relevante no solo para dar importancia a los elementos simbólicos, sino también se genera poca profundidad con la intención de ocultar o priorizar ciertos elementos que están dentro de encuadres abiertos.

Tabla 5: Profundidad de perspectiva en la película “Impulso”

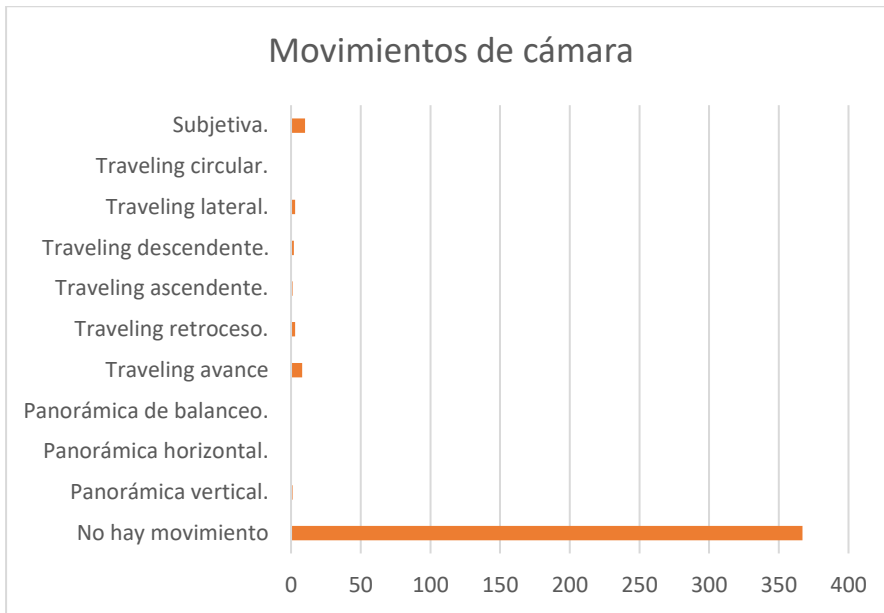


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

La profundidad de perspectiva se evidencia con líneas generadas por las columnas de las instalaciones del colegio, esta profundidad de perspectiva sirve como un camino visualmente implícito que toma la protagonista.

Tabla 6: Movimientos de cámara en la película “Impulso”

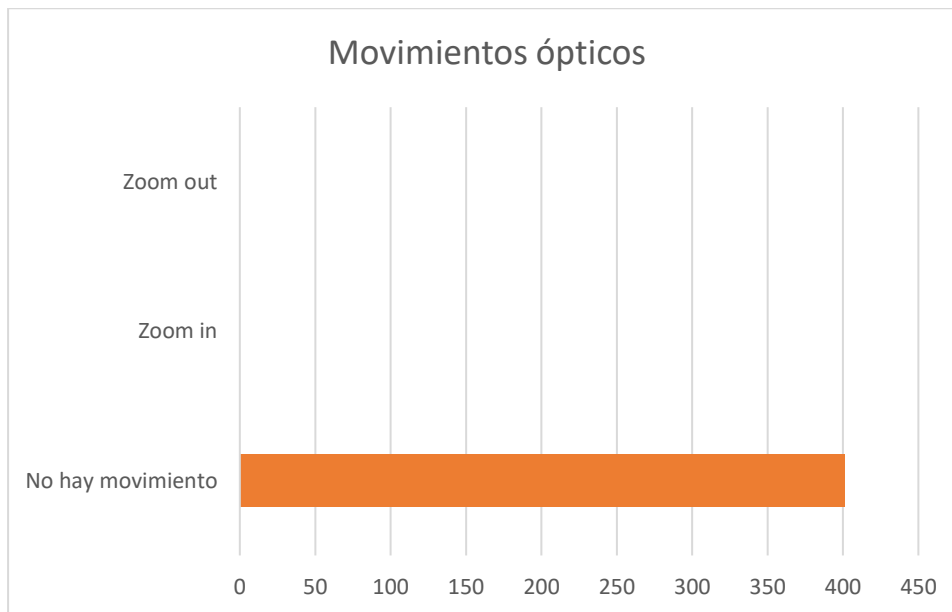


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

En términos generales, no existe movimiento de cámara salvo contados travellings laterales, ascendentes y descendentes que apoyan a los planos generales con el fin de contextualizar geográficamente donde se localizan los personajes. Por otra parte, existen movimientos de cámara subjetivos, utilizados primordialmente en situaciones de pánico y desconcierto.

Tabla 7: Movimientos ópticos en la película “Impulso”

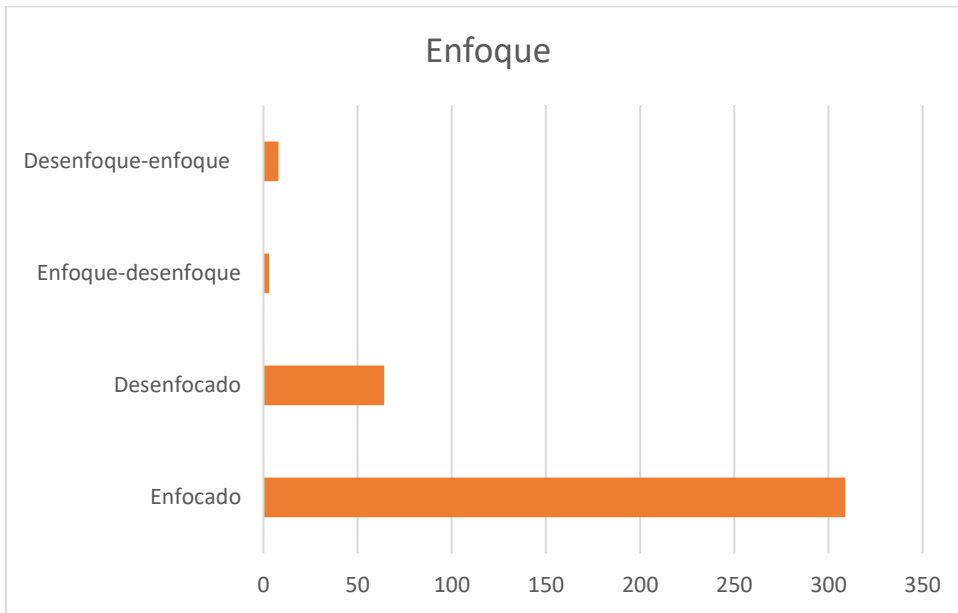


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

La película cuenta con pocos zooms in en los cuales se evidencia su importancia como elementos que otorgan dramatismo al enfocar cierto detalle u objeto.

Tabla 8: Nitidez en la película “Impulso”

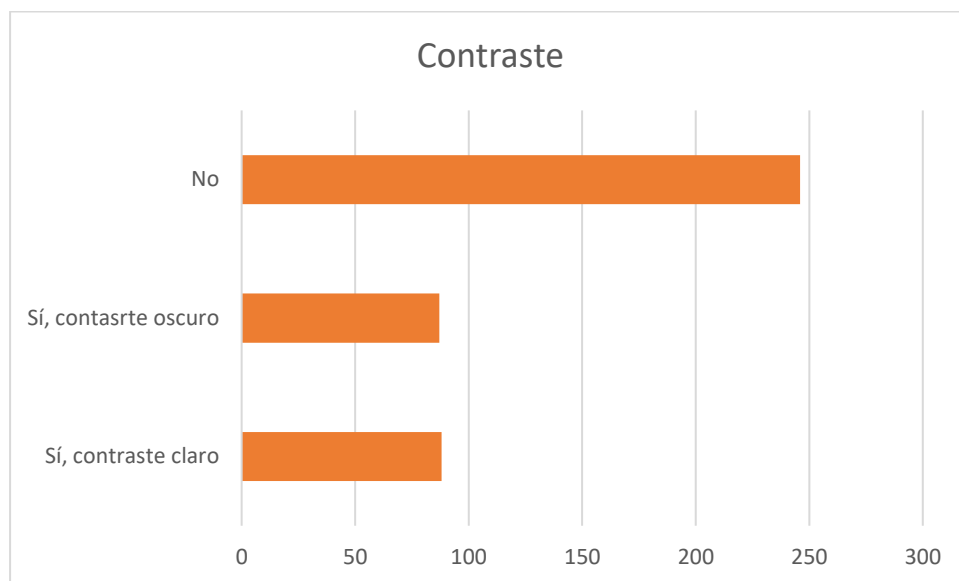


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

El enfoque- desenfoco de forma mínima acompañan a las tomas en las que se pierde la profundidad de campo, no obstante, no son significativos salvo en aquellos encuadres en los que se utilizan primeros planos junto con un paisaje de fondo, todo ello con el fin de obtener la frialdad del personaje principal sin perder ningún detalle de su alrededor. Por lo tanto, el desenfoco es en este caso, es un recurso del montaje que cumple además con la función de toma de transición entre escenas.

Tabla 9: Contraste en la película “Impulso”

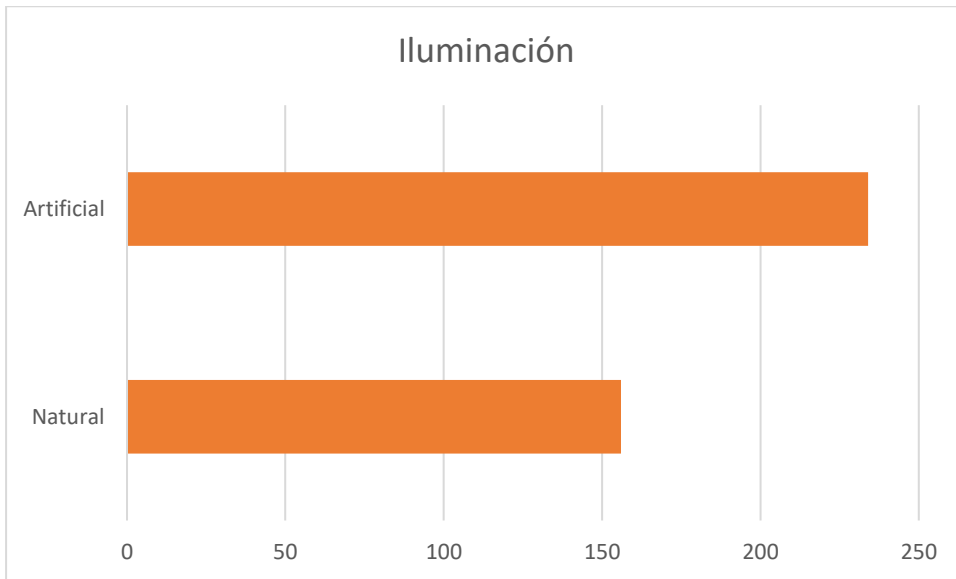


Autoría: Fernando Javier Enrique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

Al ser una película a blanco y negro que tiende al gris, la película se mantiene con una misma tonalidad que es el blanco. El contraste oscuro representa el estilo gótico con el que la protagonista se presenta en un inicio ante el espectador mientras que el contraste claro se da cuando el personaje gradualmente cambia su vestimenta oscura por una de tonalidad blanca momentáneamente y siendo alternadas con los paisajes naturales de las locaciones.

Tabla 10: Iluminación en la película “Impulso”

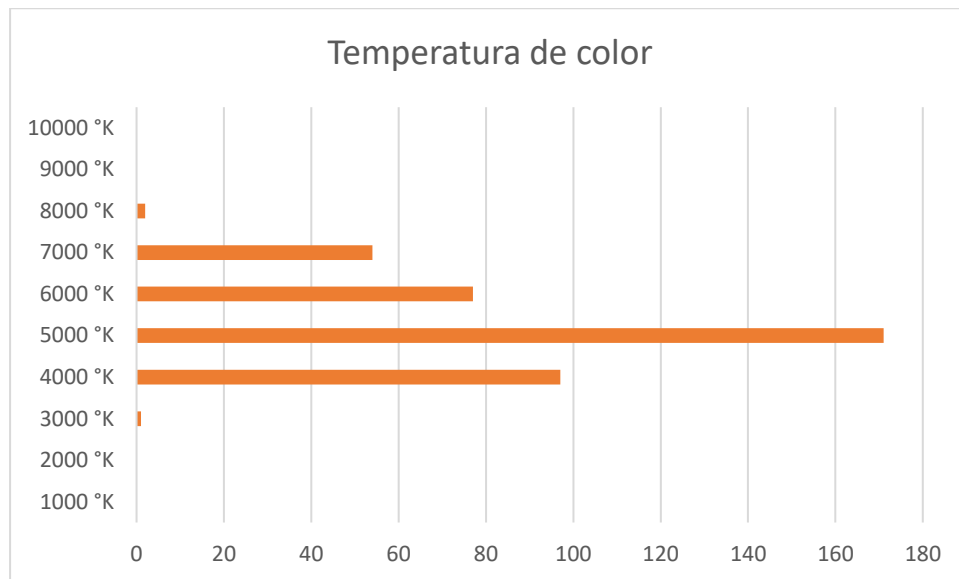


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

Para lograr mayor definición en la calidad de la imagen es necesaria la luz artificial que es utilizada en la mayoría de las escenas que engloban una localidad cerrada mientras que también se juega con la luz natural aprovechando el entorno rural en el que se manejan los personajes.

Tabla 11: Temperatura de color en la película “Impulso”



Autoría: Fernando Javier Enrique Aguirre

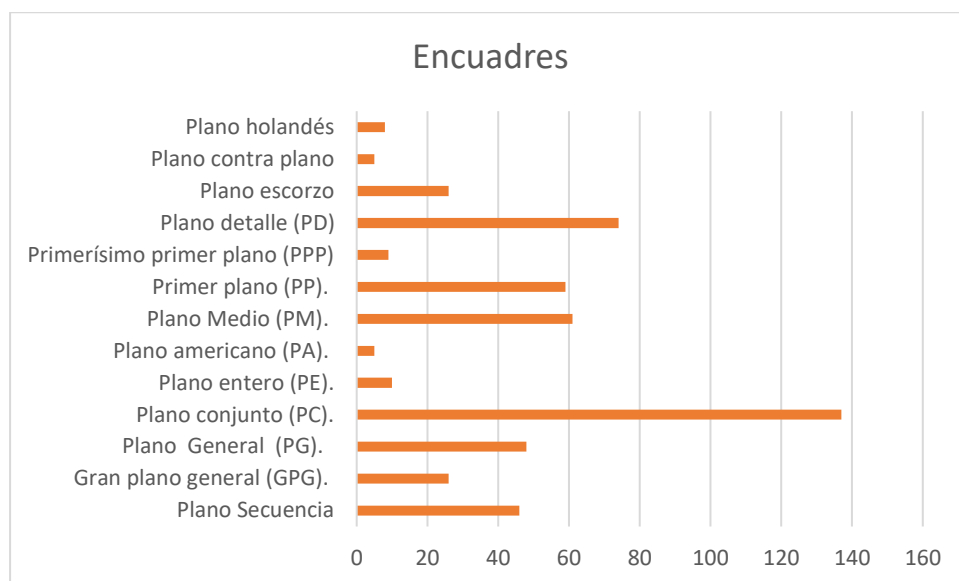
Fuente: Ficha de observación de la película “Impulso”

Al ser una película en blanco y negro la temperatura de color tiene que representar una luz blanca neutra, por tal razón, la temperatura de color en este caso se ubica en 5000° K.

ATREZZO

En el primer acto, se presenta un personaje emocionalmente inestable que encuentra solución a sus problemas y se redescubre a si misma a través del Heavy Metal. El realizador del filme combina elementos del cine de misterio con un estilo gótico en el que se evidencian dos elementos simbólicos que se repiten a lo largo de todo el film: el agua y los espejos. Dichos elementos son parte de los recurrentes sucesos fantásticos que envuelven al personaje principal y son el puente de unión entre ella y su primo. El agua sirve como una metáfora del desdoblamiento del alma a partir del cual se construye la película mientras que los espejos representan todo aquello que el hombre no puede explicar y que han sido cubiertos con telas negras porque rebelan una verdad.

Tabla 12: Encuadres en la película “A tus espaldas”

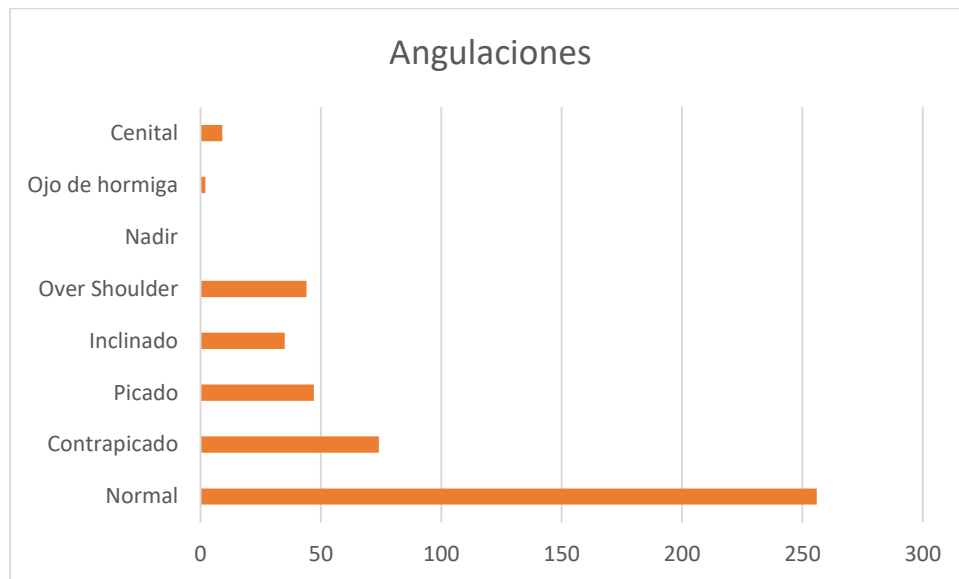


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

Como podemos evidenciar, el encuadre más utilizado en el filme es el plano conjunto dado que la trama principal de la historia se centra en la identidad del personaje principal en correlación con los personajes que hacen parte de distintas clases sociales en Quito. Luego encontramos el plano detalle que es empleado esencialmente para focalizar la atención en elementos significativos que denotan cualidades de los personajes. Seguido a ello también están planos medios y primeros planos, los cuales abarcan gestos corporales como también algunos reflejos en espejos especialmente del personaje principal. Las tomas abiertas correspondientes a vistas panorámicas de la capital son utilizadas en inferioridad para transiciones de escenas. Los planos secuencias son también un recurso importante para el realizador al otorgarle sentido a la narrativa resaltando al personaje principal en todas sus acciones.

Tabla 13: Angulaciones en la película “A tus espaldas”

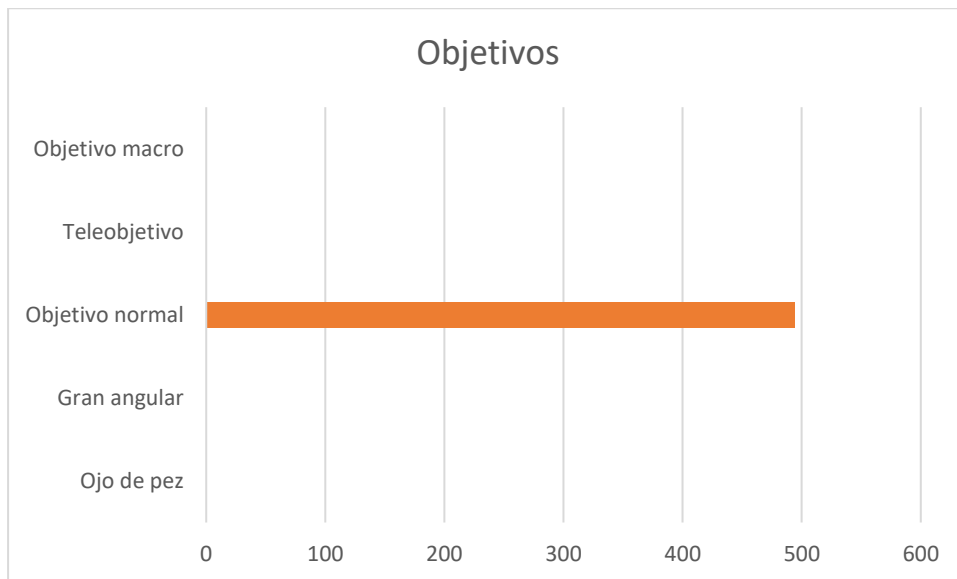


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

El ángulo predominante en el filme es el más convencional también llamado normal y en menor cantidad el ángulo utilizado para los diálogos denominado Over Shoulder, no obstante, distintos ángulos a lo largo del filme son empleados por el cineasta para agudizar situaciones y acciones como en la introducción de la película cuando se presenta un contrapicado del personaje principal niño y su madre por debajo de su padre quien se expresa de forma exaltada sin dejar ver su rostro o el encuadre en el que se enlazan el rostro de un personaje y la corona de la Virgen del Panecillo a modo de comparación desde el punto de vista del personaje principal. Finalmente, un recurso que dispone el realizador a fin de graficar las relaciones de poder e intereses de los protagonistas es el ángulo inclinado como un símbolo de relaciones de poder y en el que se observan en ciertas escenas particularmente al personaje secundario ubicado siempre más arriba del personaje principal dentro de un mismo encuadre.

Tabla 14: Objetivos en la película “A tus espaldas”

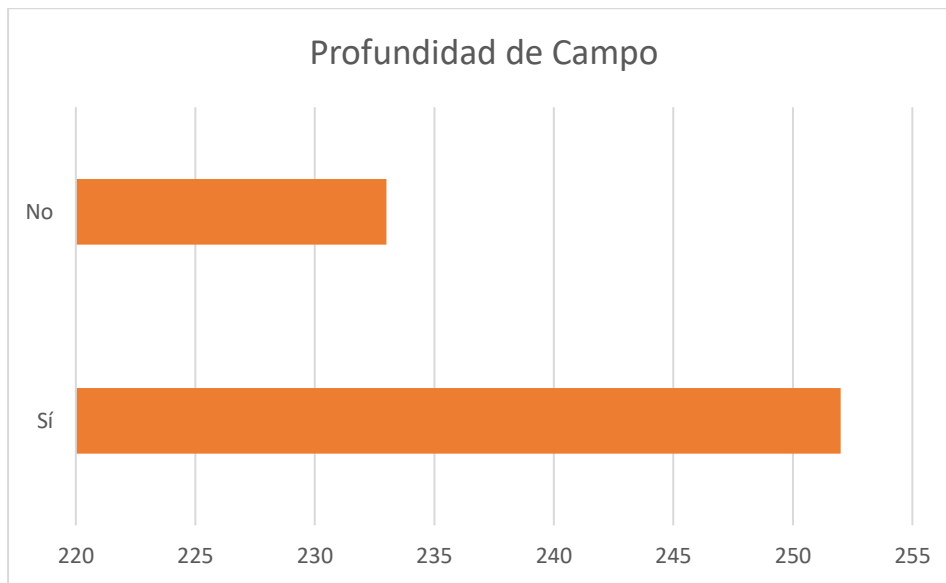


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

En lo que concierne al objetivo utilizado, el realizador optó por utilizar un lente de 35 mm el cual le permitió utilizar encuadres completos así como también ser flexible con la profundidad de campo.

Tabla 15: Profundidad en la película “A tus espaldas”

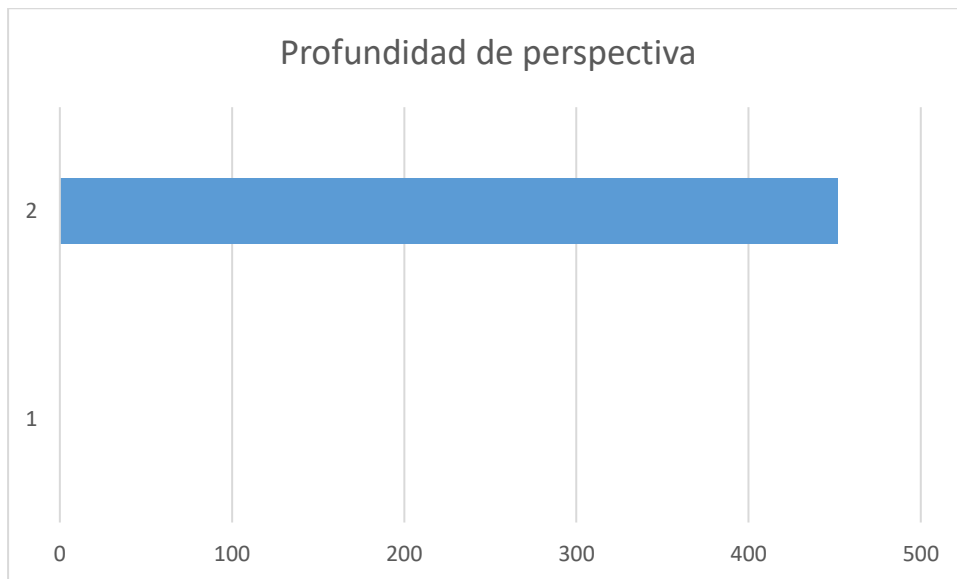


Autoría: Fernando Javier Enrique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

El tratamiento de la profundidad de campo en la fotografía de “A tus espaldas” apunta por un patrón convencional que ocupa profundidad de campo en la mayoría de las tomas para indicar no solo la locación geográfica de los personajes sino también para sobresalir la estatua de la Virgen del Panecillo desde ángulos distintos. En algunas de las escenas en las que se expresa un conflicto, la cámara sigue las acciones de los personajes sin espacio al montaje externo y pretende mantener todo el campo dentro de foco para así otorgar realismo a la imagen. En planos en los que se pretende crear profundidad de campo se crea una división espacial entre los personajes y se opta por utilizar cambios de enfoque.

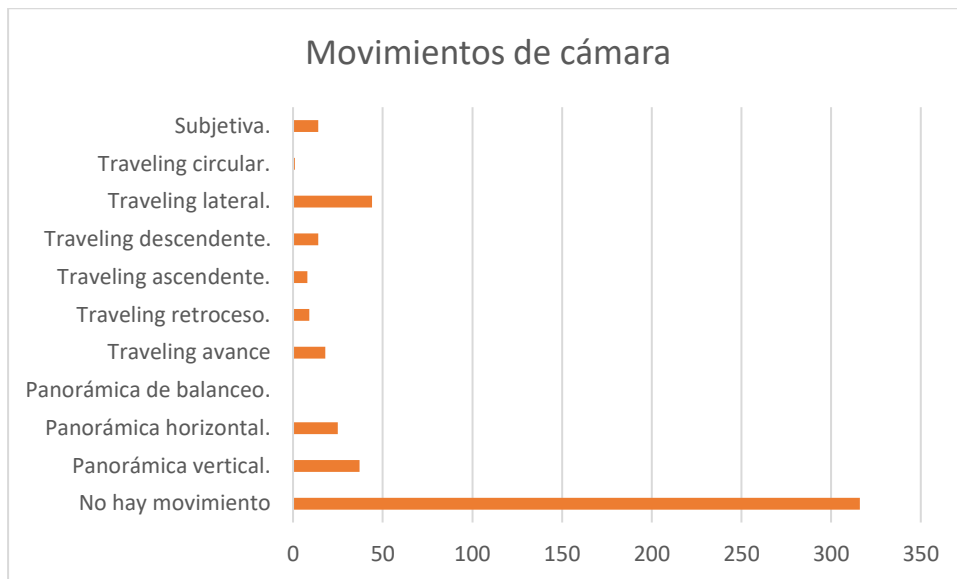
Tabla 16: Profundidad de perspectiva en la película “A tus espaldas”



Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

Tabla 17: Movimientos de cámara en la película “A tus espaldas”

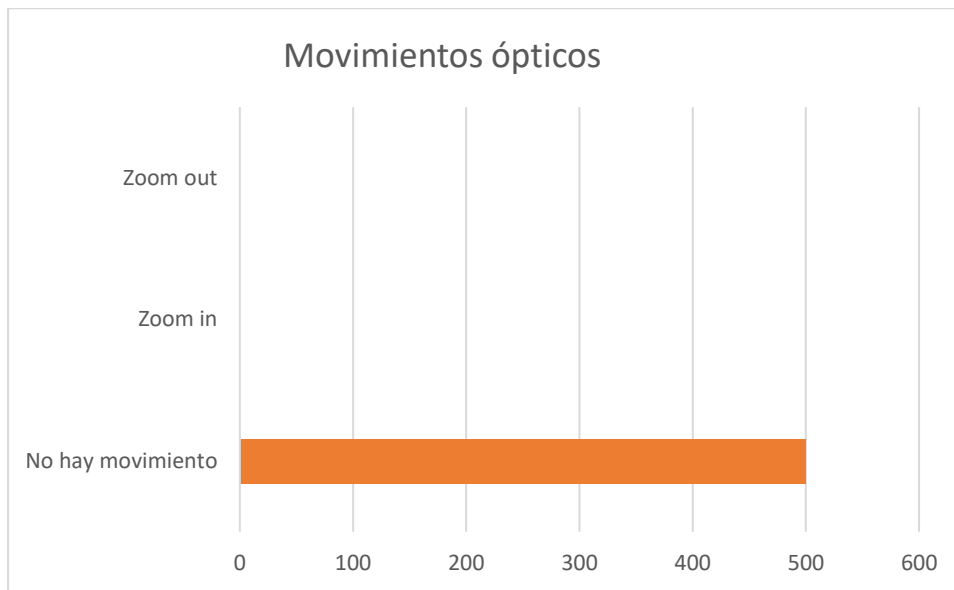


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

Si bien los movimientos de cámaras son relativamente pocos, los que sobresalen principalmente son travelings y panorámicas utilizadas en su mayoría con el fin de centrar el encuadre desde un personaje u objeto hacia otro, así como también movimientos subjetivos realizados con cámara en mano como se evidencia en la introducción del personaje principal en su lugar de origen. Posteriormente, cuando el personaje crece y se traslada desde el sur al norte de la ciudad, el movimiento de cámara que escoge el realizador para simbolizar la división social en torno a la historia es un travelling circular.

Tabla 18: Movimientos ópticos en la película “A tus espaldas”

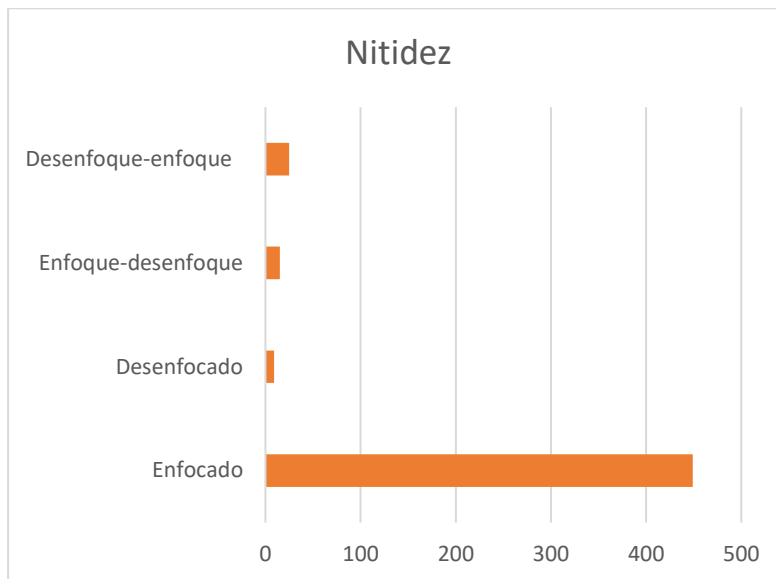


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

En “A tus Espaldas” no se destaca ningún movimiento óptico.

Tabla 19: Nitidez en la película “A tus espaldas”

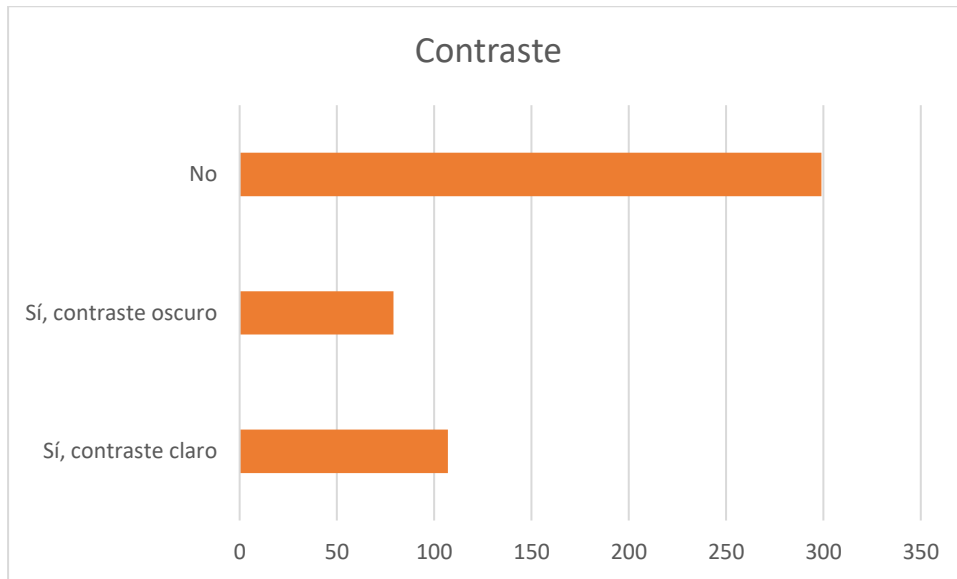


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

En lo que corresponde a la nitidez en la fotografía de “A tus espaldas”, la fotografía en casi toda su totalidad muestra un enfoque total del cuadro, un recurso que el realizador utiliza con poca frecuencia en planos detalle es el enfoque – desenfocado para cambiar la atención del espectador desde un elemento, no obstante, estos juegos de nitidez no son significativos en lo que se refiere al desarrollo del hilo narrativo ni el desarrollo de los personajes. Mientras tanto, en planos conjuntos o semi – abiertos, el juego de desenfoque-enfoque con la cámara es similar salvo que los cambios de nitidez se realizan entre los personajes que no sostienen un diálogo entre sí.

Tabla 20: Contraste en la película “A tus espaldas”

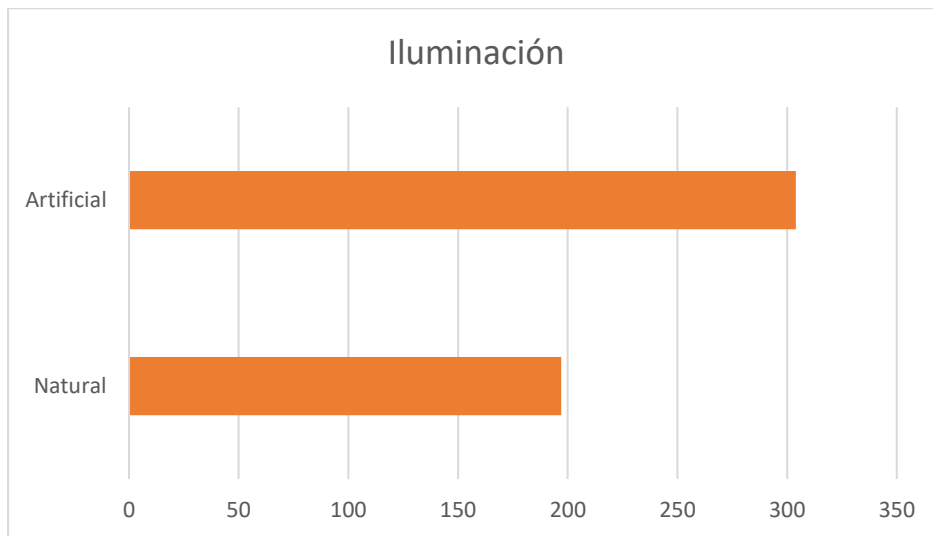


Autoría: Fernando Javier Enrique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

El contraste en el filme es gradual desde un principio con un contraste oscuro que representa el pasado del protagonista como un infante, aunque también los contrastes oscuros son utilizados como transiciones al utilizar fundidos en color negro para cambiar a escenas nocturnas. Asimismo, el realizador recrea contrastes claros esporádicos requeridos en momentos claves con alta carga de intensidad como lo es la muerte de uno de los personajes y la representación del plan para acabar con el personaje mencionado.

Tabla 21: Iluminación en la película “A tus espaldas”

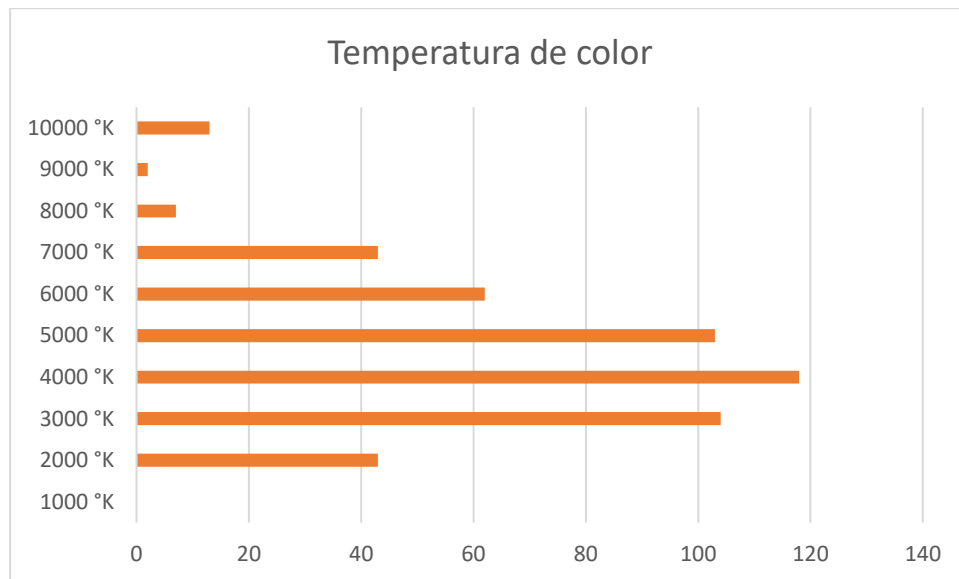


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

En un porcentaje mayor la película es rodada en locaciones cerradas con iluminaciones suaves además de que muchas otras se rodaron en horas nocturnas por lo que fue necesario la iluminación artificial para aquellos espacios en los que los elementos esenciales de la trama requerían sobresalir. Por otro lado, la luz natural es bien aprovechada por el director de fotografía que aprovecha fuentes de luz naturales para crear tonalidades cálidas muy características del filme además de otorgarle libertad al movimiento de cámara con las escenas de problemas entre personajes.

Tabla 22: Temperatura de color en la película “A tus espaldas”



Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “A tus espaldas”

En la película se diferencian notablemente la diferencia de planos entre el norte y el sur además de que en este último se presenta como un recuerdo que tiene tonalidades cálidas como el naranja en prendas de vestir de los personajes que sobresalen. Por otro lado, el director de fotografía pretende diferenciar el norte de Quito con colores más neutros que si bien tienden al blanco, su composición generalmente los colores tienden a estar desaturados con tonos amarillos y azules. También constan colores sobresaturados como el naranja y azul que representan un salto en la línea de tiempo dentro de la historia ya sea para evocar un recuerdo o visualizar un evento futuro.

ATTREZO

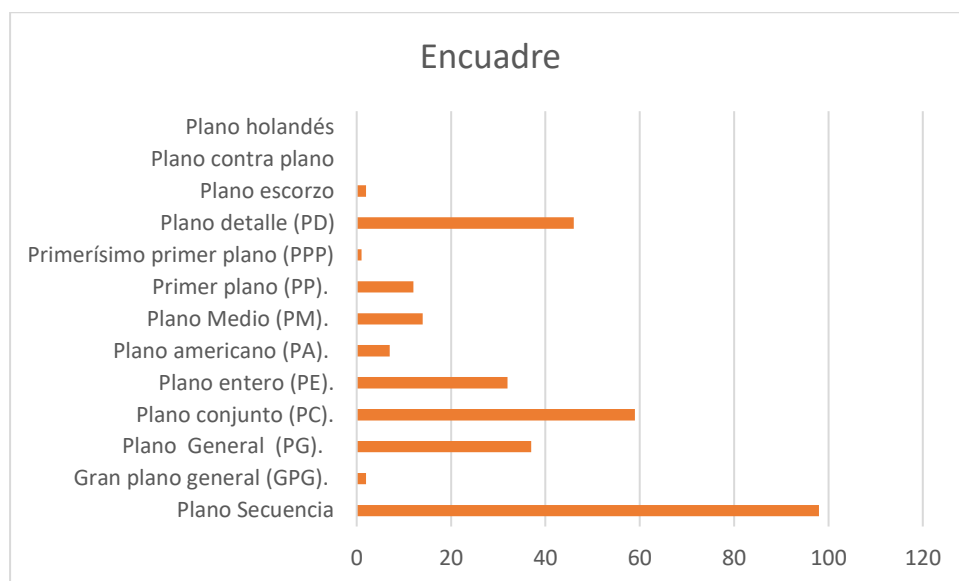
La composición visual en términos generales maneja varios elementos simbólicos que denotan múltiples expresiones coloquiales y culturales de la ciudad de Quito, para empezar y como elemento más representativo del filme se encuentra la estatua de la Virgen del Panecillo, la misma que aparece en la primera escena del filme siendo destruida a través de un montaje teniendo como espectador al protagonista. Esto sirve como primer indicio de cuál es el punto de vista del protagonista no solo del elemento en sí sino también de la sociedad quiteña dado que personaje principal tiene la convicción de buscar constantemente sentirse parte de la clase “privilegiada” del norte, asumiendo que la población del sur es gente marginada y por tal razón la Imagen le da la espalda hasta que en cierto momento, el personaje principal retorna hasta la parte sur de la Virgen en la cual se figura una conversación en introspectiva de quién es el protagonista en verdad.

Para apoyar esta búsqueda de identidad, también son exhibidos algunos otros elementos como la hoja impresa denominada “Cholómetro”, el auto tuneado para denotar el complejo marcado con el que el personaje permanente a la vez que pretende ocultar por haber sido una parte minúscula de su pasado como es la escena en su trabajo cuando el personaje ayuda a una señora del sur de Quito para proteger la apariencia que conserva frente a sus colegas.

El Logo del Banco Progresista es reproducido en varias ocasiones e implica el poder monetario que persigue Jordi y que se ve reflejado en los jefes como lo es primordialmente el antagonista, el notario y su tío.

Por último, la idea de que el personaje no logrará borrar la huella de su pasado se representa de manera discreta al utilizar la visualización del “Chavo del 8” en las distintas etapas de vida que tiene el protagonista.

Tabla 23: Encuadres en la película “Prometeo Deportado”

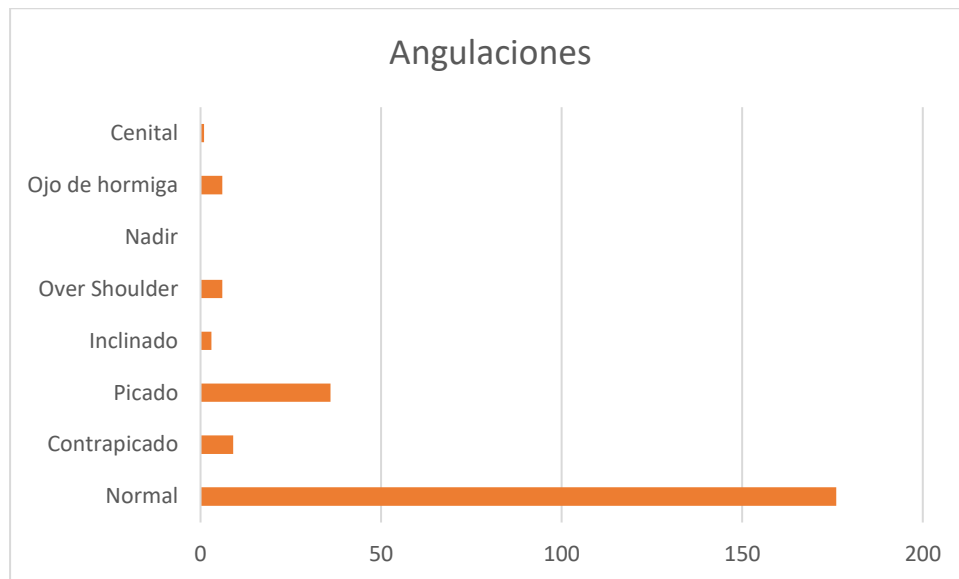


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

En “Prometeo Deportado” los planos en secuencia resultan ser el recurso básico del director para generar la sensación de cercanía con el espectador a través de acciones perfectamente sincronizadas, es decir, aumentando el realismo gracias a una continuidad narrativa en un solo plano. Seguidamente está el plano conjunto, el cual corresponde a los diversos fraccionamientos y vínculos que se crean entre los personajes. En tercer lugar, se presentan planos detalles que en esencia son utilizados en su mayoría para describir rasgos característicos de los personajes principales. Al ser una historia en la que se enlazan situaciones distintas en una misma línea de tiempo, los planos de un solo sujeto son poco recurrentes, así como también los diálogos a partir un plano contra plano.

Tabla 24: Angulaciones en la película “Prometeo Deportado”

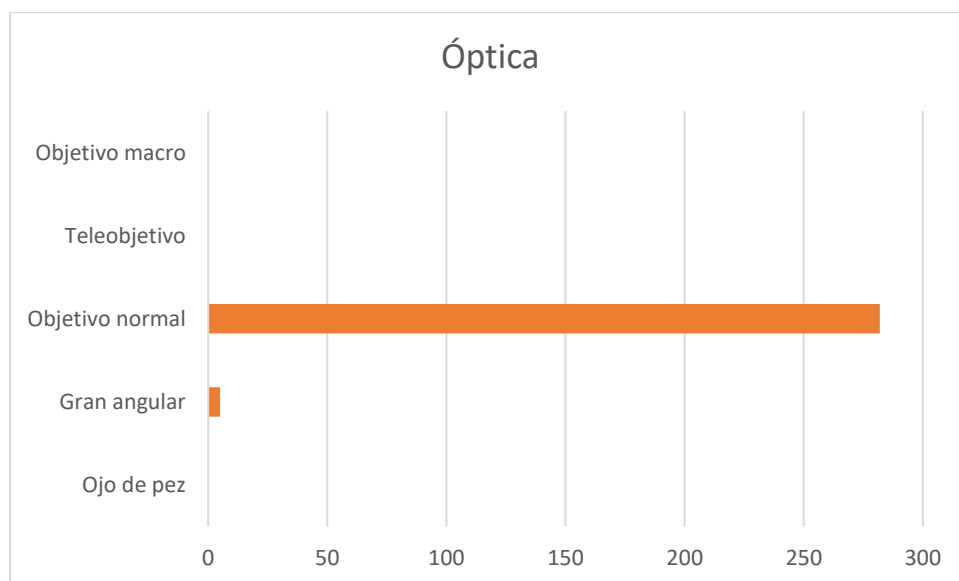


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

Si bien en el desarrollo de los planos la posición de la cámara mantiene una angulación normal a lo largo de los planos secuencias, el realizador se apoya de ángulos picados en situaciones que merecen resaltar un nivel de subordinación tal como se observa en donde interactúan los oficiales del aeropuerto dándole la espalda a la cámara y el grupo de migrantes, semejante a como lo hacen las imágenes de las cámaras de seguridad. Los planos contrapicados son también empleados de forma discreta, pero estos son aplicados en función del poder que adquiere un miembro del grupo como es el caso de la caracterización del presidente de la República. Una de las angulaciones más representativas es un único Cenital acompañando de un movimiento suave para exhibir numerosos objetos distintivos de los migrantes ecuatorianos. Por último, constan angulaciones con ojo de hormiga, las mismas que se conjugan con movimientos de cámara para transmitir una sensación repugnante cuando en medio del conflicto los personajes recogen la comida del piso.

Tabla 25: Óptica en la película “Prometeo Deportado”

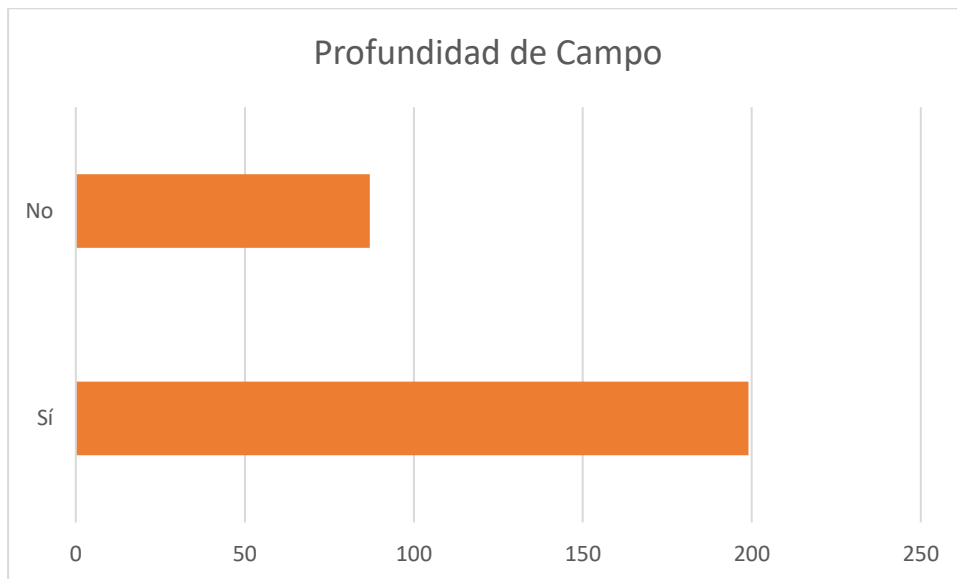


Autoría: Fernando Javier Enrique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

La película en su totalidad utiliza un lente fijo de 35 mm debido a que este objetivo puede adoptar enfoques similares a la visión de una persona, lo que le da un toque de realismo si se toma en cuenta que la profundidad, las texturas y la parte superficial de los encuadres dan la impresión de cercanía frente a la cámara. Los pocos planos en los que se utiliza gran angular, son los que se recrean a través de una cámara de seguridad dentro de la locación principal.

Tabla 26: Profundidad de campo en la película “Prometeo Deportado”

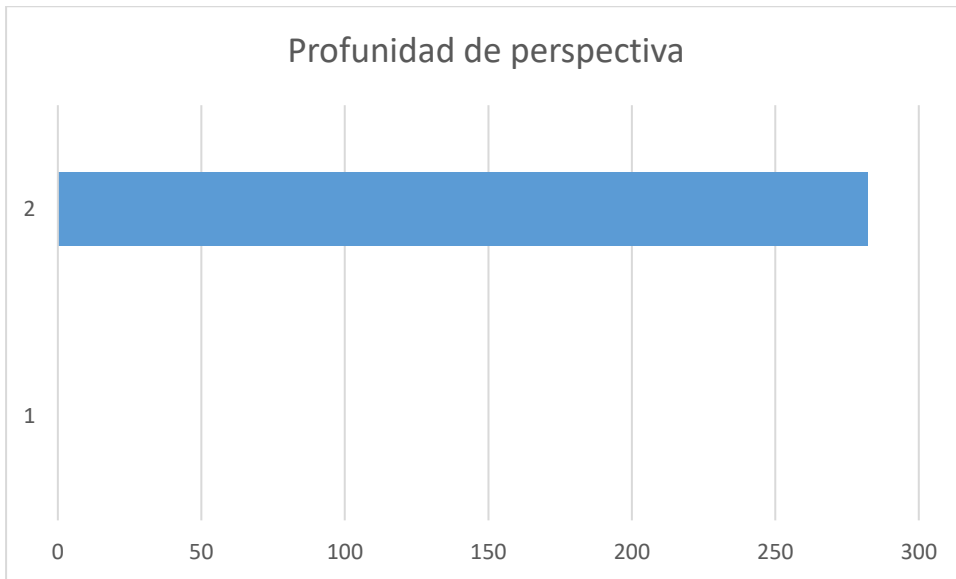


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

La gran profundidad de campo es lo que caracteriza el filme de Mielles puesto que al contar con planos secuenciales casi en su totalidad, a la vez que se cuenta con un limitado presupuesto, es importante aplicar la técnica de foco en lo que realmente importa dentro del cuadro como es el caso de “Prometeo Deportado” donde el foco y las acciones de los personajes son igual de nítidas que el fondo que si bien no revela ningún aspecto importante en el desarrollo de la trama principal, crea esa atmósfera de reclusión en la que únicamente solo varían las actitudes de los personajes. Por otro lado, en lo que se refiere a planos conjuntos que dan paso a conversaciones, la profundidad de campo no es del todo completa ya que la cámara tiende a desenfocar lo elementos que están más próximo a la misma. Mientras que en planos detalles fijos, estos suelen ocupar mayor nitidez, en especial objetos materiales.

Tabla 27: Profundidad de perspectiva en la película “Prometeo Deportado”

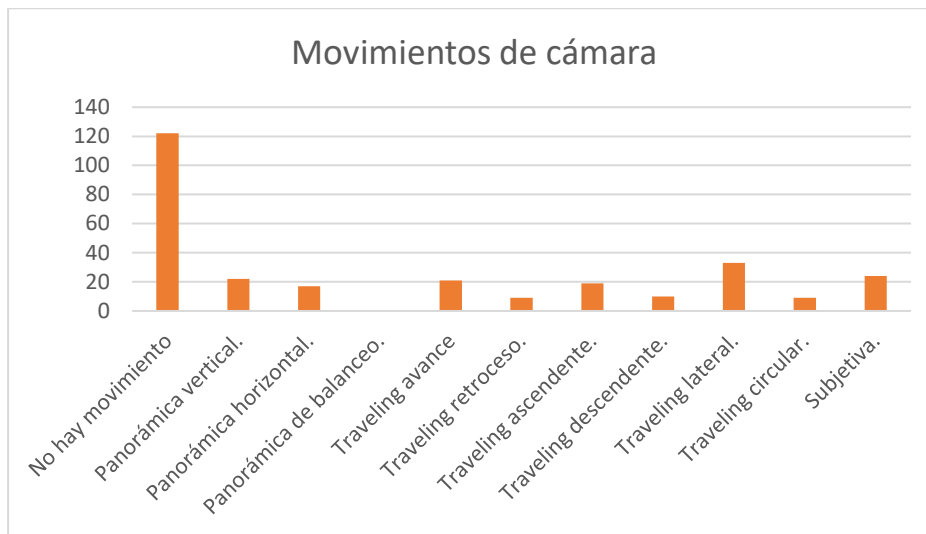


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

La profundidad de perspectiva es aplicada con un fin satírico en un plano donde se muestra un paisaje con un campo abierto con un camino sin final, esta perspectiva es bien manejada por el realizador ya que con el paso de una persona frente a la cámara se devela que se trata de un cartel que contiene la imagen, todo ello mientras la cámara se aleja hasta que se muestra a uno de los protagonistas.

Tabla 28: Movimientos de cámara en la película “Prometeo Deportado”

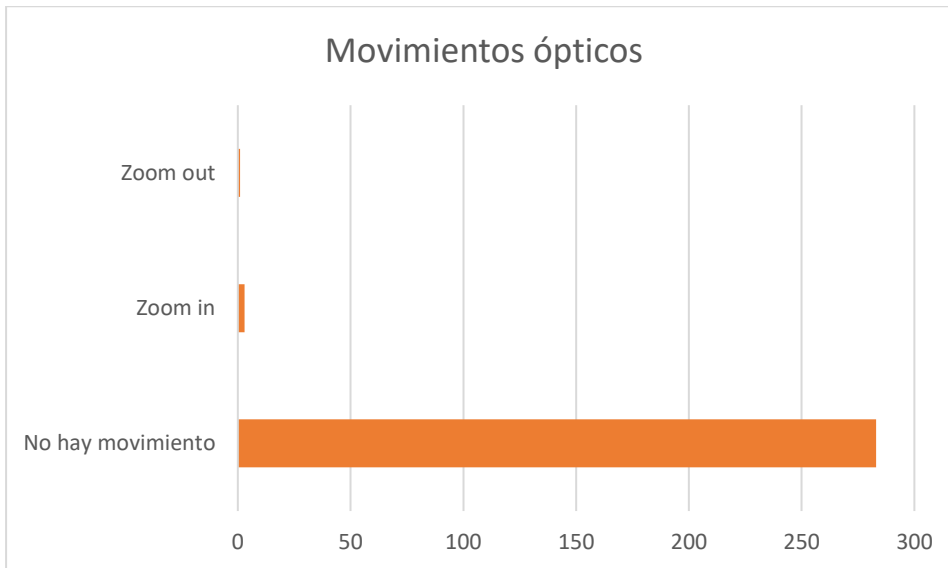


Autoría: Fernando Javier Enrique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

Al ser una película que prioriza los encuadres en secuencia, los movimientos de cámara son aplicados en ese mismo sentido por lo cual la cámara en mano es la principal técnica del realizador para adentrar al espectador como un personaje más en donde se desenvuelve la trama. Por otro lado, están presentes travelings laterales largos que en su mayoría narran acciones incluso más que los diálogos, uno de los más significativos es una serie de travelings consecutivos en ambas direcciones con los que se intenta transmitir el paso de tiempo acaparando distintas acciones del protagonista. Este mismo movimiento es empleado recurrentemente en uno de los personajes que deambula desorientado por las locaciones dando la impresión de que flota como si se tratase de un muerto en vida. Los travelings de avance tienen un uso particular ya que en muchas escenas en las que se los emplea, inician con planos conjuntos donde los personajes expresan tranquilidad hasta llegar a un plano cerrado con un hecho en concreto. Mientras que, en los travelings de retroceso, los personajes denotan cohesión hasta centrarse en un elemento o personaje que se diferencia notablemente. También son cruciales las panorámicas tanto verticales como horizontales, visto que permiten movilidad al cinematógrafo al saltar de individuo a individuo sin necesidad de cambiar el eje central de la cámara.

Tabla 29: Movimientos ópticos en la película “Prometeo Deportado”

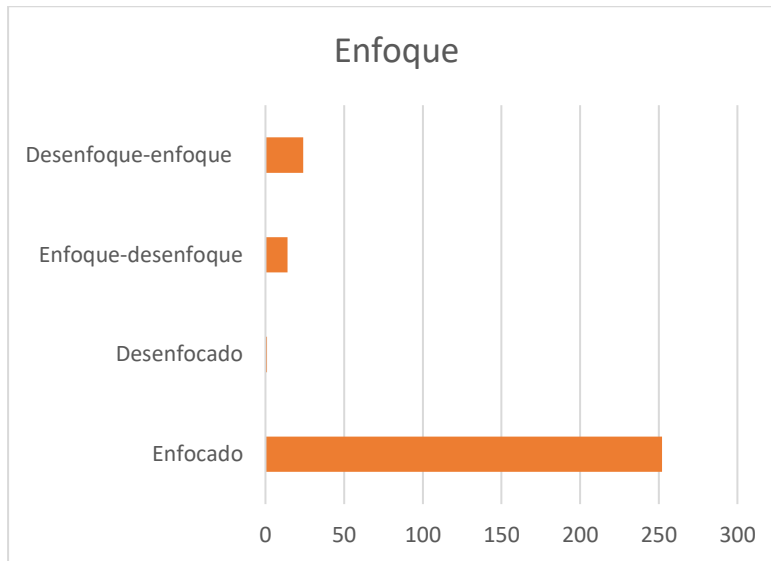


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

Los movimientos ópticos Zoom in presentes en el filme destacan en la imagen de las cámaras de seguridad realizan un acercamiento dando la sensación de que la seguridad del aeropuerto se percata de alguna anomalía dentro de sus instalaciones. De igual forma, el realizador también opta por imágenes de baja calidad capturadas por celulares que proveen escenas con acercamientos y alejamientos sencillos.

Tabla 30: Enfoque en la película “Prometeo Deportado”

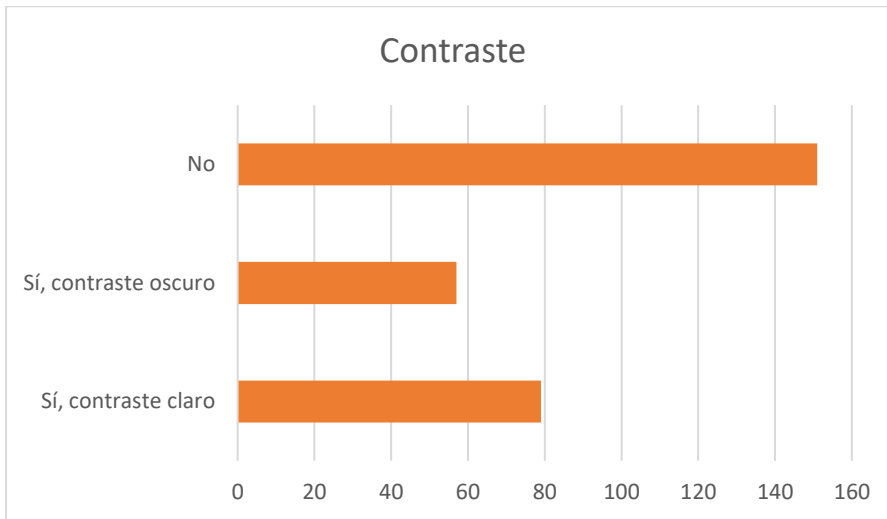


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

Tomando en cuenta que el plano secuencia es trascendental en la mayoría de escenas a lo largo la película sumada a que los cambios de nitidez tan solo se realizan en tomas fijas, el enfoque de todo el cuadro es una constante. Sin embargo, el enfoque-desenfoco son requeridos por el director en situaciones donde únicamente ameritan señalar una relación entre el sujeto y objeto como es el caso del nadador con su cronómetro o el celular y la migrante siendo grabada. Igualmente, también constan los juegos de desenfoco-enfoque que finalizan una acción para dar paso otra totalmente distinta dentro del mismo espacio.

Tabla 31: Contraste en la película “Prometeo Deportado”

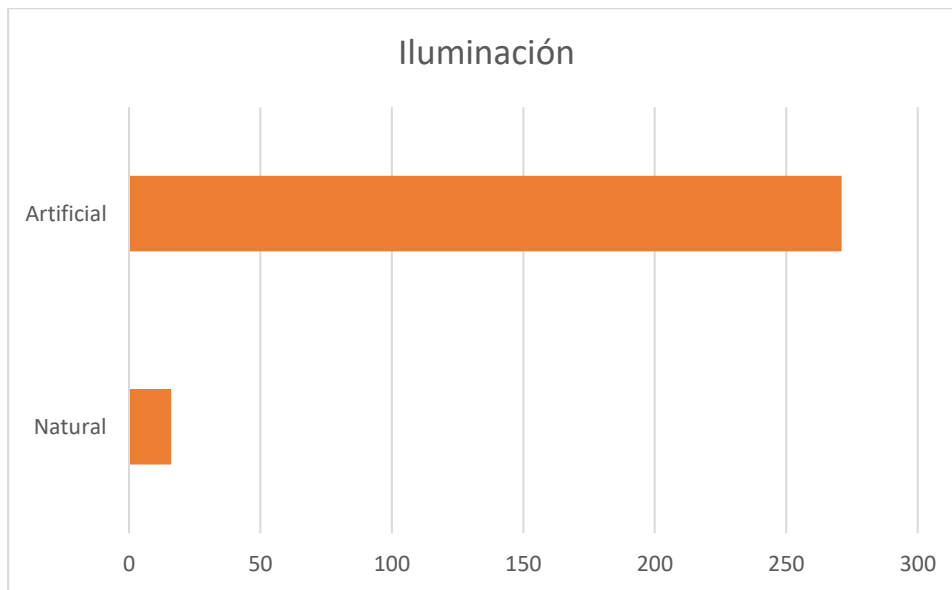


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

La gradación de colores en la fotografía de “Prometeo Deportado” muestra un gris opaco, es decir con poca saturación y baja en intensidad, en la locación más importante es aquella sala donde sucede la trama y es ahí precisamente donde destacan las luces altas como las lámparas y en una ventana grande que genera un contraste claro en contraposición con los personajes, mientras que en las distintas locaciones del aeropuerto las locaciones tienden a opacar aún más el color por lo demás es un gris que acapara la mayor parte de la imagen para así resaltar al sujeto de bata celeste con una prenda roja sobre sus hombros.

Tabla 32: Iluminación en la película “Prometeo Deportado”

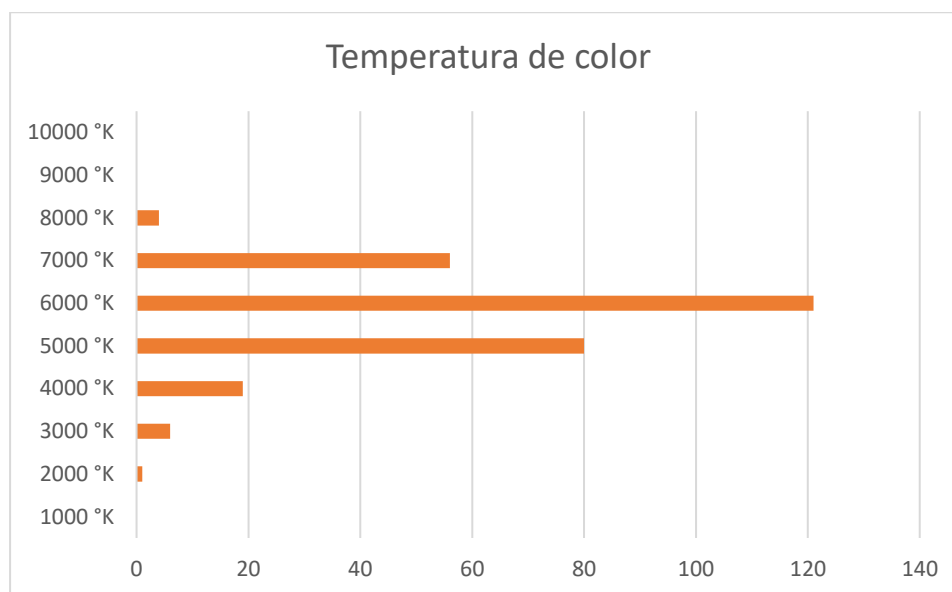


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

A razón de que la principal locación es una sala cerrada sin acceso a ninguna fuente de luz natural, el realizador se ve obligado a optar por una luz artificial blanca, lo que es bien aprovechado en la imagen de la película para apoyar la idea de las sensaciones y emociones negativas que puede causar un espacio cerrado. Si bien la historia se suscita en un mismo lugar, tomas en las que se evidencian paisajes y entornos abiertos solo se muestran en los videos que corresponden a los familiares de los migrantes.

Tabla 33: Temperatura de color en la película “Prometeo Deportado”



Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Prometeo Deportado”

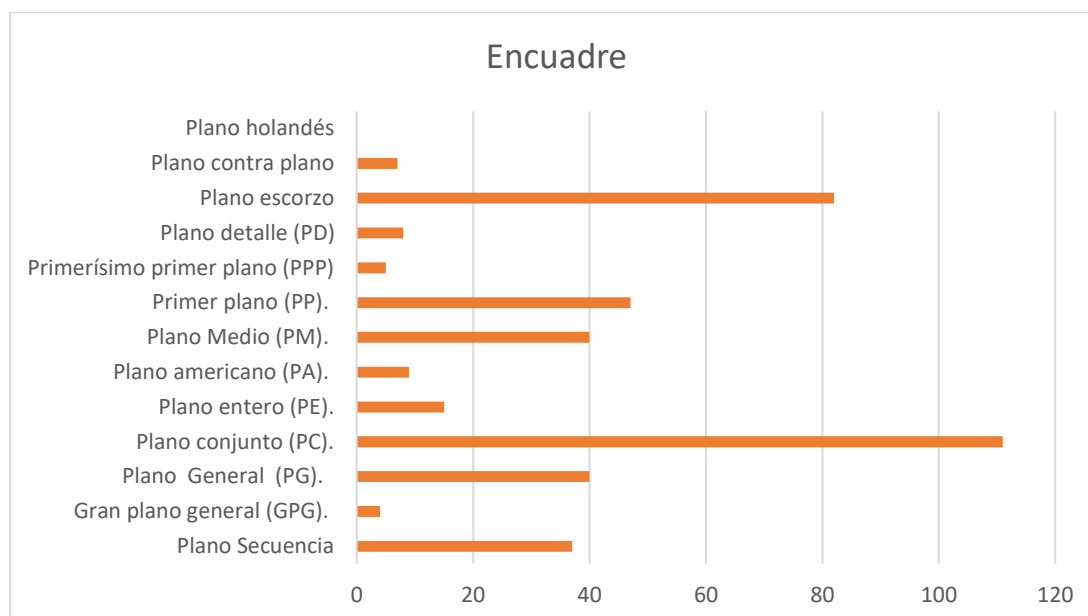
En el filme no solo se distinguen colores y formas apagadas que tienden al gris, también son evidentes texturas frías como los diversos vestuarios y calidades de imágenes que aportan aún más a crear la atmósfera triste en la que converge el drama. En la sala como entorno principal predominan tonos grises y blanco gracias a luces altas, los tonos cálidos se muestran en objetos relevantes, vestimentas e iluminaciones, pero no son trascendentales.

ATREZOS

La temática fundamental que aborda Fernando Miele en su largometraje corresponde a la visión de la identidad nacional y que es relatada con elementos simbólicos como metáforas y/o alegorías para dimensionar rasgos de los personajes en la historia. Uno de ellos son las esposas que el protagonista lleva puesto en casi todo el filme que se traducen como una atadura que, si bien lo limita de alguna forma, él aún conserva la esperanza de liberarse en algún punto, una esperanza que se ve reflejada en Afrodita. El espejo es otro de aquellos símbolos representativos que está vinculado directamente con el personaje de Afrodita, una mujer que busca ocultar su identidad y mantiene una falsa apariencia frente al grupo de migrantes, pero es vulnerable ante el espejo hasta el punto de que ya no puede volver a reflejarse puesto que comprometió su vista. De igual manera es significativo la vestimenta y elementos que llevan la mayoría de personajes pues son la forma más objetiva de representar una nación pluricultural, en ese sentido es lógico que aparezcan vestimentas que correspondan a cada una de las cuatro regiones del país, así como prendas tradicionales correspondientes a grupos étnicos. Así como también la existencia de una analogía entre

personalidades y accesorio como sucede en el caso del hombre con el maletín que viste elegante representando una apariencia confiable y el maletín como un claro símbolo de dinero lo que podría considerarse a un sujeto que personifica una entidad bancaria que busca enriquecerse a costa de los demás.

Tabla 34: Encuadres en la película “Cuando me toque a mí”

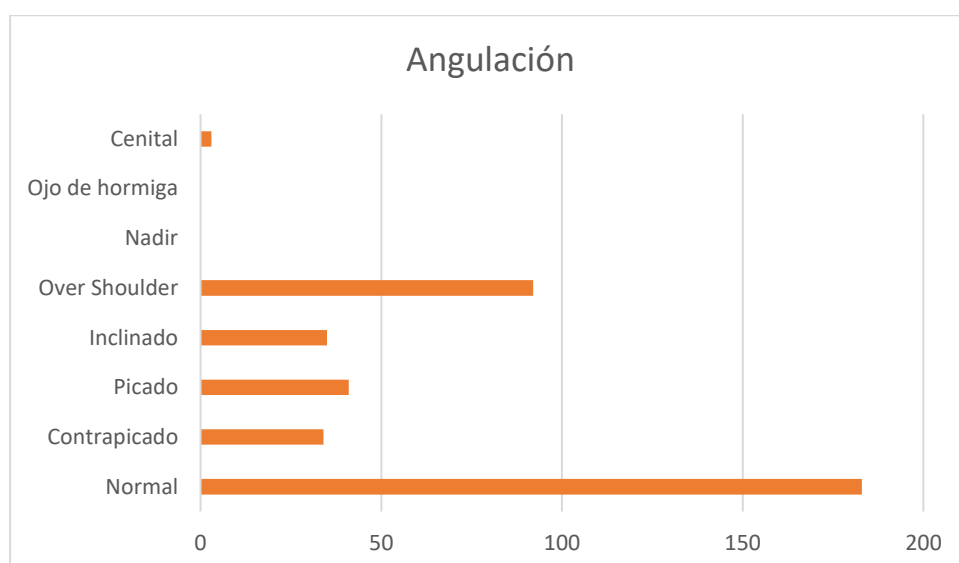


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

En la película “Cuando me toque a mí” del cineasta Víctor Arregui se destaca la utilización del Plano Conjunto como principal recurso del director para contar las distintas historias que unen la trama, centrando así la atención en los personajes en lugar de las locaciones. En segundo orden se encuentra el Plano Escorzo pues los diálogos entre los personajes tienden a revelar giros en la historia, además de resultar extensos. En ese mismo orden también aparecen Primero Planos que buscan denotar los semblantes complejos como el del personaje principal, y su hermano; así como también gesticulaciones y movimientos corporales que expresa la personalidad de personajes como Cáceres a través de planos Medios, por otro lado, los planos enteros son aplicados en acciones de los personajes que involucran un espacio extenso dentro de la locación. Los planos generales cumplen con la función de situar al espectador en la narrativa secuencial, evitando confusiones puesto que son historias paralelas. Un recurso que emplea el realizador para acentuar el dramatismo es plano secuencia, en este caso la cámara sigue al personaje hasta el clímax de la historia.

Tabla 35: Angulaciones en la película “Cuando me toque a mí”

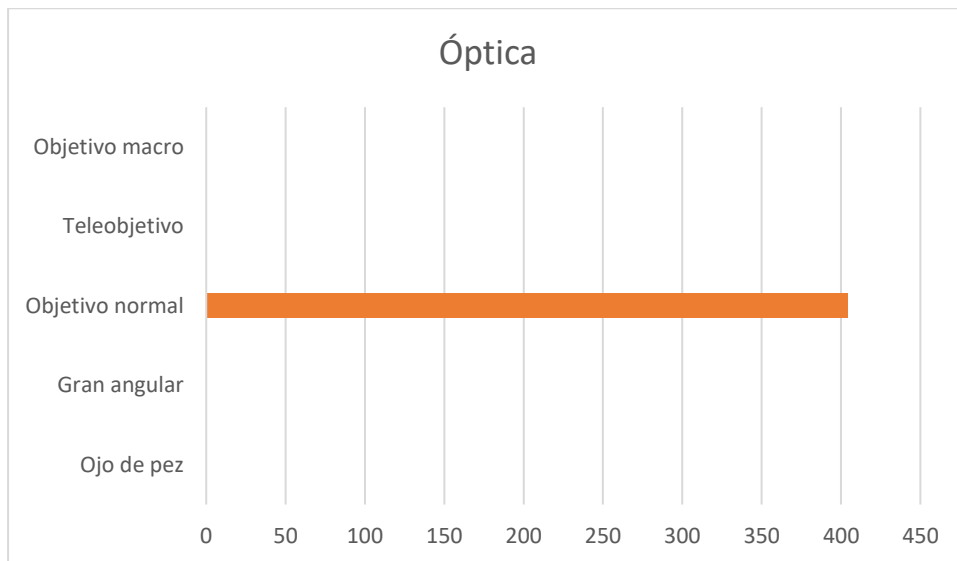


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

Las angulaciones de la cámara optan por un sentido convencional sin un exceso de variantes, la más relevante de ellas es el Over Shoulder que sostiene la idea de la importancia del diálogo entre los personajes como eje central de la trama principal. Seguidamente se encuentra el ángulo picado, su utilidad no prevalece por la comparativa entre la relación de personajes sino más bien a la posición obligada de la cámara para captar personajes u objetos que se encuentran muy por arriba del eje horizontal del plano como es el caso de escaleras y/o balcones. El Contrapicado cumple con una función similar, señalar visualmente que un sujeto o persona se encuentra por debajo o fuera de campo, aunque también suele distinguirse discretamente el uso del contrapicado en monólogos del personaje quien se muestra enfático.

Tabla 36: Óptica en la película “Cuando me toque a mí”

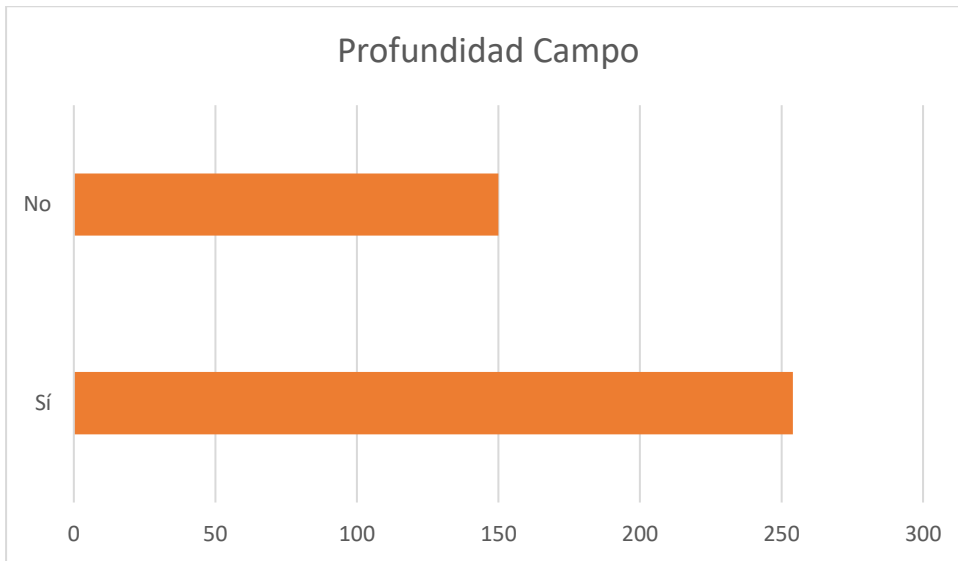


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

El filme fue grabado con un 35 mm que mantiene una longitud focal normal lo que se traduce en planos abiertos como la ciudad y calles desde un punto de vista común, asimismo tampoco existe ninguna deformación en objetos ni mucho menos en la anatomía de los personajes.

Tabla 37: Profundidad de campo en la película “Cuando me toque a mí”

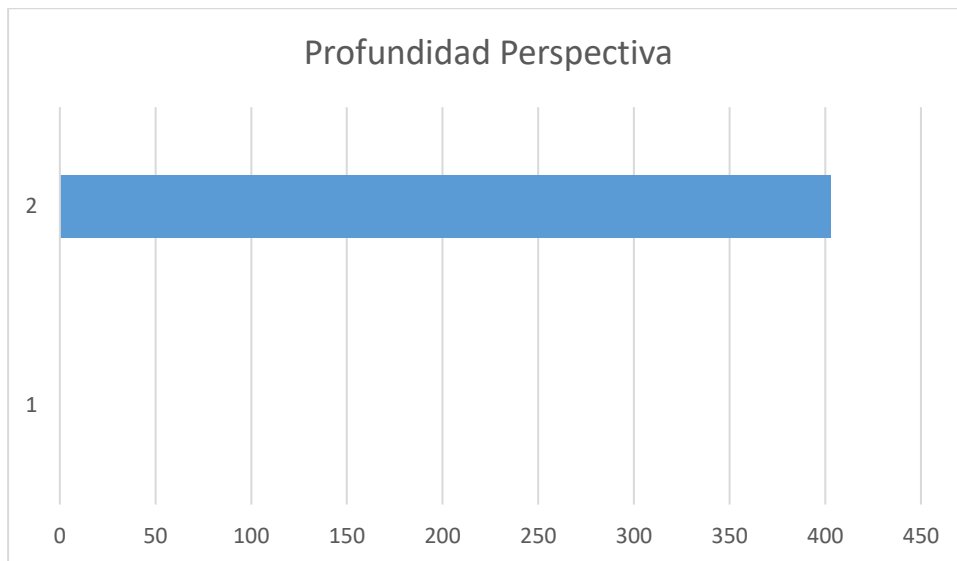


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

En la mayoría de planos, la profundidad de campo se extiende hasta el punto de capturar paisajes urbanos a la par de los personajes puesto que la ciudad de Quito adquiere un valor importante en la narrativa, aun así, la nitidez el director subraya la importancia de los personajes al utilizar mayor número de planos orientados a mostrar uno o varios sujetos.

Tabla 38: Profundidad de perspectiva en la película “Cuando me toque a mí”

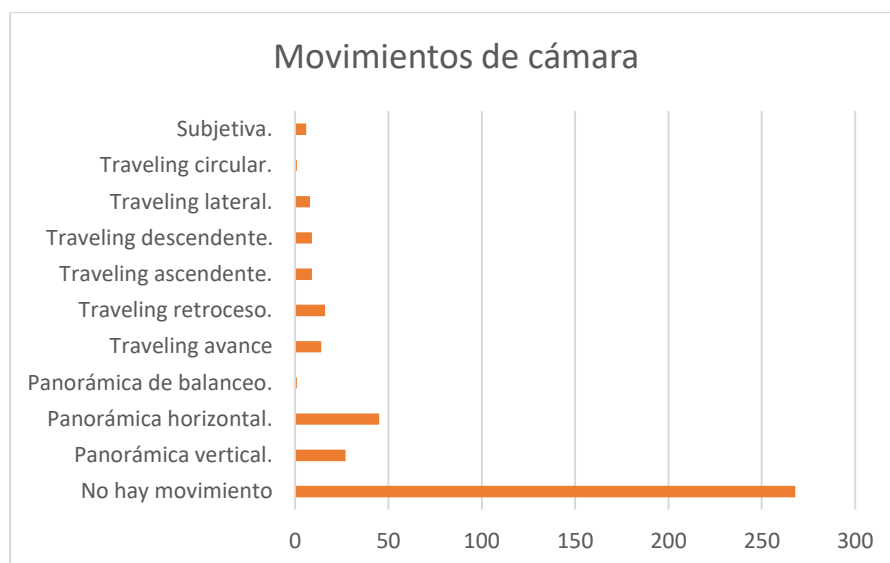


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

No existe en el filme ningún plano en el que se evidencia la aplicación del algún tipo de profundidad de perspectiva mediante puntos de fuga en el campo de visión de todo el cuadro.

Tabla 39: Movimientos de cámara en la película “Cuando me toque a mí”

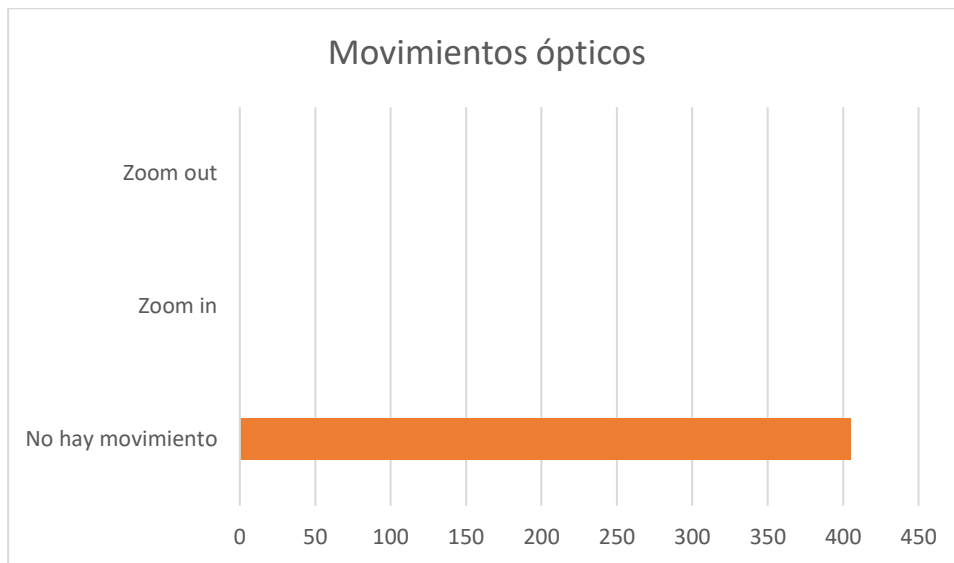


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

El dinamismo de la película es el resultado de movimientos de cámara en mano, los mismos que en su mayoría representan imágenes fijas. Aun así, un recurso importante que es de utilidad para acompañar los movimientos de los personajes son las panorámicas verticales y horizontales. El resto de movimientos como travelings son representaciones de la naturalidad que tiene la obra, obviando así movimientos innecesarios en planos en los que las acciones de los personajes se mantienen continuas. En una de las excepciones en las que los movimientos de cámara varían de forma excepcional son los cuadros en los que la cámara se convierte los ojos de un personaje que admira al protagonista, así como también la urbanidad de la noche a través de la ventana de una ambulancia.

Tabla 40: Movimientos ópticos en la película “Cuando me toque a mí”

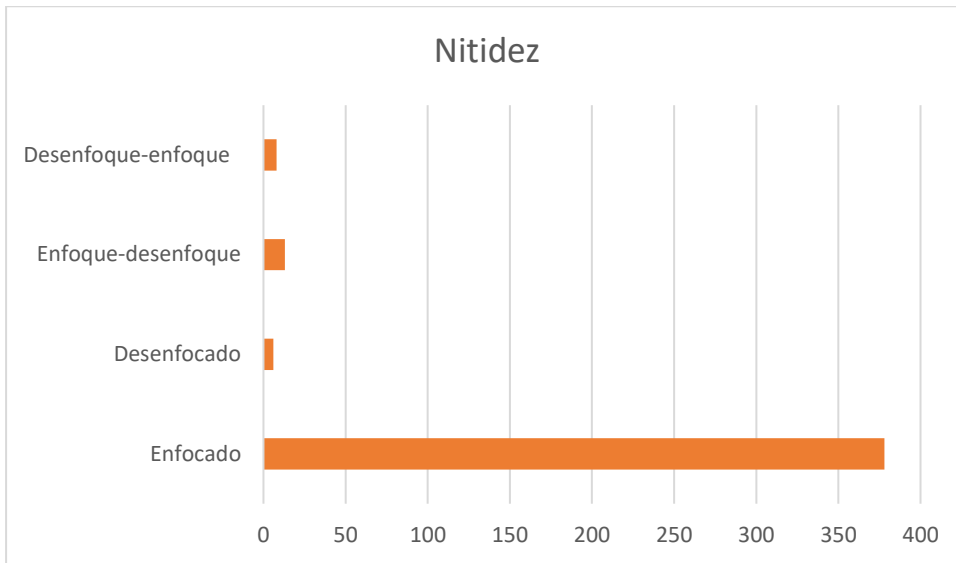


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

Los acercamientos y/o alejamientos ópticos no son requeridos por el realizador ya que él opta por movimientos de cámara para variar la atención dentro del plano.

Tabla 41: Nitidez en la película “Cuando me toque a mí”

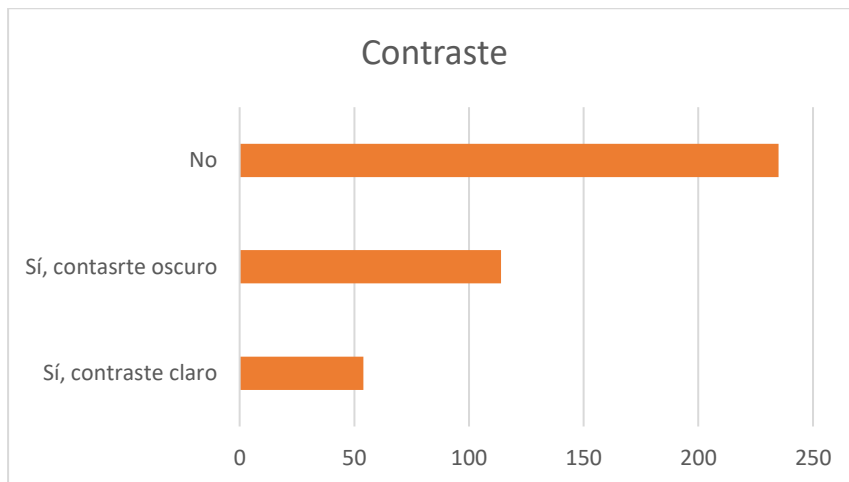


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

En un 95% de la totalidad de los planos que componen el largometraje, los planos otorgan al espectador una visión realista al otorgar varios puntos de enfoque en la imagen, de modo que los cambios de enfoque a desenfocado y viceversa son casi nulos pues únicamente se emplean en los diálogos para trasladar la atención entre los interlocutores.

Tabla 42: Contraste en la película “Cuando me toque a mí”

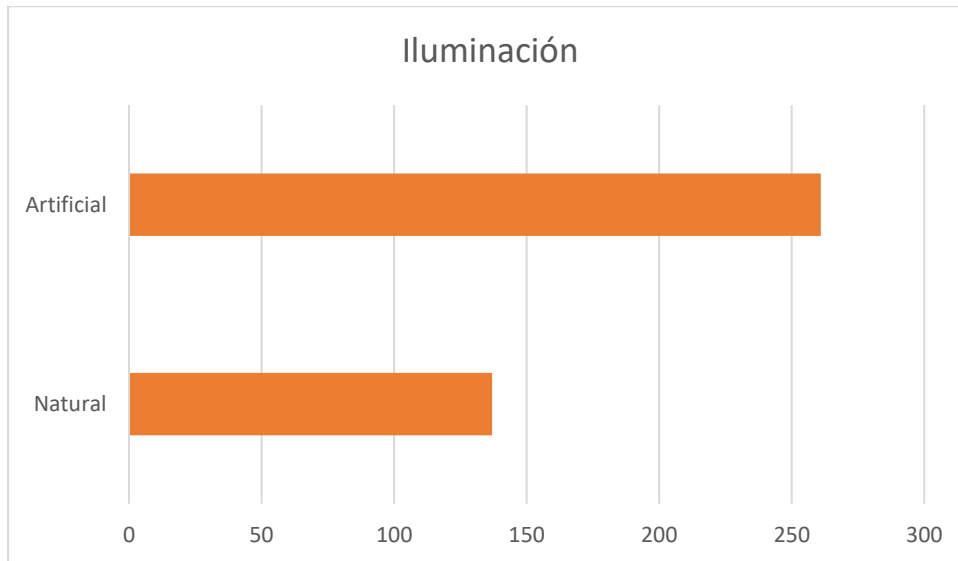


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

Las locaciones en la película permiten construir contrastes oscuros antes que claros puesto que el director busca resaltar elementos con tonalidades frías y así generar contrastes con luces tenues que por lo general son blancas en espacios cerrados donde la iluminación está ausente, uno de ellos es el final icónico de la película con la luz de la sirena como principal fuente de luz en un espacio corto de la imagen que prioriza la ciudad nocturna. Aunque también se presentan contrastes oscuros en los que tan solo se distingue el contorno del protagonista en medio de un cuadro con tan solo dos tonalidades, una más oscura que la otra.

Tabla 43: Iluminación en la película “Cuando me toque a mí”

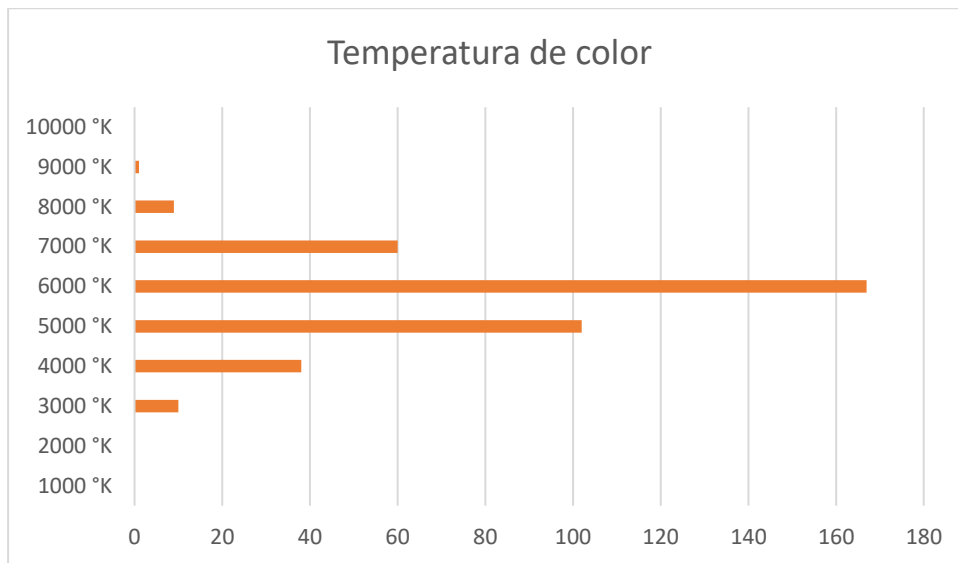


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

A pesar de que el director busca contrastar distintas realidades de los habitantes de Quito, las locaciones comprenden un mayor número de ambientes cerrados en los que destacan luces blancas y lámparas con luces amarillas demasiado tenues. Así mismo, se utilizan tipos de iluminación artificiales de los mismos escenarios como la de los hospitales y la morgue mientras que la luz fría es aplicada en planos abiertos donde la acción sucede en las calles de la capital.

Tabla 44: Temperatura de color en la película “Cuando me toque a mí”

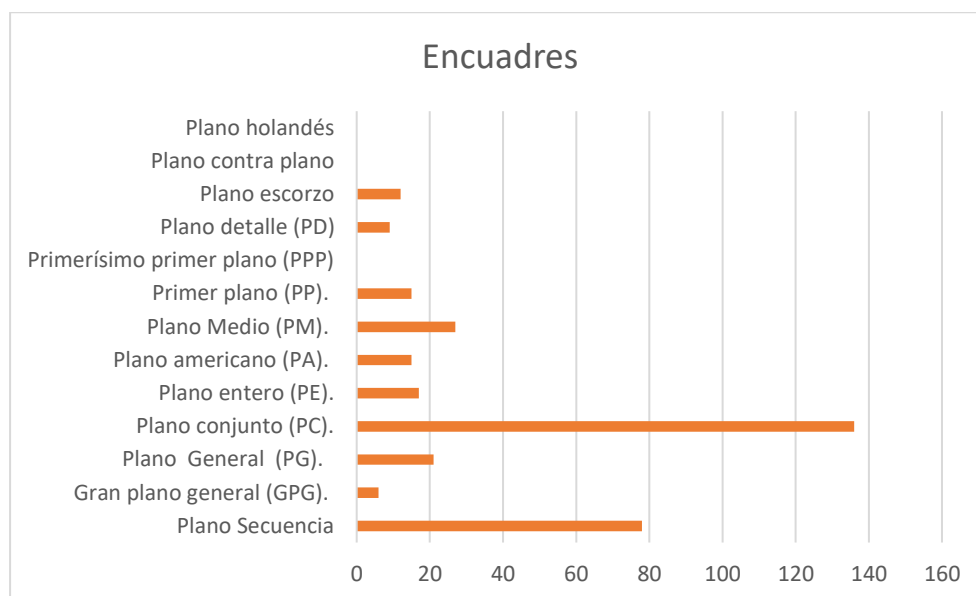


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “Cuando me toque a mí”

El filme distingue un color frío como lo es el cian y en la escala de temperatura se encuentra por arriba del blanco como principal tonalidad, salvo en las escenas grabadas en exteriores en los que, dependiendo de los personajes y sus estratos, las gradaciones se conjugan siempre tendiendo a colores opacos. Por ejemplo, la tonalidad que predomina en las escenas del hospital es el color verde, el cual se relaciona mucho con la salud de las personas. En las escenas de personas de bajo estrato económico, las tonalidades tienden a perder intensidad además de optar por contar con tonalidades cálidas en vestuario y locaciones como el taxi y la ropa de Wilfrido. Las imágenes que presentan mayor cantidad de iluminaciones generalmente acompañadas con tonos fríos pertenecen a la clase social alta de Quito, como la familia del protagonista y de la Doctora. Los colores que están por arriba de los 6000 °K son requeridos en la morgue, puesto que expresan la penumbra del lugar, sin embargo, en estas mismas escenas, las luces cálidas en minúscula proporción están direccionadas a matizar el rostro de los personajes.

Tabla 45: Encuadres en la película “El Pescador”



Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

En la película “El Pescador” el plano más utilizado es el Plano Conjunto debido a que el realizador busca retratar la trama del protagonista por medio de los vínculos que establece con los demás personajes. Por ende, también es usual la utilización del plano secuencia enfocado en seguir las acciones del protagonista desde su dorsal. Seguidamente están los planos medios y americanos, los cuales son útiles para revelar a un solitario protagonista mientras que los primeros planos se enfocan en mostrar alteraciones o cambios significativos como heridas en el rostro. Los planos generales son importantes en la película para contextualizar los escenarios y contrastar a los protagonistas frente a ellos como el caso de la pequeña silueta de Blanquito caminando frente al mar, sin embargo, estos no son reiterativos más que en la introducción de la película.

Tabla 46: Angulaciones en la película “El Pescador”

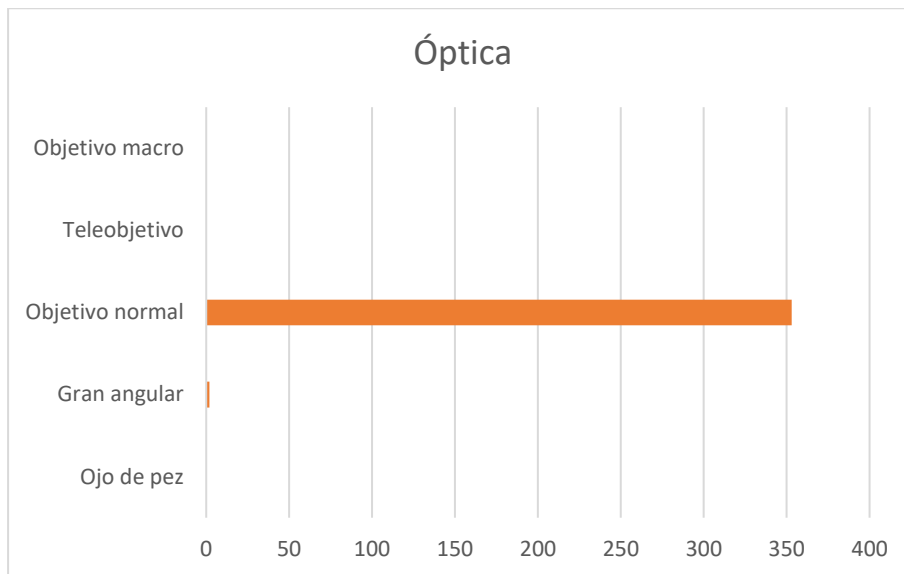


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

Con respecto a las angulaciones, la posición de la cámara a lo largo del filme sigue cada una de las trayectorias de Blanquito que por lo general se mantienen en un ángulo normal. El picado es una de las variaciones que intentan acentuar perspectivas de los personajes, por ejemplo, es una angulación que se utiliza. Sus diversificaciones evidencian mucho la necesidad del realizador de mostrar a un personaje marginal, eso es evidente al optar por un mayor de angulaciones en picado que visualmente se construyen colocando al protagonista generalmente por arriba de los demás personajes, en especial los pobladores de El Matal, mientras que los contrapicados grafican la supremacía de personajes como Lorna y Elías ubicados por arriba del campo visual del protagonista. Por otra parte, gracias al Over Shoulder se permite apreciar la realidad que percibe el personaje principal ya sea en diálogos o en acciones que acontecen a su alrededor.

Tabla 47: Óptica en la película “El Pescador”

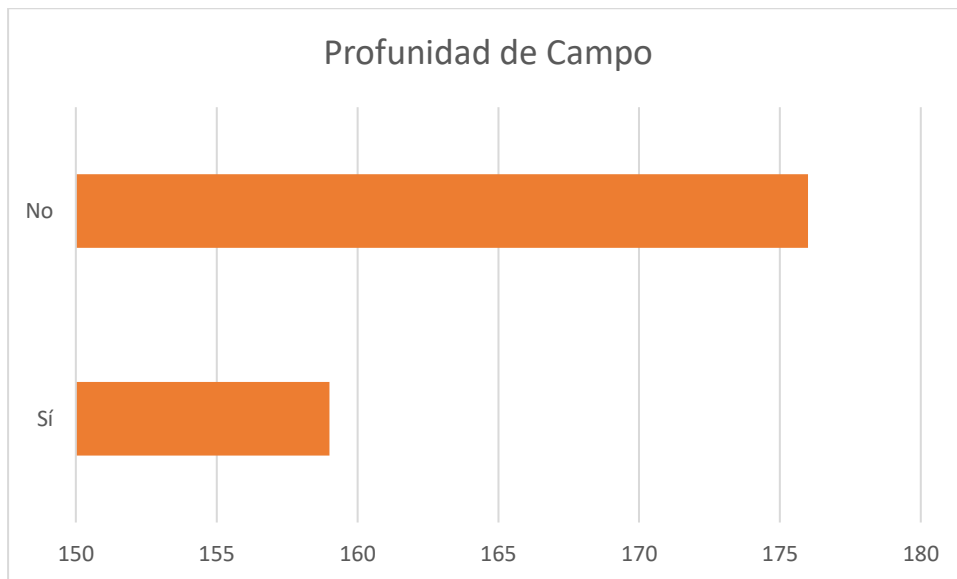


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

Las tomas con gran angularidad son fácilmente reconocibles en la escena para contextualizar al espectador de los traslados de los personajes, aunque también está presente un gran angular representativo para comunicar el desconcierto que experimenta el personaje principal al despertar en un lugar desconocido luego de haber perdido la conciencia.

Tabla 48: Profundidad de campo en la película “El Pescador”

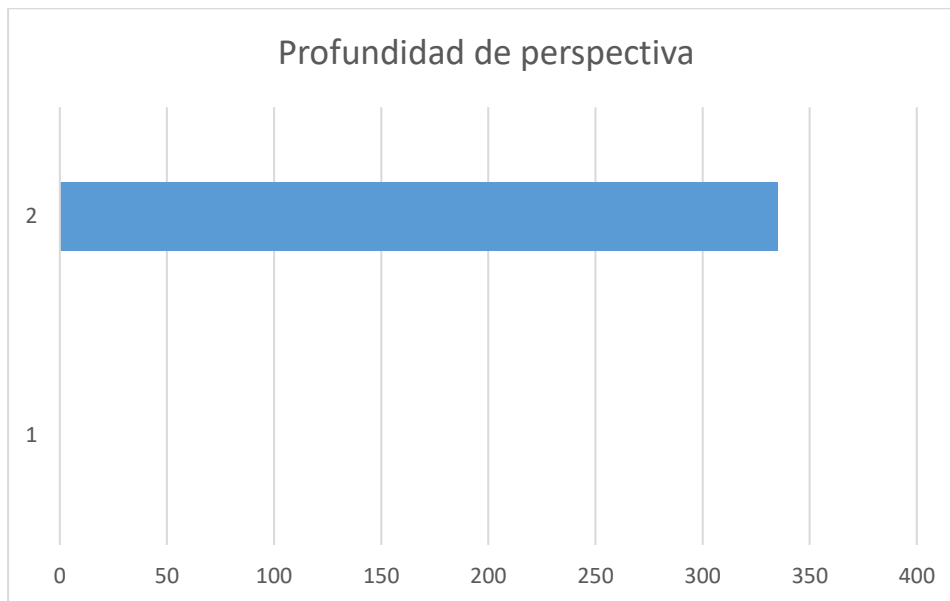


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

En lo que corresponde a la profundidad de campo, la gráfica señala que cerca de un 75% del filme, existe poca profundidad de campo, lo cual hace referencia a la intención del director por un look cinematográfico reforzando la importancia de sobresalir los elementos y personajes sobre los escenarios donde ocurren los hechos.

Tabla 49: Profundidad de perspectiva en la película “El Pescador”

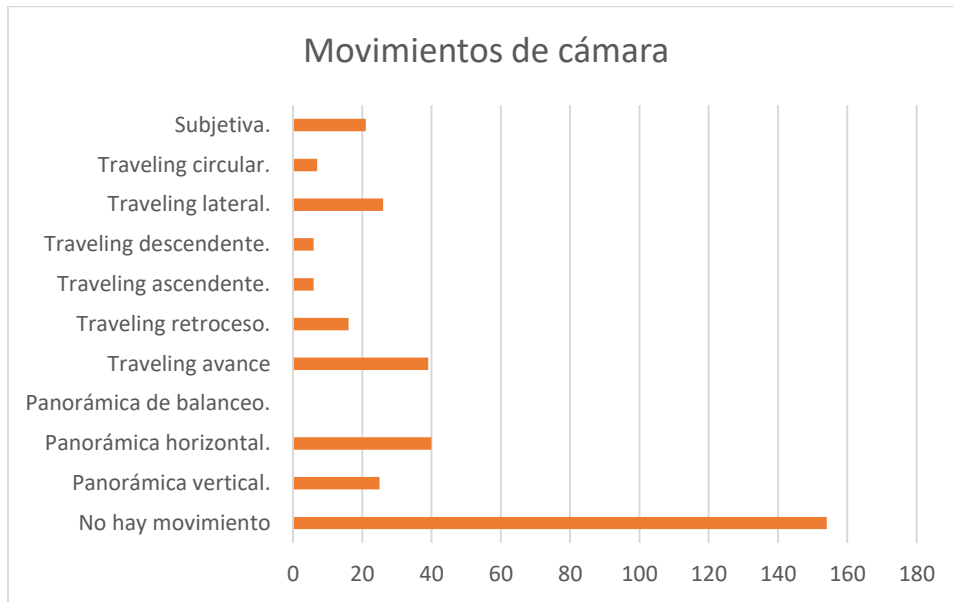


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

En ninguna de las escenas analizadas se distinguió un plano que evidencie la profundidad de perspectiva como elemento visual o narrativo en la fotografía del filme.

Tabla 50: Movimientos de cámara en la película “El Pescador”

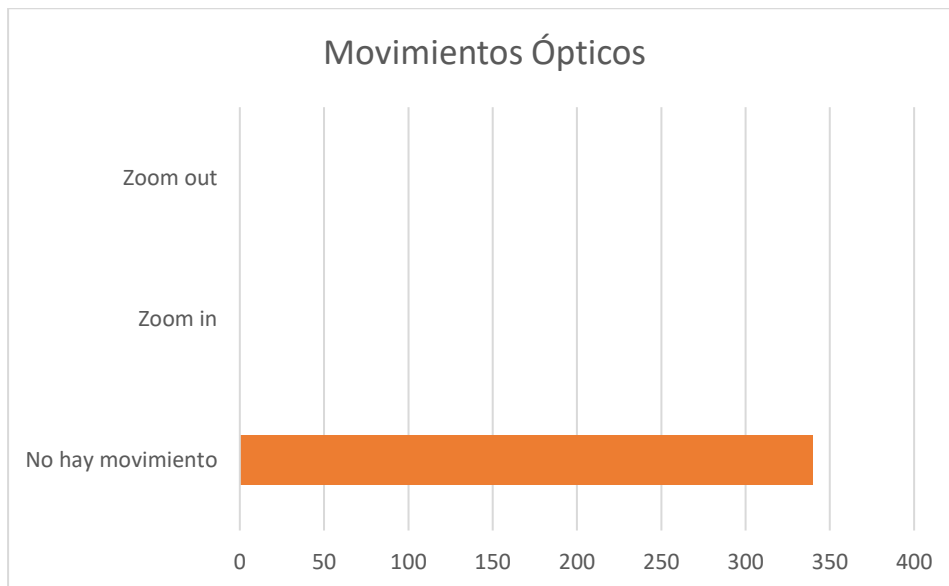


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

La película lleva una dinámica fluida gracias a los planos con largas duraciones además de que el realizador prefiere contar la historia por medio de la cámara en mano además de convertirse en un personaje siempre ubicado detrás del protagonista brindándole un estilo documental al lenguaje visual de la película. Entre los movimientos que más sobresalen, se encuentran las panorámicas, las mismas que continuamente se direccionan hacia la mirada de los personajes. Le siguen los travellings como movimientos que dan ciertamente fluidez a los trayectos que el protagonista recorre en las diferentes locaciones. Finalmente están los movimientos de cámara subjetivos, empleados fundamentalmente en representar lo que ve el protagonista en primera persona.

Tabla 51: Movimientos ópticos en la película “El Pescador”

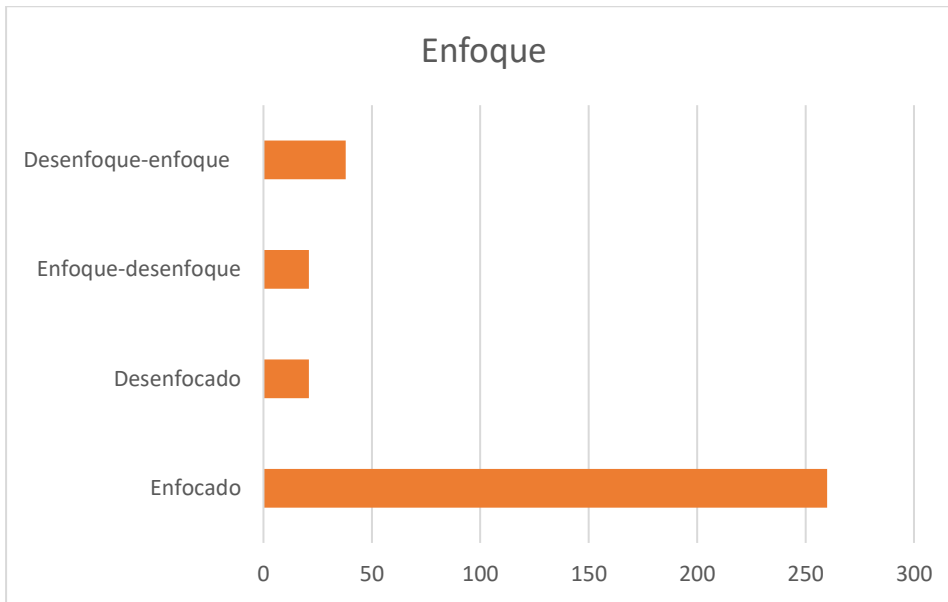


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

El filme no cuenta con ningún tipo de acercamiento o alejamiento producto de algún movimiento óptico de la cámara.

Tabla 52: Enfoque en la película “El Pescador”

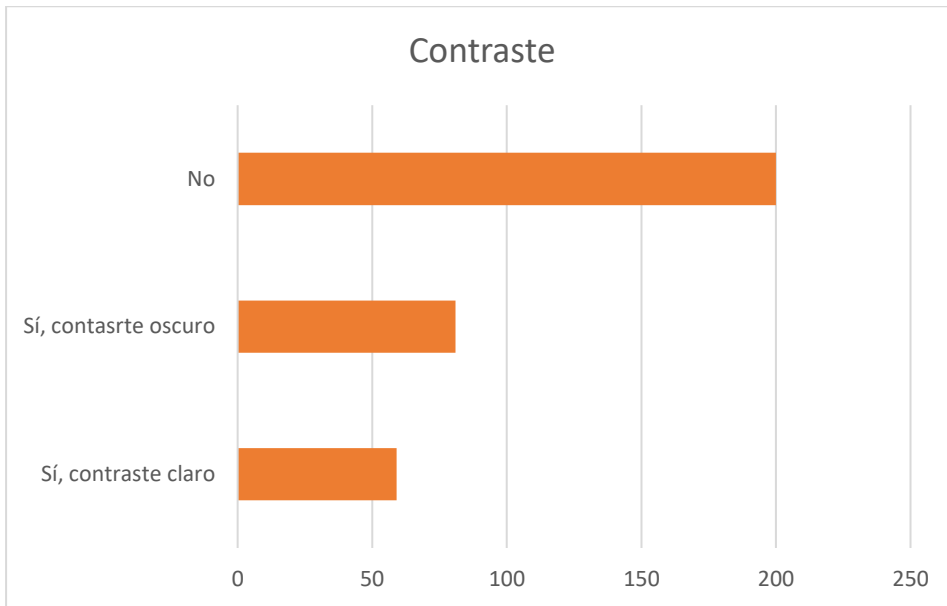


Autoría: Fernando Javier Enrique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

El foco con el que cuenta el filme se caracteriza por rasgos creativos en la fotografía, puesto que no es una técnica empleada para expresar mensajes connotativos o denotativos al espectador considerando que la cámara al hombro, expresa por sí misma cierto nivel de subjetividad. Los desenfocos son selectivos sobre todo para brindar un aspecto estilizado a la imagen mientras que los enfoque que por lo general son suaves, revelan formas, siluetas y paisajes conservando siempre su textura natural.

Tabla 53: Movimientos ópticos en la película “El Pescador”

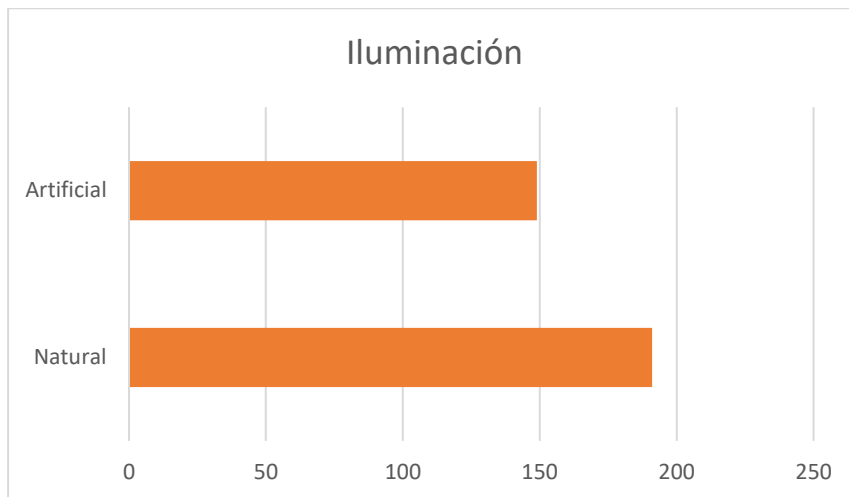


Autoría: Fernando Javier Enrique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

Los contrastes más evidentes en la película son empleados para contrastar al personaje principal y elementos simbólicos como las cajas de droga, mediante luces cálidas con el escenario en el que desenvuelve, el cual es primordialmente oscuro. Por otro lado, también se realizan contrastes claros en el que los colores fríos de los vestuarios se contrastan con fondos cálidos iluminados por luces que corresponden a las mismas locaciones.

Tabla 54: Iluminación en la película “El Pescador”

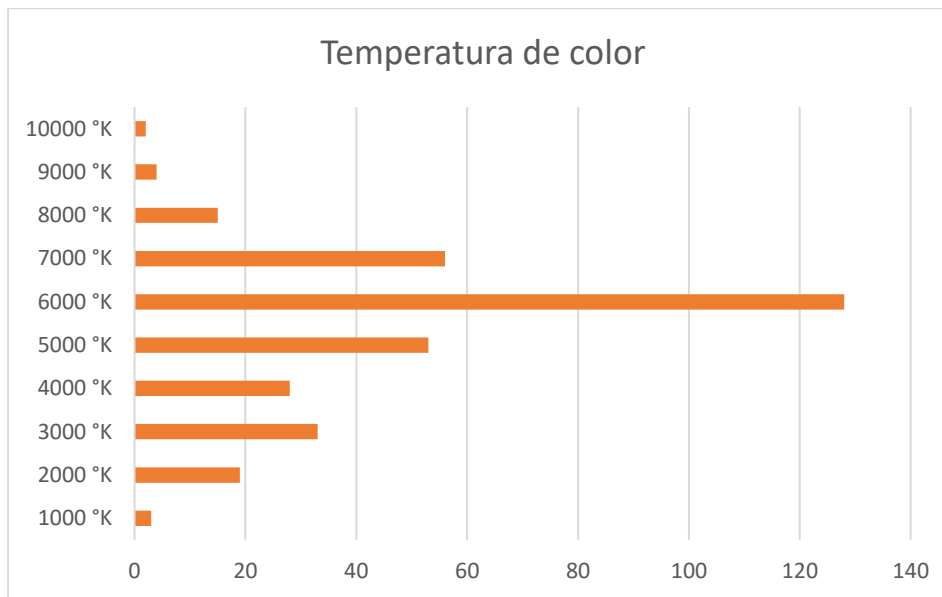


Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

El largometraje se cataloga como una película de carretera, es decir, la historia se desplaza por varios escenarios a campo abierto, por lo tanto, el tipo de iluminación que maneja el realizador proviene de una fuente de luz natural que además de brindarle un estilo visual similar al documental, generar una enorme variedad de colores dentro del cuadro.

Tabla 55: Temperatura de color en la película “El Pescador”



Autoría: Fernando Javier Erique Aguirre

Fuente: Ficha de observación de la película “El Pescador”

En lo que respecta a la temperatura de color, podemos precisar que prevalecen los colores fríos frente a los tonos cálidos. Los colores por arriba de los 6000 ° K tienden a ser azules, cian y verdes. Son primordialmente utilizados en la playa del El Matal y el trayecto hacia la ciudad de Quito con un azul muy opaco mientras que el verde y el cian presentan más brillo y suelen aparecer en escenas del protagonista solitario. Por otro lado, los colores cálidos son menos recurrentes, pero emergen como un recurso visual que aparece en momentos donde el protagonista expresa ilusión y un potencial frente a un escenario desconocido a través de tonalidades amarillas y naranjas.

ATTREZO

El mensaje ideología que el realizador busca a través de la narración se relaciona estrechamente con la búsqueda de identidad por parte del personaje principal. Este personaje se construye con base a un sistema de símbolos visuales destinados a transmitir al público la percepción que tiene de él mismo representando de manera general un estrato social bajo buscando escalar. Así pues, aparece su primera particularidad que lo diferencia del resto de pobladores del lugar, él se convierte en uno de los dos únicos pescadores que no vendieron sus paquetes porque tenían motivos distintos para no hacerlo, pero ambos coincidían en que los paquetes les servirían para cambiar su realidad en un futuro.

Blanquito se representa asimismo como un sujeto que no pertenece al sitio en el cual radica, su apariencia física con facilidad lo resalta entre la población. A ello se suma su vestuario que en un principio es informal en su totalidad hasta el punto en el que su

convicción por trascender en la escala social, hace que su vestuario informal se combine con prendas que no son a su medida además de combinar pantalón y saco con camisetas en la que constan impregnados nombres de ciudades y textos de campañas políticas. El maquillaje forma parte de un personaje de una historia marginal pues son más que evidentes las heridas en el rostro del personaje principal.

El realizador opta por referenciar aspectos marginales de las distintas ciudades a través de generar una relación que une al protagonista con dichos elementos, uno de ellos es el monumento de Atún en Manta que observa el protagonista con total asombro o el Chimborazo como signo que representa una adversidad para un sujeto en estado vulnerable.

7. Discusión

La combinación de factores semióticos dentro de la construcción del texto visual como la luz, colores, escalas de planos, angulaciones, movimientos de cámara, vestuario, profundidad de campo y perspectiva en cada una de las escenas de las cinco muestras seleccionadas, se constituyen como elementos connotativos y denotativos en la identificación socio-cultural de los personajes y su entorno.

Una vez realizada la selección y análisis de cada una de las escenas de las cinco películas ecuatorianas escogidas como muestra para el proyecto de investigación: “Cuando me toque a mí”; “Impulso”; “Prometeo Deportado”; “A tus espaldas”; y “Pescador”; además de haberse realizado el desarrollo teórico en el marco teórico acerca del estudio de las teorías alrededor de la semiótica visual, la configuración de las categorías de análisis que por último fueron el instrumento para la aplicación, se obtuvieron los siguientes resultados:

El estudio demuestra que la fotografía de una película es parte fundamental del proceso de significación y su dinámica es sígnica. Abunda la presencia de mensajes en la composición, los colores, la luz, las texturas y las decisiones fotográficas en una película. De tal forma, se infiere que es la principal función del director de fotografía y el director, brindar los mensajes convenientes y acertados para cada filme. Al emprender esta investigación se quería aislar la fotografía del resto de componentes, sin embargo, esta idea fue en contra de una convicción más importante: la producción de sentido de toda una obra, la cual se manifiesta a través de todos los componentes.

El estudio busca profundizar en la fuerte influencia estética que carga consigo la fotografía y que se observa que, en algunos casos, el autor no pretende comunicar con exactitud algún mensaje y la composición de la imagen se comporta en coherencia con el mensaje global, esto implica que la fotografía en el cine no puede construirse a plenitud con la intención de producir significaciones, sin embargo, la semiótica es una excelente opción de exploración. En ese sentido, el análisis de la fotografía rescató algunos componentes de otro medio para su contextualización. Un aporte adicional se ha hecho a la teoría de la semiótica visual pues alrededor del elemento de la velocidad y el movimiento se inicia una búsqueda acerca de lo visual explorando en los códigos, signos y símbolos implícitos dentro de la fotografía de las películas ecuatorianas. Cabe mencionar que en un cuadro o una fotografía no se pensaba en estos factores que implican directamente al cine ecuatoriano. Se observó en algunas escenas rápidas y en otras lentas. En algunos movimientos de cámara o de la acción misma. No se puede generalizar que un movimiento lento provoca cierto mensaje y uno rápido otro pues esto depende de la escena en sí, sin embargo, estos factores influyen significativamente en la forma

en que se decodifican los objetos, las figuras, las angulaciones, los contornos, la paleta de color, etc.

Romper las reglas de continuidad visual puede convertirse en una situación que otorga significados. Ejemplo: La escena N°37 seleccionada de la película “Pescador” (2011) La escena transcurre en medio de una carretera de la sierra ecuatoriana en la que Blanquito baja del coche y se aleja de la vía hasta llegar a un campo abierto con neblina total, en el transcurso se presenta una técnica de montaje denominada “jump cut” que consiste en hacer pequeñas elipsis en un mismo plano.

Las texturas pueden ser un percepto que proporciona significado. Ejemplo: La escena N° 34 seleccionada de la película “Pescador” (2011) donde la arena de la playa es un difusor que se manifiesta durante la acción y se convierte no solo en un factor de dificultad para el protagonista, sino que además representa la tragedia del personaje y la complejidad de su búsqueda.

Una película puede usar sus espacios e imágenes para representar la evolución de un personaje y de la historia como sucede en la película “Cuando me toque a mí” (2010) la distribución de los objetos en la morgue, es decir aquello que incluye a la composición y el encuadre de los planos, aporta un sentido importante que deberá ser tenido en cuenta para la realización de cada plano.

Ejemplo: La escena N° 15 seleccionada de la película “A tus espaldas” (2012) en la que la ubicación en la parte superior de Luis Alberto con el protagonista y sus amigos, proporcionan un sentido de reconocimiento e imponentia al personaje en relación a los demás.

Los movimientos de cámara son provocadores de emociones, conceptos, percepciones, etc. así lo evidencia la escena N° 22 seleccionada de la película “Impulso” (2008) El movimiento inestable de la cámara durante el travelling horizontal (donde se muestra a Yesica en completo estado de ebriedad) provee esa sensación de inestabilidad y la noción de mareo de la protagonista luego de haber consumido varias botellas de cerveza.

La imagen en relación con el color es un campo en el que el uso de sus objetos puede servir en función de su recordación como sucede en una escena seleccionada de la película “Prometeo deportado” (2010) donde el color amarillo del traje del escritor y la secuencia que le concede cierta relevancia, permiten una mayor identificación para el momento en que se muestra su trágica muerte.

El análisis presenta que la fotografía de las cinco películas ecuatorianas se caracteriza por una serie de significados tanto explícitos como implícitos representados de forma visual, razón por la cual es de gran importancia lo presente y ausente en una escena refiriéndose a lo

visual, porque, aunque no se haya pretendido en su realización puede estar suministrado algún sentido inesperado. El estudio mostró que algunos objetos o composiciones de la fotografía tienen la función de proporcionar una identidad nacional al filme, así como de recrear un contexto socio cultural. Es así que una imagen que aparentemente es errada por ser incoherente con el mensaje global de la película podrá ser justificada después y el sistema perceptivo configurará el nuevo sentido. Por lo tanto, el reto de la fotografía en todos los filmes, evidenció que la luz, los colores, las texturas y en sí la atmósfera de una escena contenga información de las relaciones y de los personajes mismos, de la época y el contexto, de la historia y las emociones.

8. Conclusiones

- Podemos concluir en referencia a los recursos semióticos utilizados que el plano conjunto es el encuadre que más se utiliza para mostrar la interacción de los personajes involucrados y su repercusión en el desarrollo de la historia. La gran ventaja de estos planos al momento de narrar los acontecimientos es que son muy descriptivos. En las películas “Pescador” y “Prometeo Deportado” se utiliza el plano secuencia, que transmite al espectador la sensación de cercanía y estar en el lugar de los hechos. Se da prioridad al ángulo normal, este no tiene ningún impacto dramático al momento de contar la historia, sino que sirve como un narrador neutro. En “Impulso” y en “Cuando me toque a mí”, usan over shoulder, de forma estética generando una percepción de complicidad entre el espectador y el personaje. En “Prometeo Deportado” y “Pescador” aplican el ángulo picado, evoca que la fragilidad sea parte de los personajes, acompaña el sufrimiento, vulnerabilidad y desesperación. En “A tus espaldas”, el contrapicado, es representativo se visualiza cuando muestran la imagen de la Virgen del Panecillo, la cual con dicho ángulo toma una forma de poderío y majestuosidad. La óptica de los filmes es muy parecida, todos emplean el objetivo normal, salvo excepciones que no son importantes. Ponen énfasis en mantener la profundidad de campo, a excepción de en “Pescador”, en un 75% predomina la poca profundidad, lo que denota que el director no le puso énfasis en la estética de los paisajes, sino en priorizar a los personajes y los elementos simbólicos importantes en la narrativa. Los movimientos de cámara en estas producciones son casi nulos, pues más de la mitad de escenas son estáticas, este fenómeno da a entender que los directores al momento de contar la historia buscan plasmar la escena desde un lugar simple y no se quieren complicar y realizar movimientos demasiados estéticos, más bien desde lugares seguros para que la historia se cuente sin ninguna extravagancia. Utilizan la iluminación artificial, para así conseguir realzar la calidad de la imagen. La temperatura de color oscila entre cálidos y fríos, cada uno usado para evocar sensaciones distintas.

- La investigación realizada arroja que, aunque estas películas pertenecen a diferentes directores, el hecho de que todos sean ecuatorianos, su visión y expresión de cineastas son muy parecidas, esto porque todos han crecido en un contexto similar, y con esto, refiriéndose a lo que aprendieron de cine, sus elementos de producción, imagen y texto son muy afines. Pues cada uno de los elementos semióticos a los que recurren se asemejan en más de una ocasión. Siendo que los planos más utilizados por los cinco son los planos conjuntos y de igual manera las angulaciones, aunque no son muy innovadoras y no hay preocupación por contar la historia

con belleza visual. Tampoco le ponen énfasis en utilizar movimientos de cámara complejos, pues las únicas variantes son travelling laterales y panorámicas horizontales.

- Se logra vislumbrar que los elementos semióticos comunes existentes entre las cinco películas son los once estudiados, los cuales van desde el encuadre hasta la temperatura del color. Las variaciones que los diferencian son mínimas, exceptuando a la trama, esta es distinta en cada una. Pero, los recursos utilizados no. Por lo tanto, a lo que se refiere a recursos estéticos y narrativos se las puede encasillar a todas las obras en una sola. Dicho esto, es importante recalcar que, el hecho de que los directores por lo general prefieran a la cámara estática es porque no requiere tanto esfuerzo como los movimientos dinámicos, y lo que es más importante, esto les conlleva más presupuesto, debido a los equipos que deben manejar, y esto del presupuesto es algo que los productores y directores ecuatorianos no poseen en cantidad, por ello deben contar sus historias de forma estándar y barata.

9. Recomendaciones

- Es importante que los productores ecuatorianos empiecen a utilizar otro tipo de planos, angulaciones, movimientos de cámara, entre otros elementos semióticos. Puesto que los manejados son los más básicos y debido a la diversidad existente en la actualidad, sus productos ya no serán acogidos o denominados como interesantes, ni mucho menos innovadores. Pues si no se renuevan, la cinematografía no será del disfrute del público presente, ni tendrá el apogeo ni apoyo necesario que logre equiparar y recuperar la inversión realizada con el film.
- Es necesario que en las nuevas filmografías ecuatorianas se demuestre una nueva línea de estética y narrativa, esto para que exista variedad entre las películas del país y por lo tanto comenzar a ser referentes del cine. Debido a que ciertos elementos semióticos utilizados en estas películas no aportan en nada al desarrollo de los filmes y esto se debe a la falta de conocimientos técnicos que podrían tener quienes las desarrollan o, a su vez, a la falta de presupuesto.
- Por lo tanto, como otra recomendación se plasma que los creadores de productos cinematográficos deben capacitarse y ser expertos en el manejo de equipos de grabación y en el empleo de los elementos semióticos, pues deben saber que cada recurso tiene identidad y tiene su razón de ser, con todo esto se evitarán errores dentro de la composición estética y narrativa en las películas.

10. Referencias bibliográficas

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós Ibérica.
- Alvarado, R. (2017). *Semiótica I. Objetos Singulares*
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1983). (Vidal N.) *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. España, Paidós Ibérica. (1985).
- Baccaro, A. L., & Guzmán, S. (2013). *El cine y sus lenguajes*.
- Cabrera, J. (Sin fecha). Sebastián Cordero: “*En la marginalidad están las historias más interesantes*”. Programa Ibermedia. Recuperado de <https://www.programaibermedia.com/pt-pt/sebastian-cordero-en-la-marginalidad-estan-las-historias-mas-interesantes/>
- Casa de la Cultura. (2019). *Retrospectiva de Cineastas ecuatorianos: Fernando Mieles*. Recuperado de https://casadelacultura.gob.ec/archivo.php?ar_id=11&no_id=14260&palabrasclaves=Fernando%20Mieles,%20Cine,%20Ecuador&title=Retrospectiva%20de%20Cineastas%20Ecuatorianos:%20Fernando%20Mieles
- Cinelatinoamericano. (2005). Cineasta. Biografía. Recuperado de <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=635>
- Coppola F. (2019). *El cine en vivo y sus técnicas*. Madrid: Reservoir Books
- Ecuacine (2011) *Cine Ecuatoriano*. Protagonistas. Wordpress.com Recuperado de <https://ecuacine.wordpress.com/protagonistas/directores/victor-arregui/>
- Echeverri, A. (2017). *Cine y Color-Más allá de la realidad*.
- Esteban E., Garrido B. y Lorenzo C. (2019). *El cine en 100 preguntas*. Madrid: Nowtilus.
- Granda, W. (1987). *Cronología de la cultura cinematográfica (1849-1986)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
- Katz, S. D. (2002). *Plano a plano: de la idea a la pantalla*. Plot Ediciones, SL.
- Loaiza, V., Gil, Gil, E. (2015). *Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo*. ConHumanitas (Vol. 6) 52 -66 ISSN: 1390-776X
- Lombardo, E. C. D. (2005). *Pintando con la luz/Painting with Light: Foto, cine y video*. Plaza y Valdés.
- Lumet S. (1999). *Así se hacen las películas*. (Aresté J.) Madrid: Alianza Rialp. (2000).
- Pardo A. (2001). *El cine como medio de comunicación social y la responsabilidad social del cineasta*. Universidad de Navarra. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/10171/35977>
ISBN: 84-313-1919-4

- Pulecio E. (2008). *El cine: Análisis y Estética*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Racionero Ragué, A. (2008). *El lenguaje cinematográfico*. Editorial UOC.
- Rodríguez R. (1996). *Rebeldes without a crew*. Barcelona: Ediciones B.
- Romaguera J. (1991). *El Lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre
- Ryall T. (2000). *Alfred Hitchcock and the British Cinema*. Londres: Nowtilus.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). Historia del Cine: teorías, estéticas, géneros (pp. 1-20). Alianza.
- Siety, E. (2004). *El plano: en el origen del cine* (Vol. 1). Grupo Planeta (GBS).
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. (Irusta, E., ed. Y trad.). Madrid: Rialp. (Originalmente publicado en 1996).
- Truffaut, F. (2010). *El cine según Hitchcock*. (Redondo G, ed. y trad.). Madrid: Alianza Editorial (Original publicado en 1966).

11. Anexos

Anexo 1. Ficha de observación 1

		Título del Film	
Ficha técnica	Datos generales	Dirección:	
		País(es):	
		Idioma Original:	
		Género:	
		Tipo:	
		Duración:	
		Año de producción;	
	Especificaciones técnicas	Productora:	
		Guión:	
		Producción:	
		Fotografía:	
		Edición:	
		Música:	
		Sonido:	
Producción Artística:			
Intérpretes:			
Sinopsis:			

Anexo 2. Ficha de observación 2

Título del Film										
Director										
Año										
Escena										
Número de escena										
Descripción de escena		Plano 1	Plano 2	Plano 3	Plano 4	Plano 5	Plano 6	Plano 7	Plano 8	
Duración de la escena		Duración	Duración	Duración	Duración	Duración	Duración	Duración	Duración	
La imagen	Codificación visual	Codificación espacial	Encuadre							
			Angulación							
			Optica							
			Profundidad Campo							
			Profundidad Perspectiva							
			Movimientos de cámara							
		Codificación	Movimientos ópticos							
			Nitidez							
			Contraste							
			Iluminación							
		Codificación escenográfica	Temperatura de color							
			Localización							
			Decorados							
			Atrezzo							
			Personajes principales							
			Personajes secundarios							
	Figurantes									
	Extras									
	Maquillaje									

Anexo 3. Cuestionario de las entrevistas



Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación Carrera de Comunicación Social

Estimado Sebastián Cordero, como parte de este proyecto de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación de la Universidad Nacional de Loja se está realizando una investigación que pretende hacer un análisis sobre la cinematografía ecuatoriana. Para ello se ha escogido su película como parte de este análisis y la información brindada en esta entrevista es de carácter confidencial, solo será utilizada para los propósitos de la investigación.

Preguntas:

- ¿En qué basó su historia?
- ¿Por qué contar esta historia?
- ¿Cómo refleja su película a nuestra cultura?
- ¿Qué referentes culturales utilizó?
- ¿Cómo y por qué escogieron las locaciones?
- ¿Qué recursos prácticos utilizó en la fotografía?
- ¿Qué tipo de planos primaron dentro de la película?