

EL USO DE LA CÁMARA LENTA COMO HERRAMIENTA  
EXPRESIVA APLICADA AL CORTOMETRAJE **LA NOCHE DEL ESCAMOL**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

AUTORA: PAOLA ESPÍNOZA S.

DIRECTOR: GALO TORRES P.

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación.**

**Carrera de Cine y Audiovisuales.**

El uso de la cámara lenta como herramienta expresiva aplicada al cortometraje

*La noche del escamol*

Trabajo de titulación previo a la obtención  
del título de Licenciada en Cine y Audiovisuales

Autora:

Paola Alejandra Espinoza Salamea

CI: 0104038377

Correo electrónico: paolalejandraespinoza@gmail.com

Director:

Galo Alfredo Torres Palchisaca

CI: 0101863595

**Cuenca - Ecuador**

**22-enero-2021**

## RESUMEN

*El uso de la cámara lenta como herramienta expresiva aplicada al cortometraje La Noche del Escamol* es una investigación que pretende comprender las implicaciones que conlleva el uso de este efecto visual dentro de una producción cinematográfica, y cuyo foco de estudio sobrepase sus facultades de entretenimiento. En este sentido, este trabajo define primeramente el concepto de “cámara lenta” a través de teorías elaboradas por cineastas como Jean Epstein (1957) y filósofos como Gilles Deleuze (2011); para luego considerarlas junto a la noción de “expresión”, que trabaja el crítico Fredric Jameson ([1988] 2012). A partir de dicho marco conceptual, se analiza entonces tres casos de películas que han empleado la cámara lenta con fines expresivos: *In the mood for love* (Wong Kar-wai, 2000), *El colombiano dream* (Felipe Aljure, 2006) y *En el nombre de la hija* (Tania Hermida, 2011). Las películas son estudiadas siguiendo la metodología de análisis fílmico que André Gaudreault y Francois Jost (1995) proponen para encontrar el punto de vista cinematográfico. La mirada crítica y comparativa entre las escenas en cámara lenta que usan estas obras sirve para elaborar una propuesta de dirección para el cortometraje .

Palabras clave: Cámara lenta. Personaje. Expresión. Dirección. La noche del escamol.

## ABSTRACT

*El uso de la cámara lenta como herramienta expresiva aplicada al cortometraje La Noche del Escamol* is a research project that aims to understand the implications of the use of visual effects within a film production, and focuses on the same as it goes beyond its entertainment capacity. Furthermore, this work focuses on the concept of “slow motion” as it is defined through theories elaborated by various filmmakers such as Jean Epstein (1957), and philosophers such as Gilles Deleuze (2011); and then consider them together with the notion of “expression” that critic Fredric Jameson ([1988] 2012) has developed. Out of this conceptual framework, three cases of movies that have used slow motion for expressive purposes are analyzed: *In the mood for love* (Wong Kar-wai, 2000), *El colombiano dream* (Felipe Aljure, 2006) and *En el nombre de la hija* (Tania Hermida, 2011). These three films are analyzed following the filmic analysis methodology of André Gaudreault and Francois Jost (1995) in which they propose to find a cinematographic point of view. The critical review as well as the comparison between the sequences of these slow-motion scenes used in the audiovisual pieces, are meant to give a sense of direction for the short film *La noche del escamol*.

Key words: Slow motion. Character. Expression. Direction, *La noche del escamol*.



# ÍNDICE

Resumen	04
Abstract	05
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional	09
Cláusula de propiedad intelectual	11
Dedicatoria	13
Agradecimientos	15
Tabla de figuras	16
Introducción	18

## CAPÍTULO PRIMERO

### I. Nociones básicas sobre la cámara lenta:

I.A. Historia y evolución de la cámara lenta	20
I.B. Características generales de la cámara lenta en el cine	23
I.C. La cámara lenta y su facultad expresiva	31
I.D. La ralentización del sonido	36

## CAPÍTULO SEGUNDO

### II. La cámara lenta en el cine:

II.A. <i>In the mood for love</i> - Wong-Kar Wai	40
III.A.1. Ficha Técnica	44
III.A.2. Sinopsis	45
III.A.3. Secuencia	45
III.A.4. Ocularización	46
III.A.5. Auricularización	49
III.A.6. Focalización	49
III.A.7. Cámara lenta y su expresión	50

II.B. <i>El colombiano dream</i> - Felipe Aljure	
II.B.1. Ficha Técnica	52
II.B.2. Sinopsis	53
II.B.3. Secuencia	53
II.B.4. Ocularización	54
II.B.5. Auricularización	57
II.B.6. Focalización	58
II.B.7. Cámara lenta y su expresión	58
II.C. <i>En el nombre de la hija</i> - Tania Hermida.	
II.C.1. Ficha Técnica	60
II.C.2. Sinopsis	61
II.C.3. Secuencia	61
II.C.4. Ocularización	62
II.C.5. Auricularización	62
II.C.6. Focalización	65
II.C.7. Cámara lenta y su expresión	65

I.D. Criterios para la aplicación de la cámara lenta.	66
---	----

## CAPÍTULO TERCERO

### III. Propuesta en el cortometraje *La noche del escamol*.

III.A.1. Ficha Técnica	70
III.A.2. Sinopsis	71
III.A.3. Escena	71
III.A.4. Ocularización	72
III.A.5. Auricularización	72
III.A.6. Focalización	75
III.A.7. Cámara lenta y su expresión	75
III.A.8. Evaluación	76

## CONCLUSIONES

## ANEXOS

Anexo 1.- Guion Literario del cortometraje <i>La Noche del Escamol</i>	82
Anexo 2.- Propuesta de dirección del cortometraje <i>La Noche del Escamol</i>	88
Anexo 3.- Enlace a cortometraje <i>La Noche del Escamol</i>	90

## BIBLIOGRAFÍA

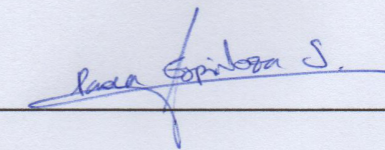
## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Yo, Paola Alejandra Espinoza Salamea, en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "El uso de la cámara lenta como herramienta expresiva aplicada al cortometraje *La noche del escamol*", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 22 de Enero de 2021



---

Paola Alejandra Espinoza Salamea

C.I: 0104038377

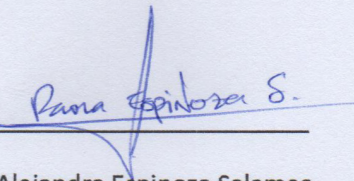


## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Yo, Paola Alejandra Espinoza Salamea, autora del trabajo de titulación "El uso de la cámara lenta como herramienta expresiva aplicada al cortometraje *La noche del escamol*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 22 de Enero de 2021



Paola Alejandra Espinoza Salamea

C.I: 0104038377



# DEDICATORIA

A la Ramona y Kira con quienes hemos visto tantas películas juntas.



## AGRADECIMIENTOS

Al equipo de rodaje de La noche del escamol por su paciencia y dedicación al proyecto: Pedro Andrade, Ángel Coro, Xavier Flores, Andrea Guanuchi, Francisco Pesántez, Fernando Pizarro, Antonella Potosí, Jonnathan Quizhpe, Andrés Saca, Patricia Santos, Darwin Suconota Jonnathan Villamar y Gabriel Zhiminaicela.

A Joaquín Coello y Alejandra Cabrera, protagonistas del cortometraje.

A Galo Torres por su capacidad de transmitir el amor al cine.





## TABLA DE FIGURAS

Fig 1.- Foto del rodaje <i>La noche del escamol</i>	12-13
Fig 2.- Foto del rodaje <i>La noche del escamol</i>	18-19
Fig 3.- Fenaquistiscopio de Plateau. Fuente: <a href="https://proyectoidis.org/el-fenaquistiscopio-de-plateau/">https://proyectoidis.org/el-fenaquistiscopio-de-plateau/</a>	21
Fig 4.- Fenaquistiscopio de Joseph-Antoine Ferdinand Plateau (1832)	23
Fig 5.- Fotograma de <i>El Espejo</i> (1975), de Andrei Tarkovski	24
Fig 6.- Fotograma de <i>Melancholia</i> (2011), de Lars von Trier	25
Fig 7.- Fotograma de <i>Chungking express</i> (1995), de Wong Kar-wai	26-27
Fig 8.- Fotograma de <i>La chute de la maison Usher</i> (1928), de Jean Epstein	29
Fig 9.- Fotograma de <i>Ritual in transfigured time</i> (1945), de Maya Deren	30
Fig 10.- Fotograma de <i>La chute de la maison Usher</i> (1928), de Jean Epstein	34
Fig 11 y Fig 12.- Fotograma de <i>Le Tempestaire</i> (1947), de Jean Epstein	37 y 39
Fig 13.- Foto del rodaje <i>La noche del escamol</i>	40-41
Fig 14.- Poster de <i>In the mood for love</i> (2000), de Wong Kar-wai. Fuente: <a href="https://www.pinterest.com.mx/pin/43065740166074375/">https://www.pinterest.com.mx/pin/43065740166074375/</a>	44
Fig 15 - 23.- Fotogramas de <i>In the mood for love</i> (2000), de Wong Kar-wai	47,48 y 51
Fig 24.- Poster de <i>El colombiano dream</i> (2006), de Felipe Aljure. Fuente: <a href="https://www.boonet.co/el-colombian-dream-largometraje">https://www.boonet.co/el-colombian-dream-largometraje</a>	52
Fig 25 - 33.- Fotogramas de <i>El colombiano dream</i> (2006), de Felipe Aljure	55,56 y 59

Fig 34.- Poster de <i>En el nombre de la hija</i> (2011), de Tania Hermida. Fuente: <a href="https://www.programaibermedia.com/proyectos/en-el-nombre-de-la-hija/">https://www.programaibermedia.com/proyectos/en-el-nombre-de-la-hija/</a>	60
Fig 35 - 40.- Fotogramas de <i>En el nombre de la hija</i> (2011), de Tania Hermida	63-64
Fig 41.- Wong Kar-wai- Fuente: <a href="https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/wong/">https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/wong/</a>	67
Fig 42.- Felipe Aljure. Fuente: <a href="https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/felipe-aljure-sera-el-nuevo-director-artistico-del-ficci/69926/">https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/felipe-aljure-sera-el-nuevo-director-artistico-del-ficci/69926/</a>	67
Fig 43.- Tania Hermida. Fuente: <a href="https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/sdhoy-cineastas-de-ecuador-combaten-la-pirateria-de-la-2012dec20-story.html">https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/sdhoy-cineastas-de-ecuador-combaten-la-pirateria-de-la-2012dec20-story.html</a>	67
Fig 44 y Fig 45.- Foto del rodaje <i>La noche del escamol</i>	68-69-70
Fig 46 - 51.- Fotogramas del cortometraje <i>La noche del escamol</i>	73-74
Fig 52.- Fotograma del cortometraje <i>La noche del escamol</i>	77
Fig 53.- Fotograma del cortometraje <i>La noche del escamol</i>	80-81
Fig 54 y Fig 55.- Foto referencial. Fuente: autora	89
Fig 56.- Fotograma de <i>Alumbramiento</i> (2002), de Victor Erice	90
Fig 57.- Fotograma de <i>El sur</i> (1983), de Victor Erice	91
Fig 58.- Fotograma de <i>El espíritu de la colmena</i> (1973), de Victor Erice	91
Fig 59.- Fotograma de <i>En el nombre de la hija</i> (2011), de Tania Hermida	91
Fig 60.- Fotograma de <i>Alumbramiento</i> (2002), de Victor Erice	91

# INTRODUCCIÓN

La cámara lenta o ralenti, objeto de nuestro estudio, funciona en el cine como un recurso expresivo de la situación dramática exterior e interior de un personaje. Es decir, dada una situación dramática, el director decide ralentizar la imagen (frecuencia de fotogramas se ajusta de 60 a 24 fps), a fin de intensificar y dilatar la emoción de ese momento decisivo. Fernando Baños, en su tesis doctoral titulada *Tiempo lento en el cine y el video contemporáneo*, de la Universidad Complutense de Madrid, afirma que la cámara lenta es una especie de lupa que engrandece lo imperceptible, ya que en su manifestación tiene la capacidad de develar. Sostiene también que el estudio de la cámara lenta en el mundo cinematográfico viene dado por la necesidad de indagar en un tipo particular de imagen, en la que la velocidad de registro y/o reproducción se vería lentificada. Estas nuevas imágenes, que surgen de la alteración de la proyección, son las que se denominan “imágenes ralentizadas”. La reflexión de Baños pone énfasis en la relación entre ralenti y tiempo. Desde esta perspectiva se trata de entender cómo funciona la experimentación del tiempo en aquellas imágenes cuya duración es modificada. Nuestra investigación se enfocará, en cambio, en la relación del ralenti con la situación dramática del personaje, de cómo la imagen lenta puede dirigir nuestra atención a detalles que cambian nuestra percepción del filme.

Aparte de ese trabajo, ha sido difícil encontrar referencias académicas sobre nuestro tema. En el campo de la teoría no académica existen varias con las que vamos a establecer un diálogo, principalmente con las teorías del *slow motion*<sup>1</sup> de Jean Epstein (1957) y ralenti de Gilles Deleuze (2018).

El tiempo dentro del cine es definitivamente uno de sus componentes más sugestivos. Muchas películas que se han filmado a lo largo de los años han hecho uso de técnicas de ralentización, y las variaciones que éstas ofrecen son abundantes. Pero, más allá de la reacción de asombro que puedan generar después de ver lo que ocurre con el detalle del movimiento disminuido, quedan los enlaces establecidos con las emociones que genera una escena, y cómo la técnica cinematográfica puede potenciar la expresividad intrínseca de la imagen.

A la “expresividad” la definimos provisionalmente por medio de la imagen usada por Aumont (1997): una naranja exprimida para sacar jugo o, en términos de Jameson ([1988] 2012), como una metafísica de la relación adentro-afuera del sujeto, que en términos cinematográficos comprende estados internos y externos del personaje, mostrados por la cámara.

De ahí que la importancia de nuestro estudio radique en comprender los mecanismos necesarios para que el ralenti potencie la expresividad de algunos momentos del cortometraje *La noche del escamol*. En una mirada rápida por el cine de ficción en Latinoamérica, el uso de esta técnica parece

<sup>1</sup> En adelante utilizaremos indistintamente el término “cámara lenta” y sus sinónimos “ralenti” o su nombre en inglés “slow motion”.

no haber alcanzado grandes manifestaciones artísticas y resulta complicado encontrar películas en las que el ralenti dialogue directamente con la línea argumental de la historia o sea utilizado más que en un par de escenas. Contrario a lo que ha pasado con el cine de afuera (Europa y Norteamérica), en el cual la cámara lenta ha llegado a ser parte esencial de la estética del film y ha sabido llevar al relato a un punto más alto en su expresión. La novedad de este trabajo consiste en relevar la importancia del ralenti cuando establece un diálogo entre la línea argumental y el discurso formal.

Por lo tanto, el tema de investigación es la cámara lenta como herramienta de expresión en la construcción de la narración cinematográfica, a partir de tres preguntas fundamentales: ¿Qué es la cámara lenta? ¿Cómo se puede intensificar la expresividad dramática del estado del personaje a través de la cámara lenta? ¿Cómo aplicar los principios de la cámara lenta a ciertas tomas del cortometraje *La noche del escamol*?

Por otro lado, el objetivo general de este trabajo es estudiar y definir el concepto de “cámara lenta” y su funcionamiento como recurso expresivo en el cine contemporáneo, para aplicarlo en el cortometraje *La noche del escamol*. Para cumplir con este objetivo nos hemos propuesto los siguientes objetivos específicos: recopilar y contrastar la teoría sobre la cámara lenta y su capacidad expresiva dentro del cine; identificar modelos cinematográficos de cámara lenta a través de tres casos de estudio: *In the mood for love* (Wong Kar-wai, 2000), *El colombiano dream* (Felipe Aljure, 2006) y *En el nombre de la hija* (Tania Hermida, 2011); elaborar una propuesta de dirección a partir de la teorización y el análisis fílmico realizado sobre la cámara lenta para el rodaje del cortometraje *La noche del escamol*.

Para lograr los objetivos del proyecto se realizará una investigación bibliográfica sobre los antecedentes de la cámara lenta y sus facultades expresivas. Además, será necesario un acercamiento a la cámara como tal, así como a programas de edición para el aprendizaje y experimentación con la técnica. De acuerdo con los casos de estudios previamente establecidos, se aplicará en cada uno de ellos un método de análisis fílmico narratológico, según el orden de la historia (escena) y discurso (plano), en los cuales se haga uso del *slow motion*.

Todas las conclusiones teóricas servirán para elaborar una propuesta que finalmente será aplicada a la realización del cortometraje *La noche del escamol*.

La bibliografía disponible y, sobre todo, los aportes de Epstein y Deleuze nos ayudarán a responder la primera interrogante. De acuerdo al establecimiento de esta teoría, entenderemos entonces cómo funcionan los mecanismos de intensificación expresiva de la cámara lenta para posteriormente realizar el estudio de algunas películas donde se verificará el nivel expresivo de algunas escenas. Por último, se realizará la propuesta para el cortometraje *La noche del escamol*.





# CAPÍTULO PRIMERO

NOCIONES BÁSICAS DE LA CÁMARA  
LENTA

## I.A.- Historia y evolución de la cámara lenta

La admiración por la invención y el desarrollo de la cámara de cine viene dada, en un inicio, por su cualidad de representar las imágenes en una secuencialidad, es decir, por el movimiento que se puede observar en la pantalla. Pero conforme se profundiza en la técnica surge la preocupación del ser humano por entender dicho movimiento de las imágenes, relacionado a la memoria y sus repercusiones psíquicas, tanto en el personaje, el realizador y el espectador.

En 1832, el físico belga Joseph-Antoine Ferdinand Plateau inventa un primitivo dispositivo estroboscópico: el fenaquistiscopio, el primer dispositivo capaz de proporcionar la ilusión de una imagen en movimiento a partir de una secuencia de imágenes fijas.

Ferdinand creía haber descubierto que el ojo humano puede mirar a un ritmo de diez imágenes

por segundo, lapso en el que estas imágenes se superponen en la retina para que el cerebro pueda enlazarlas como una sola, móvil y continua. Se piensa que el cine utilizó este concepto para proyectar a más de 10 imágenes por segundo, generalmente 24, para obtener un movimiento fluido.

En la práctica cinematográfica temprana, Georges Méliès, Alice Guy-Blaché o los hermanos Lumière son quienes emplean la cámara lenta en algunas ocasiones, aunque con fines de entretenimiento y asombro.

Posteriormente, en 1872, el fotógrafo Eadweard Muybridge, desarrolla una red de cámaras dispuestas a lo largo de un hipódromo que fotografían el movimiento de un caballo en pleno galope. El experimento surge para aclarar

una apuesta entre James Keene, presidente de la bolsa de San Francisco y Leland Stanford, exgobernador de California, quienes disputan si el caballo mantiene siempre sus patas en el suelo o no. En una de las fotografías capturadas en toda la secuencia se logra ver que el caballo permanece durante ese momento en el aire. Este experimento, aunque está involucrado con la fotografía, es un indicio para reflexionar acerca del movimiento y sus posibilidades, ligados a la percepción del espectador.

Luego de este evento, en 1904, el físico austriaco August Musger patenta el primer sistema de cámara lenta. Entusiasmado por el cine, Musger busca cómo evitar los saltos producidos en las imágenes de la pantalla. Entonces desarrolla un instrumento que le permite experimentar con distintas velocidades en la reproducción. Cuando rueda a mayores velocidades registra acciones percibidas como largas en tiempos cortos. En sus inicios, el desarrollo de esta técnica está vinculada estrechamente con experimentos físicos y deportes. Sin embargo, luego es adoptada por directores de cine.

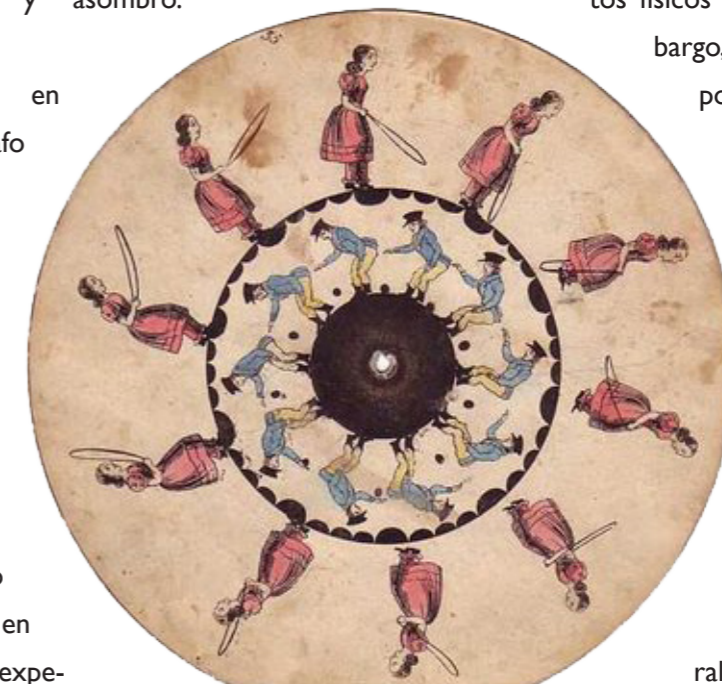


Fig 3.- Fenaquistiscopio de Plateau

<https://proyectoidis.org/el-fenaquistiscopio-de-plateau/>

En 1928, Jean Epstein filma *La caída de la casa Usher*, una adaptación del famoso relato de Edgar Allan Poe. En esta película, el director incorpora escenas

ralentizadas, es decir, con imágenes que se mueven a un ritmo que permite dejar atrás la perspectiva humana del tiempo, para adentrarnos en aquellas energías que se mueven en conjunto con el mundo. Para Deleuze, ésta es una de las primeras películas que utiliza la distensión del tiempo para mostrar facultades expresivas del personaje y la historia al espectador.

Akira Kurosawa es otro cineasta que usa la cámara lenta en sus películas para ralentizar, especialmente, escenas de acción, con el fin de

resaltar una fuerte carga dramática sobre el estado emocional del personaje en ese instante. En *Sugata Sanshiro* (1943), Kurosawa emplea la cámara lenta en una secuencia en la cual uno de los personajes es lanzado contra la pared en medio de una pelea; su caída se aprecia en un tiempo más lento, lo que aumenta la sensación de derrota del personaje. Más tarde, en 1954, en la película *Seven Samurai*, una escena en especial capta la atención de los espectadores. Aquí, el enemigo cae ralentizado luego de ser asesinado con una katana. Una vez más, el momento del golpe no solo es físico sino emotivo. El mundo parece haberse congelado.

Muchos realizadores norteamericanos están fascinados por el efecto y empiezan a emplearlo en sus películas. Tal es el caso de Arthur Penn y Sam Peckinpah en sus películas *The left handed gun* (1958) y *The wild bunch* (1969).

En la actualidad, Jeff Lieberman es un artista e ingeniero fascinado por el *slow motion*. En 2008, dirige un programa para Discovery Channel llamado *Time Wrap* en el que filma objetos y eventos de la vida diaria con su cámara de alta velocidad, para luego reproducirlos en una velocidad que permite analizar los movimientos desde la física. Más tarde, Jeff desarrolla una obra de arte. Esta creación consiste en un marco que hace que objetos reales parezcan moverse en cámara lenta, sin necesidad de ningún reproductor visual. Al utilizar luces estroboscópicas de alta velocidad que parpadean 80 veces por segundo, los ojos ni siquiera pueden ver que están parpadeando, por ende, la luz parece continua. Al sincronizar las luces estroboscópicas con la vibración a alta velocidad de los objetos (plu-

mas, ramas, flores, etc.), se crea la ilusión visual de estar observando movimientos muy lentos. Para Jeff Lieberman esta combinación de tecnología, ciencia y arte, nos recuerda el misterio, la belleza y el asombro que nos rodea cada día.

Una fuente de inspiración importante para el trabajo de Lieberman es la fotografía de Harold Edgerton, un fotógrafo e ingeniero eléctrico que pudo sincronizar su estroboscopio electrónico con una cámara fotográfica especial de alta velocidad para que gracias a cada flash se expusiera exactamente un fotograma de la película. Edgerton diseñaba cámaras de imagen en movimiento de alta velocidad que podían exponer entre seis mil y quince mil cuadros por segundo. Cuando estas películas se proyectaban a una velocidad normal (24 fotogramas por segundo), los eventos de muy alta velocidad aparecían y podían estudiarse en cámara extremadamente lenta. Las imágenes que Edgerton capturaba no solo asombraban por su técnica, sino por cómo expresaban el tiempo congelado.

Es importante entender que hoy en día la ralentización se realiza con niveles de exposición específicos, pues si tomamos un video con 24 fotogramas por segundo y usamos un programa de edición para dar el efecto, se trata de un falseo, ya que el software está añadiendo fotogramas repetidos para simular la sensación de lentitud. La razón por la que estas cámaras pueden grabar a altas velocidades, se debe a la alta sensibilidad de sus foto-sensores, capaces de capturar la luz en menos tiempo que un dispositivo normal. De modo que para proyectar en cámara lenta se debe grabar una escena con un número de imágenes por segundo superior

a la velocidad de proyección. Así, al pasar el registro con un número de imágenes por segundo normal, la escena, ahora más larga, da la impresión de desarrollarse en un tiempo más lento.

De esta manera evidenciamos cómo el proceso de la cámara lenta ha evolucionado en las distintas áreas del mundo artístico. El desarrollo que experimenta en cada una de ellas repercute directamente en las otras y logra que su manifestación encuentre nuevos medios, tanto expresivos como técnicos. Sin embargo, estos nuevos medios de expresión de la cámara lenta retratan nuevas sensaciones dramáticas y expresan una compleja interioridad del ser humano que ahora puede ser comunicada por medio del lenguaje de la imagen.

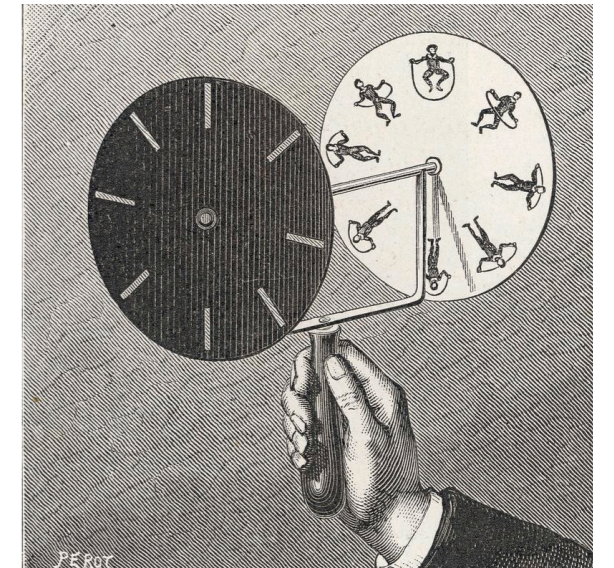


Fig 4.- Fenaquistiscopio de Joseph-Antoine Ferdinand Plateau (1832)

## I.B.- Características generales de la cámara lenta en el cine

La cámara lenta, más conocida como *slow motion* o ralenti, es un efecto visual que distorsiona la velocidad de reproducción de los cuadros en pantalla para proyectar el movimiento ralentizado y captar la acción de forma detallada. “El ralenti es un máximo de cantidad de movimientos en la imagen cuando se tienen intervalos muy largos” (Deleuze, 1982, p. 443).

A partir de la década de 1960, el filósofo francés Gilles Deleuze realiza estudios sobre el cine que involucran las obras de Epstein. Dentro de las muchas interrogantes que se plantea alrededor de la construcción del cine, el movimiento es una de las más notables. Según este teórico, la reconstrucción del movimiento no debe venir dado por posiciones inmutables de la figura en el espacio, sino por instantes en cuanto expresión

de una duración o devenir. En pocas palabras, se involucra también el tiempo dentro del plano y sus posibilidades de condensarse o distenderse.

Dentro del lenguaje audiovisual y cinematográfico, el tiempo es una idea y a la vez una herramienta esencial que sirve tanto para conjugar el relato como para transmitir ciertos tipos de estados anímicos al espectador. Su representación en la pantalla puede comprender saltos hacia el pasado para representar recuerdos (flash backs). Por ejemplo, en la película *El Ciudadano Kane* (1941), de Orson Wells, un periodista lee las memorias del señor Thatcher y mediante un fundido encadenado pasamos a la cabaña del protagonista, muchos años antes. También se puede dar la supresión de datos en la línea temporal (elipsis). En la película *2001: Odisea en el Espacio* (1968),



“Tarkovski no utilizaba el procedimiento de la cámara lenta para subrayar un acontecimiento, sino para teñir la extrañeza de una acción o un gesto.”

Fig. 5.- Fotograma de una escena ralentizada de *El Espejo* (1975), de Andrei Tarkovski

de Stanley Kubrick, el director representa la evolución del hombre al unir el plano de un primate que lanza un hueso al aire con un segundo plano que nos muestra una nave de forma similar que flota en el espacio. Por último, tenemos la distensión del tiempo mismo (ralenti). Recordemos cómo en la película *La caída de la casa Usher* (1928), de Jean Epstein, las imágenes de libros y armaduras que caen en cámara lenta muestran con gran emotividad la destrucción del lugar. Gracias al trabajo de los nuevos artistas, el uso de la cámara lenta enfrenta transformaciones en sus objetivos visuales. Deja su único propósito de efecto cinematográfico y se vuelve una herramienta de reflexión sobre el mismo lenguaje cinematográfico que posibilita la creación de nuevas formas narrativas, cuyas posibilidades están abiertas indefinidamente. De este modo, su papel en la construcción narrativa aporta en niveles más profun-

dos con el paso de los años. Directores como Andrei Tarkovski o Wong Kar-wai han utilizado de forma particular e interesante el *slow motion*.

En la obra del cineasta soviético Andrei Tarkovski, la cámara lenta funciona como un mecanismo reivindicativo de la narración. En *El Espejo* (1975), Tarkovski explota la ralentización para implantar un elemento onírico que afecta al espectador desde la estética. La escena en la cual la protagonista camina por la habitación, mientras ésta se derrumba lentamente, no solo es informativa (aclara a aquel que desde dentro de un sueño la mira), sino que construye una atmósfera que refleja una suerte de estado de alucinación.

Tarkovski no utilizaba el procedimiento de la cámara lenta para subrayar un acontecimiento, sino para teñir la extrañeza de una acción o un gesto. Con ello lograba situaciones cercanas a la alucinación o el ensueño,

cuando no se trataba de ralentizaciones líricas en las que el propio filme meditara sobre sí mismo. (Sobrevela, 2003, p. 147)

A través de la cámara lenta, Tarkovski dota a la escena de una tensión inimaginable en circunstancias normales. Además, la incorporación de la voz en off y el blanco y negro de la imagen permite que el espectador sepa que la protagonista experimenta un ritmo fuera de la cotidianidad.

Por su parte, el hongkonés Wong Kar-wai, un cineasta más contemporáneo y reconocido a nivel mundial por sus filmes visualmente sublimes y muy estilizados, indaga en la cámara lenta y consigue ir un paso más allá de la ralentización. En películas como *Chungking Express* (1994), *In the Mood for Love* (2000), *My Blueberry Nights* (2007), entre otras, hace uso de una técnica llama-

da *step-printing* que distorsiona el tiempo. Para conseguirlo, Wong Kar-wai filma una escena en una baja tasa de fotogramas por segundo. Luego, las duplica o triplica. Y después las proyecta a la velocidad estándar de 24 fotogramas por segundo.

Esta textura dialéctica del *step-printing* permite comprender al personaje dentro de su normalidad. No lo hace por medio de ensoñaciones ni visiones, sino por temporalidades que yacen en el interior del individuo, mientras el mundo sigue girando.

En cambio, el director de cine y guionista danés, Lars Von Trier, reconocido por películas como *Dancer in the Dark* (2000), *Dogville* (2003), *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011), *Nymphomaniac* (2013), entre otras, ha explorado siempre temas controversiales, tanto por sus argumentos



Fig. 6.- Fotograma de *Melancholia* (2011), de Lars von Trier

“Generalmente la cámara lenta se utiliza para suavizar una transición de un lugar a otro. Pero para mí, puede crear un efecto muy emocional. Siempre trato de usar estas técnicas para profundizar en la emoción, en lugar de utilizar la técnica por la técnica.”



como por la manera de plasmarlos. *Melancholia*, por ejemplo, cuenta la depresión desde la historia de dos hermanas y cómo cada una de ellas afronta la llegada de un planeta que está próximo a destruir la Tierra. El prólogo de la cinta muestra una serie de escenas oníricas, filmadas en cámara lenta. La secuencia que monta Von Trier se atribuye a dos aspectos principales: la inhabilidad de fluir con la corriente normal de conciencia y el reloj interno del personaje. De tal manera que Von Trier logra reflejar el estado anímico de los protagonistas cuando llega la tragedia.

En Latinoamérica, el director de cine colombiano Felipe Aljure rueda la película *El colombian dream* (2006). La historia es narrada a través de la voz de un niño abortado, quien espera un cuerpo para poder reencarnar. La situación particular que vive el protagonista y demás personajes da cabida a que el filme esté en un constante ambiente de incertidumbre y tensión, propicio para trabajar con efectos visuales que potencien el estado anímico, entre ellos, la cámara lenta.

El uso de la cámara lenta y las técnicas derivadas de ésta, han sido incorporados en distintos campos del audiovisual, desde spots publicitarios, videos musicales, registro documental, hasta el cine de ficción. Sin embargo, en los pocos ejemplos citados se puede apreciar que, si bien son un efecto puramente técnico, a la vez constituyen un lenguaje que puede reflexionar profundamente sobre la temporalidad y el espacio en el cine, dando cabida también a nuevas expresiones e interactuando con otras técnicas como el plano secuencia u otras modalidades del cine como el contemplativo.

El desarrollo del presente estudio reconocerá, entonces, la profundización de estas expresiones -la cámara lenta y las técnicas derivadas- fuera del efecto de asombro que genera ver imágenes casi congeladas, o detalles de movimientos de acción, y procurará encontrar los enlaces con enunciados mucho más poéticos y dramáticos.

Aprender a filmar una escena en cámara lenta es imprescindible para comprender que su realización debe ser reflexionada en momentos anteriores al rodaje. No es el resultado de una decisión de último minuto. Si sucede así, entonces, cabe indagar en las repercusiones sensoriales que este efecto transmite al ser aplicado. Esta técnica se emplea, por lo general, cuando se desea añadir dramatismo a un determinado momento, alargar el suspense, dar solemnidad a una escena o enfatizar la belleza del movimiento. Por eso, para William Chang, editor de algunas películas de Wong Kar-wai, la búsqueda de la emoción es clave al momento de montar la escena.

Generalmente la cámara lenta se utiliza para suavizar una transición de un lugar a otro. Pero para mí, puede crear un efecto muy emocional. Siempre trato de usar estas técnicas para profundizar en la emoción, en lugar de utilizar la técnica por la técnica. (Chang, 2012, p. 124)

Pero no siempre fue así. El uso de la cámara lenta evoluciona poco a poco, pues, al inicio fue consumida básicamente para develar el movimiento de atletas y el momento en el cual flotaba un caballo en pleno galope.

Méliès, particularmente, usa el *slow motion*



Fig. 8.- Fotograma de La chute de la maison Usher (1928), de Jean Epstein

desde el punto de vista del espectáculo. No tiene conciencia del mismo como herramienta narrativa. Tengamos en cuenta que a Méliès el cine le sirve como medio para la presentación de ilusiones que encanten a la mirada, por sobre sus posibilidades narrativas. Entonces, la relación que instaura el espectador con estas primitivas muestras de cine es por medio del asombro. No presta mucha atención al hilo conductor de una trama, porque su concentración está enfocada en todas las posibilidades que ofrece este medio expresivo gracias a su uso creativo desde el montaje.

No es hasta el último tercio del siglo XX cuando el uso de la cámara lenta se consolida en otras formas audiovisuales, como los videoclips, las retransmisiones deportivas o el videoarte, por citar algunas, y con ellas aparecen algunos textos que revisan el empleo de la cámara lenta y que plantean relecturas que se alejan de las consabidas etiquetas. (Baños, 2013, p. 32)

Desde entonces se puede hablar de la cámara lenta en relación al tiempo y la memoria. El observar la acción corresponde ahora a un proceso de apreciación de lo efímero, de dilatación de momentos importantes debido a su visualización y experimentación. En pocas palabras, prolongar la duración da cabida al desarrollo de sensaciones y emociones.

Sérgei Eisenstein es uno de los pioneros en el estudio crítico de la cámara lenta y plantea reflexiones teóricas sobre su uso. Para el cineasta soviético, este efecto significa que el conflicto se establece entre un evento y su duración. Eisenstein y otros directores de la época lo ven como una oportunidad de hacer visible lo invisible. Vertov opina lo siguiente:

La cámara lenta proporciona un nuevo rango de dramatismo. Su poder de poner al descubierto las emociones de las ampliacio-



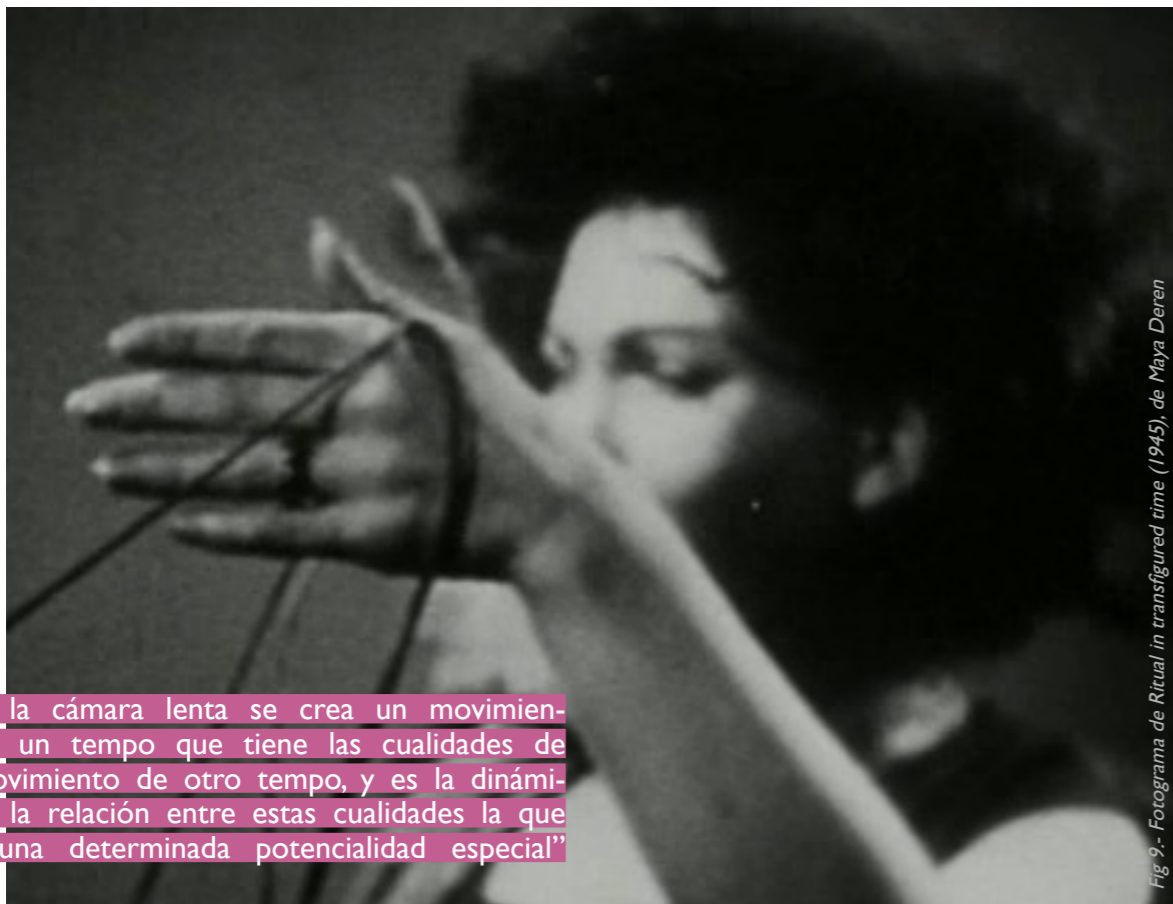


Fig. 9.- Fotograma de *Ritual in transfigured time* (1945), de Maya Deren

“Con la cámara lenta se crea un movimiento en un tiempo que tiene las cualidades de un movimiento de otro tiempo, y es la dinámica de la relación entre estas cualidades la que crea una determinada potencialidad especial”

nes dramáticas, su infalibilidad en la designación de los sinceros movimientos del alma son tales que supera todos los modos de lo trágico en este momento. (Vertov, 1984, p. 15)

Una de las primeras películas en la que es posible presenciar la dilatación del tiempo con fines psicológicos y expresivos es *La caída de la casa Usher* (1928), de Jean Epstein. El director sabe que las sensaciones que debe provocar la historia están más allá del tiempo que experimenta el hombre y que las energías que se desarrollan alrededor deben involucrarse.

En un clásico -o un “vuelto clásico” - como *La caída de la casa Usher*, una historia de Edgar Allan Poe realizada por Epstein. Hay un famoso ralenti. Todos los gestos están estirados en una suerte de ralenti. Y el ralenti de Epstein es célebre. No es un procedi-

miento general. Para esa película, ha llegado al límite del ralenti. Es evidente que en esa aberración del movimiento uno tiene el sentimiento de que a través de esas aberraciones entrevé una imagen directa del tiempo, en la cual uno está. (Deleuze, 1983, p. 315)

Ralentizar la imagen permite potenciar el dramatismo y ensayar sus posibilidades. El cine experimental encuentra en esta técnica una nueva rama para sus creaciones. Artistas como Godard, director de cine franco-suizo y miembro de la *nouvelle vague*; Michael Snow, artista visual experimental canadiense; Jay Rosenblatt, director de cine de Estados Unidos que trabaja especialmente en cortometrajes y *found footage*; o Maya Deren, directora de cine, bailarina, coreógrafa, poeta y escritora ucraniana; son algunos de los que se atreven a dialogar con esta destreza.

Cada uno con su propio discurso, por supuesto. Para Godard, por ejemplo, el ralenti es una forma de experimentación de la escritura para pensar con las imágenes, “ver, pero no ver forzosamente esto o aquello, sino si hay alguna cosa que ver”, mientras que para Deren no existe una realidad oculta en la dilatación del tiempo, pues este fenómeno genera en sí mismo una nueva realidad:

Con la cámara lenta se crea un movimiento en un tiempo que tiene las cualidades de un movimiento de otro tiempo, y es la dinámica de la relación entre estas cualidades la que crea una determinada potencialidad especial, una realidad que sólo puede ser conseguida mediante la manipulación temporal de los

elementos naturales a través de la cámara como un instrumento artístico. (Deren, 1946, p. 48)

Si resulta que la cámara lenta se utiliza como una forma de abrir una nueva forma de realidad, o si devela un plano latente pero invisible, es debatible. Pero queda claro que la imagen ralentizada dialoga con el espectador; no de forma intelectual, por el contrario, emocional y expresiva. Cuando el video entra en un ritmo más pausado las sensaciones se agudizan, vemos sin racionalizar y entramos en una especie de asombro, tal vez porque nos hemos acercado a algo inesperado en la cotidianeidad: la maleabilidad del tiempo.

## I.C. – Cámara lenta y su facultad expresiva

Dijimos ya que la ralentización del video expande las posibilidades expresivas de la imagen. Pero para comprenderlas, es necesario entender, en primer lugar, el concepto de la expresión en sus definiciones más básicas.

El cine ha dejado de ser un medio limitado al registro de actividades cotidianas o incluso de carácter científico, para convertirse en una herramienta que nos permite contar historias. El lenguaje cinematográfico, entonces, construye una línea narrativa que conecta y produce una respuesta en el espectador. Las vanguardias artísticas desarrolladas a partir del primer tercio del siglo XX suponen esa ruptura necesaria con los sistemas tradicionales de narración, lanzados a la exploración del mundo interior. En este contexto se destacan tres movimientos principales:

- Impresionismo: representado por Abel

Gance y René Clair. Los autores de esta corriente se centran en una narración enfocada en el desarrollo psicológico y la expresión de los sentimientos y estados de ánimo de los personajes. La película más representativa de este movimiento podría ser *La Rueda* (1922), de Abel Gance.

□ Surrealismo: al igual que en el resto de expresiones artísticas de dicho movimiento, en el cine surrealista predominan las imágenes que rompen con el orden lógico y estético establecido, presentándose como un medio para mostrar los sueños y el inconsciente, para expresar los deseos del personaje. Las dos películas referentes de este movimiento son *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), ambas de Luis Buñuel, con la colaboración de Salvador Dalí.

□ Expresionismo alemán: formado por un grupo de producciones a su vez correlato del impresionismo francés. En dichas producciones prima la expresión de los sentimientos, empleando para ello la deformación de las cosas. El mundo interior y la angustia son exteriorizados a través de los escenarios y movimientos de cámara. Destaca la película *El Gabinete del doctor Caligari* (1919).

Estas vanguardias priorizan el mundo interior del personaje sobre el punto de vista del autor de la obra. Ahí radica la importancia de su estética expresiva. La construcción de la realidad no se fundamenta en lo exterior, sino en aquellos estados interiores del ser humano, en especial, en angustias y fobias.

Esta muestra de los estados interiores del ser humano es abordada desde múltiples perspectivas. En cuanto a los estudios culturales,

el teórico Fredric Jameson nos ayuda a entender el gesto expresivo en la cultura moderna:

El problema de la expresión está en sí mismo ligado muy estrechamente a la concepción de la subjetividad como envoltura monádica en cuyo interior se sienten las cosas y desde donde se expresan proyectándose hacia el exterior. (Jameson, [1988] 2012, p. 14)

Este autor insiste en el movimiento que circula de lo interior a lo exterior, y añade que la subjetividad que se expresa hacia el exterior está ligada “con esa vieja noción (o experiencia) de la llamada subjetividad monocentrada” (Jameson, [1988] 2012, p. 14). O sea, y ya pensando en cine, la subjetividad depende de las experiencias que tiene el personaje, mismas que conforman su interior y son proyectadas hacia el exterior. En la siguiente cita, Jameson es contundente respecto a lo que acabamos de decir:

El concepto mismo de expresión presupone una cierta escisión en el sujeto y, con ella, toda una metafísica del exterior y el interior, del dolor acósmico del interior de la mónada, y del momento en el que —a menudo en forma de catarsis— esa emoción se proyecta hacia afuera y se patentiza como gesto o como grito, como comunicación desesperada o exteriorización dramática del sentimiento interior. (Jameson, [1988] 2012, p. 14)

La división nos revela el estado dual del individuo. Y si éste tiene más de una dimensión, la cámara lenta puede develarnos aquel otro lado interno. Por tanto, la subjetividad del personaje debe ser proyectada, de alguna manera, hacia afuera, y mostrada. No nos olvidemos que sin medio de expresión los sentimientos yacen en una aparente inexistencia.

Desde los estudios literarios, Roland Barthes relaciona la expresión con la idea de permanencia. Si el estado dual del ser existe o, mejor dicho, se evidencia, resulta de herramientas conjugadas para captar y guardar esa manifestación. En la fotografía, gracias a la luz se inmortaliza, en un fotograma, a un ser que el tiempo desaparecerá. Luego, en el cine, la sucesión de varios fotogramas inmortaliza el estado de ese ser construido por el conocimiento de su pasado y futuro inmediatos:

Parece ser que en latín “fotografía” se diría: “imago lucis opera expressa”; es decir: imagen revelada, “salida”, “elevada”, “exprimida” (como el zumo de un limón) por la acción de la luz.”Y si la fotografía perteneciese a un mundo que fuese todavía algo sensible al mito, no podríamos dejar de exultar ante la riqueza del símbolo: el cuerpo amado es inmortalizado por mediación de un metal precioso, la plata (monumento y lujo): a lo cual habría que añadir la idea de que este metal, como todos los metales de la Alquimia, es viviente. (Barthes, 1990, p. 143)

De modo que en el proceso de expresar un estado que ha permanecido aparentemente oculto, no solo es necesario que éste exista como el zumo dentro del limón, sino que hace falta contar con una herramienta que lo ponga de manifiesto, que lo visibilice. Las manos que exprimen esa fruta son el equivalente del cinematógrafo que capta el detalle de los movimientos en cámara lenta.

Hasta ahora hemos aclarado que la “expresión” implica la proyección y manifestación del mundo interior a través de objetos y procedimientos cinematográficos. Sin embargo, también nos damos cuenta de que por lo general esos estados se ocultan bajo el velo del tiempo cronológico y pueden ser revelados por la alteración de esa duración objetiva: todo lo que transcurre

acontece a una velocidad que nos priva de captar ciertos detalles que no percibimos, pero se encuentran ahí. Por eso, la distensión o retardo de un movimiento nos hace conscientes de que existe una transformación oculta, tal como lo explica Jean Epstein en *La esencia del cine*:

En lo que se refiere a la aplicación continuada del ralenti dramático, no hallo otro ejemplo citable -por lo que me excuso- que La Caída de la Casa Usher. Este film debe lo mejor de su atmósfera trágica y misteriosa al empleo sistemático de un retardo discreto, de la relación 1/2 ó 2, que no solamente permite captar en detalle, como a través de una lupa, los gestos y expresiones, sino que, automáticamente, les infunde dramaticidad, los prolonga y tiene en suspenso como a la espera del acontecimiento. (Epstein, 1957, pp. 132-133)

En esta película, cuando se ralentizan ciertas escenas, se exteriorizan los deseos ocultos dentro de un mundo “no lógico” de los personajes, es decir, se construye una representación expresiva de la destrucción. Los libros que caen y las cortinas movidas lentamente son señales de que el conflicto no solo está en los personajes sino en la casa misma. Entonces, durante esos pequeños momentos donde la velocidad se transforma, el espectador siente que las cosas no son lo que aparentan, que existe una interioridad oculta por descubrir.

En tomas y en un montaje de cadencia normal, en cuanto la mirada del primer personaje deja el libro, el espectador ve el otro plano: la puerta que se abre y da paso al segundo personaje. No hay tiempo para ninguna duda, para ninguna interrogación; todo es simple, inmediato, lógico, claro y de interés ordinario. Pero, en el ralenti, el levantamiento de la mirada del lector ocupa algunos segundos, durante los cuales el espectador no sabe, y se pregunta quién



entrará, como se lo pregunta también el personaje de la pantalla: ¿un amigo o un enemigo, un portador de una buena o de una mala noticia, un indiferente, un desconocido? Se ha creado una espera, un enigma, un misterio, una suspensión dramática. (Epstein, 1957, pp. 180-181)

Si esta suspensión dramática que generan los segundos de más, otorgados por el ralenti, la vinculamos al concepto de expresión que estamos trabajando, es para concluir que estas revelaciones de los estados internos de los personajes y de los objetos que nos permite la cámara lenta, no son definitivos. En una película de cine negro, por ejemplo, el suspenso o enigma ponen en tensión al espectador, quien incluso puede descubrir la identidad del asesino. Esa es la respuesta inmutable que ha permanecido en el misterio. Por tanto, la cámara lenta como herra-

mienta expresiva exige una lectura crítica, porque en la manipulación del plano y creación de suspenso se encuentra ese espacio único para generar conciencia. No se proporcionan respuestas, se generan preguntas, para que el espectador pueda reflexionar y llegar a sus propias resoluciones sobre los estados emocionales que rigen la trama. En este sentido Mitry explica que:

Al igual que la literatura, el cine no tiene por objeto expresar ideas precisas, traducir con rigor un conocimiento determinado. La lógica del film (...), por tanto, no concierne al rigor de lo expresado sino al rigor de la expresión. Conciérne a la estructura de las asociaciones visuales o audiovisuales, cuyo objetivo es determinar ideas de la conciencia del espectador. Estas asociaciones deben seguir el pasaje del sentimiento a la idea, proseguirlo, y en caso de necesidad, provocarlo. (Mitry, p. 193)

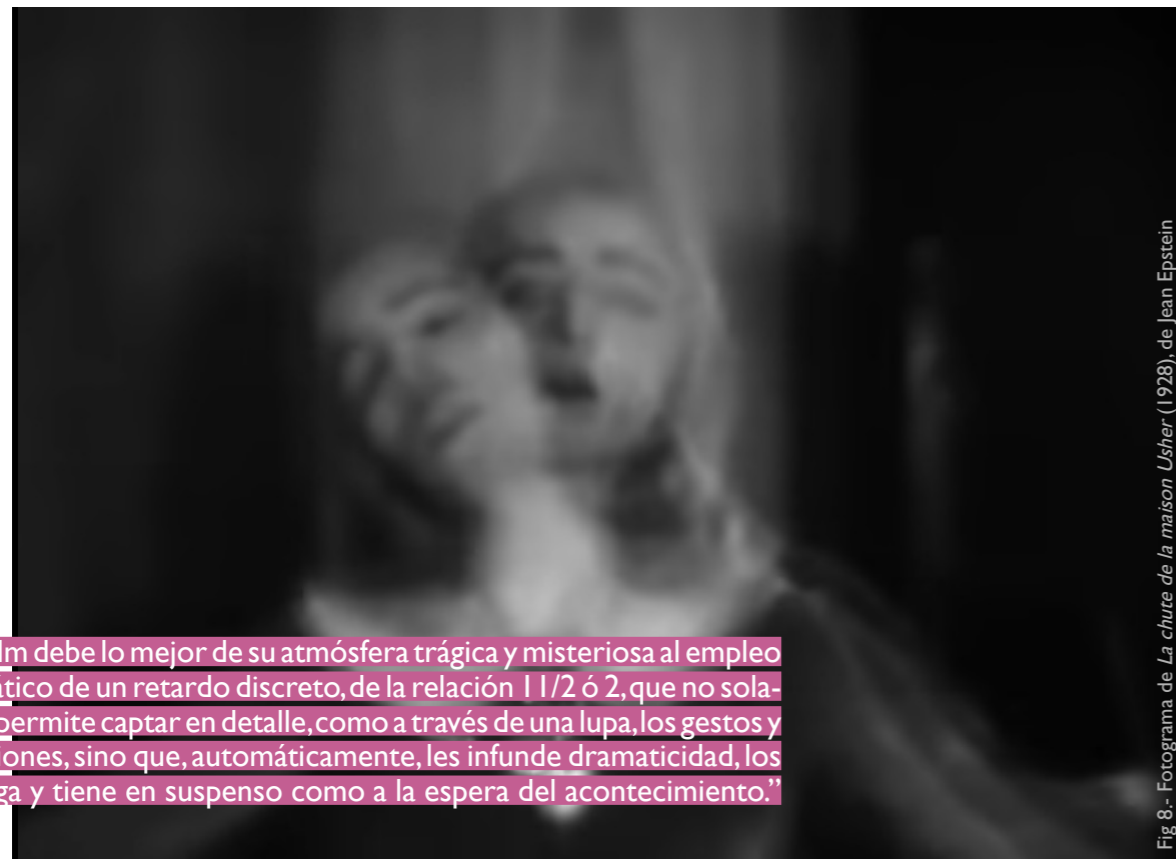


Fig. 8.- Fotograma de *La chute de la maison Usher* (1928), de Jean Epstein

“Este film debe lo mejor de su atmósfera trágica y misteriosa al empleo sistemático de un retardo discreto, de la relación 1 1/2 ó 2, que no solamente permite captar en detalle, como a través de una lupa, los gestos y expresiones, sino que, automáticamente, les infunde dramaticidad, los prolonga y tiene en suspenso como a la espera del acontecimiento.”

Quiere decir que lo importante son, en realidad, las asociaciones audiovisuales empleadas como medios de expresión, como manifestaciones de ideas o sentimientos. Sucede, por lo tanto, que la expresión no implica solamente al individuo como personaje, sino que debe ser valorada en los objetos o en situaciones construidas por el director. Si pensamos de nuevo en la película *La caída de la casa Usher*, la cámara lenta se pone a servicio de la expresión cuando capta reacciones en el rostro del protagonista, pero, por montaje, las relaciona con el movimiento “extraño” de los objetos de esa casa. Para Epstein no solamente es necesario acercarse al interior del sujeto, hay que construir escenográfica y visualmente ese acercamiento.

Podemos pensar, también, en secuencias de películas que se adentran en el individuo sin usar la cámara lenta. Por ejemplo, la elección de primeros y primerísimos primeros planos en los personajes, deja por momentos en inoperancia al entorno para que interioricemos en su psicología. No los estamos aislando físicamente, ni tampoco es que el espacio que lo rodea desaparece de verdad; sucede que el director aprovecha las cualidades del cinematógrafo para reencuadrar el rostro de una manera que no sería posible en la realidad. Del mismo modo, el efecto de la cámara lenta logra una expresión y percepción con el manejo estético de una dimensión aparentemente inalterable en la realidad empírica: el tiempo. Alterar el ritmo al que estamos acostumbrados es engrandecer aquellos momentos que en una primera vez pasaron desapercibidos, pero que, en el recuerdo o, en este caso, en el registro, se pueden indagar minuciosamente. De ahí que el tiempo y su duración, según Epstein, tome

relevancia en la representación de imágenes:

Y bien, si el acelerado y el ralenti introducen tanta novedad en las apariencias visibles, es porque reproducen las cosas en un sistema de relaciones en el cual, por primera vez en toda la historia de las técnicas de representación, desempeña un papel verdadero la cuarta dimensión, la del tiempo, papel no menos importante que el de las tres dimensiones del espacio... en semejante perspectiva, ya no hay forma sin movimiento; ya no existen objetos, sino que existen acontecimientos. (Epstein, 1957, p. 160)

El movimiento causado por la alteración del espacio y del tiempo es la clave para alejar a objetos y personas del inmovilismo, de la visión plana y unificada que nos dan otros sistemas de representaciones. Así podemos comprender que en los cambios que sufre la imagen está a su vez su propia trascendencia. Por lo tanto, la posibilidad que nos da el ralenti de moldear esa otra dimensión, es la capacidad de ver esos acontecimientos o esas sensibilidades monádicas de las que nos hablaba Jameson.

Si aceptamos, entonces, que el individuo esconde debajo de una envoltura estados del alma que buscan una vía hacia el exterior, es consecuente ir hacia la construcción de esas rutas, teniendo en cuenta que el proceso implica transformación. Las imágenes cambian su sentido según su posición, su duración y su velocidad; su autenticidad radica, más bien, en el discurso que quieren transmitir. He ahí la relevancia de la expresión.

## 1.0.- La ralentización del sonido

El lenguaje visual que un cineasta emplea en la realización de sus obras es, definitivamente, un eje principal en torno al cual se estructura la película. Sin embargo, tal como indagamos en la primera parte, herramientas como el ralenti nos permiten potenciar dichas imágenes de forma expresiva, incluidos los sonidos, para que su uso no esté limitado exclusivamente solo como un agregado por defecto de la imagen, sino como una línea más de trabajo narrativo y de dramaturgia. Cuando el plano se presenta ante el espectador, las posibilidades reflexivas son muchas, pero la banda sonora siempre dará pistas para guiar los estados emocionales (del personaje y espectador) hacia caminos específicos. Las observaciones sobre el campo sonoro se dan no mucho después de su introducción en el cine. Tempranamente Epstein ya escribía sobre las limitaciones de su empleo sincrónico:

Sin embargo, el doble empleo, sincrónico y equivalente, de la imagen y de la palabra, necesariamente produce una impresión de monotonía, de tedio, de vacío, en el espíritu del espectador-oyente que no es ni tan distraído ni tan limitado como para que estuviese, a la vez, obligado a ver lo que oye y a oír lo que ve, para poder comprenderlo. (Epstein, 1957, p. 153)

y reforzar una atmósfera de emoción” (Epstein, 1957, p. 164). En definitiva, la duración extendida de la imagen en la pantalla, cuando se acude al ralenti, está a medio camino en la creación de escenas poéticamente expresivas. Es trabajo del sonido terminar de darle carácter a esa creación.

Epstein denota ya que las bandas visuales y sonoras no tienen que ir necesariamente de la mano. Su sincronización tiene fines prácticos, como el reconocimiento de personajes y sus interacciones verbales, así como para la comprensión de la trama. Sin embargo, al estar conscientes de su independencia, la información que aporta cada una puede realzar el dramatismo de la obra o llegar a opacarla por su repetición no creativa. Además, cuando Epstein habla del espíritu del espectador-oyente, sabemos que evoca



Fig 11.- Fotograma de *Le Tempestaire* (1947), de Jean Epstein

a un cine con dimensiones sensoriales y expresivas, por lo cual, lo que proyecta la pantalla no debe ser necesariamente fiel a la realidad. Además del manejo independiente de bandas, al mismo tiempo Epstein reflexiona sobre las potencialidades del archivo sonoro cuando la alteración de las ondas, especialmente por aplicación del ralenti, despierta otro tipo de emociones en el espectador: “Pero, para el film poético o dramático, el resultado más interesante del análisis por el ralenti lo constituye la creación de sonoridades cuyo carácter insólito puede renovar

El ralenti actúa sobre la imagen como una lupa que magnifica sus posibilidades y devela nuevas sensaciones, y sobre las ondas sonoras. Un sonido ambiente en medio de un bosque expuesto a la ralentización puede sorprendernos si lo encontramos compuesto no solamente del movimiento de los árboles, sino de pequeñas brisas de aire, de pájaros que mueven sus alas en la lejanía e incluso de insectos que transitan en la tierra.

La nueva longitud de onda deja espacio para la atención, pero cuando se altera su dilatación, llega a sensibilidades en la percepción entera del ser humano que no se pueden acceder con la palabra en su duración normal. Esto sucede porque la palabra deja de intelectualizarse y los nuevos timbres que recorre apelan directamente a la percepción. La palabra lentamente se va transformando en un ruido de baja frecuencia. De esta manera, quienes la escuchan lo asocian inevitablemente con estados de tristeza y lamentación. Por lo general, los sonidos graves invocan

los sentimientos más negativos, mientras que los sonidos agudos se polarizan hacia los positivos. Esto le lleva a Epstein a concluir que los objetos más comunes pueden adquirir estas “personalidades” al ser sonoramente ralentizados:

Al hacer graves las voces, el ralenti también les da el timbre de otra personalidad, de la que no se está seguro si es humana, y una entonación doliente, angustiada, trágica. Esta dramatización del sonido es igualmente sensible en los ruidos, de los cuales los más comunes adquieren por ella una significación extremadamente conmovedora. Por ejemplo, el trivial crujido de una puerta, si se lo vuelve a oír en un ralenti más o menos acusado, se torna en un gemido inhumano, una queja misteriosa de las cosas, una advertencia de no sé qué desorden, de no sé qué sufrimiento de la materia. (Epstein, 1957, p. 184)

En 1947, Jean Epstein filma la película *La Tempestaire*, la historia de una joven preocupada porque su prometido ha salido a alta mar mientras se desataba una tormenta. En esta ficción, Epstein utiliza el ralenti no solo en la imagen sino también en uno de los canales de la banda sonora, aquél que registra el sonido de las olas que se rompen contra las rocas en medio de la tempestad. La intención en la experimentación del sonido significa para Epstein alcanzar otros niveles de dramatismo:

El efecto dramatizante del ralenti es particularmente nítido sobre la palabra, pero si se lo extrema, el espaciamento de las vibraciones se traduce por un canticio temblón. Las voces en ralenti son voces viejas, lúgubres, angustiadas, dolorosas; los gritos del ralenti alcanzan intensidades prodigiosas en la expresión del sufrimiento o del espanto. (Epstein 1957, pp. 165-166)

En *La caída de la casa Usher*, Epstein logra ex-

teriorizar esos estados profundos del alma con la dilatación en la duración de escena. No obstante, en esta película filmada en 1928, no cuenta tampoco con las ventajas del sonido y su estructura dramática y expresiva. En las escenas ralentizadas se apoya estrictamente en las imágenes. Posteriormente, con la posibilidad del ambiente sonoro, Epstein distribuye la carga emocional entre la imagen y el sonido. Las olas que tardan en chocar contra la superficie rocosa en *La Tempestaire* se “estremecen” en el ruido. Esto en conjunto con el montaje (que muestra enseguida un plano de la joven) nos hace entender su miedo ante la situación:

Al estirar la duración de un ruido, la acción del ralenti viene a aumentar el poder de discriminación del oído. Este adquiere la posibilidad de analizar más finamente el complejo sonoro, de distinguir en él factores imperceptibles de otro modo, de descubrir en él timbres hasta entonces realmente inauditos. Así, mediante la micro-audición, la interpretación cinematográfica inventa sonidos y sonidos verdaderos; tan verdaderos y tan surrealizados como las imágenes de una nebulosa, de un infusorio o de una osamenta inventadas por la microscopía, la telescopía o la radioscopía. (Epstein, 1957, p. 183)

Cuando Epstein aplica el ralenti en la imagen y en el sonido, abre una nueva posibilidad de interpretación y expresión de la escena, pues el oído puede añadir nuevas capas sensoriales que potencian la dramaticidad del momento. Es decir, con el nuevo espectro sonoro, el espectador/oyente agudiza su percepción y viaja más allá de lo que la imagen le permite. La atmósfera onírica que en el surrealismo se construye en base de ensoñaciones visuales, o la caracterización de emociones con las que trabaja el expresio-

nismo en su escenografía, Epstein lo traslada al campo sonoro y en este gesto completa la construcción de esa lupa a la que aspira el ralenti.

En resumen, los conceptos de autores que vamos a utilizar para analizar las películas y realizar nuestra propuesta del capítulo III, son: expresión y ralenti. Respecto al concepto de expresión, éste está referido a la situación dramática del personaje, dejando por fuera la expresión como estilo del autor. El filósofo Fredric Jameson en su visión sobre el sujeto moderno, postula la idea de la expresión como una relación entre el interior y el exterior: “El concepto mismo de expresión presupone una cierta escisión en el sujeto y, con ella, toda una metafísica del exterior y el interior, del dolor acósmico del interior de la mónada”. Y

añade que esa relación en profundidad vehiculiza estados íntimos que se los visualiza externamente: “-a menudo en forma de catarsis- esa emoción se proyecta hacia afuera y se patentiza como gesto o como grito, como comunicación desesperada”. Entonces, la acción expresiva se cumple como “exteriorización dramática del sentimiento interior” ([1988] 2012, p. 14). Un sentimiento interior que en el caso del cine está condicionado por la relación de los personajes y mostrado por efectos visuales como el ralenti, para el cual, en cambio, tomaremos como referencia las reflexiones de Deleuze acerca del montaje francés, bajo las que ralentizar una imagen “constituye el máximo de movimiento en una forma infinitamente estirada” (Deleuze, 1983, p. 310).

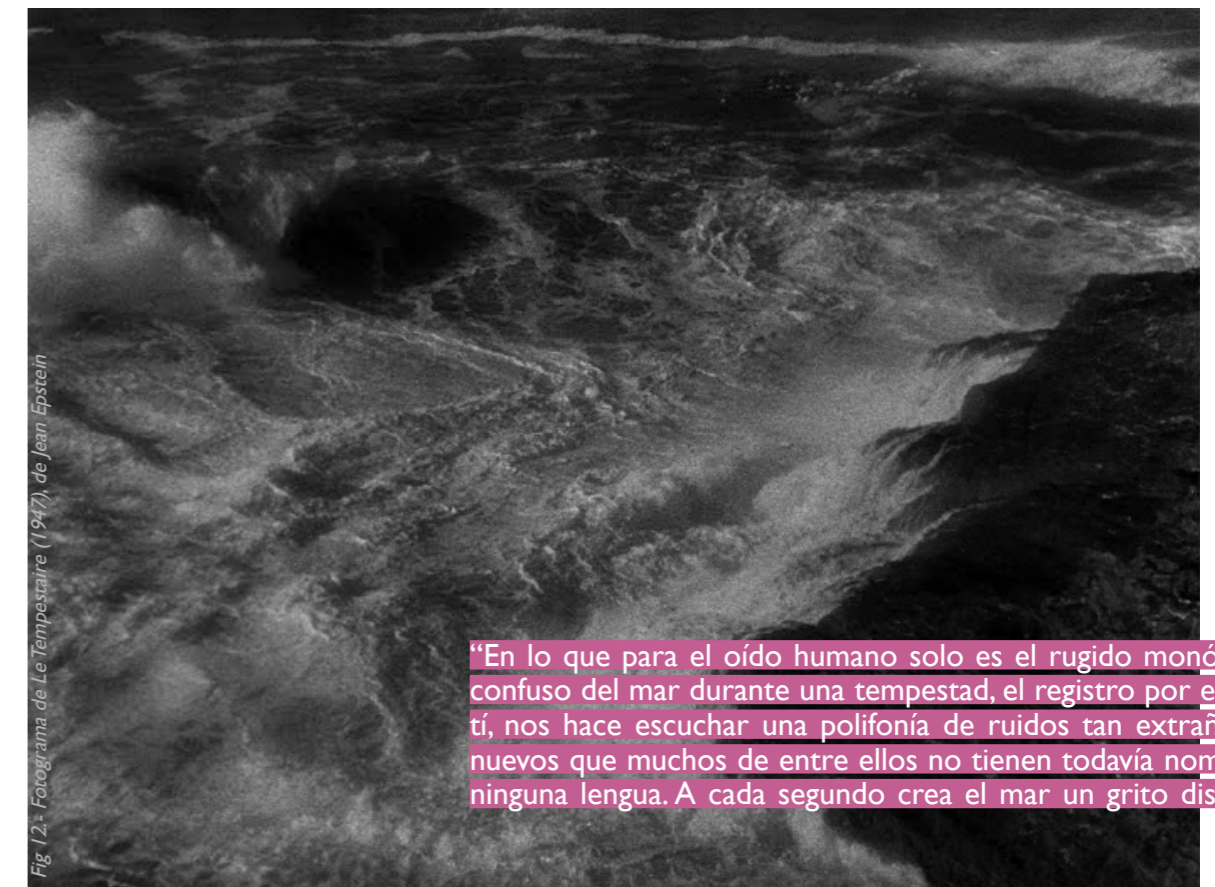


Fig. 12.- Fotograma de *La Tempestaire* (1947), de Jean Epstein

“En lo que para el oído humano solo es el rugido monótono y confuso del mar durante una tempestad, el registro por el ralenti, nos hace escuchar una polifonía de ruidos tan extraños, tan nuevos que muchos de entre ellos no tienen todavía nombre en ninguna lengua. A cada segundo crea el mar un grito distinto.”



# CAPÍTULO SEGUNDO

LA CÁMARA LENTA EN EL CINE

Fig 13.- Foto del rodaje La noche del escamol

## II- La cámara lenta en el cine

Los conceptos generales de ralenti y expresión, también deben ser reflexionados alrededor de producciones cinematográficas que tengan escenas filmadas en cámara lenta. Por lo que se implementará una metodología de estudio basada en la focalización cinematográfica de Gérard Genette, refuncionalizada al relato del cine por André Gaudreault y Francois Jost (1995), construida en base a los conceptos de ocularización, auricularización y focalización. Para estos autores, en una escena determinada se puede definir el punto de vista narrativo, si se aclara que la focalización es interna (relato que sigue el conocimiento exclusivo del personaje), espectadorial (ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes) o externa (los hechos se describen sin que se penetre en la cabeza de los personajes). Dentro de una película pueden existir variaciones y combinaciones en la focalización, así que, identificar cada una nos permitirá saber la posición cognitiva del personaje, el narrador y el espectador en un momento dado de la trama. Acorde con lo dicho, el orden de análisis para cada película será el siguiente:

- Ficha técnica.
- Sinopsis.
- Secuencia o escena.
- Ocularización.
- Auricularización.
- Focalización.
- Cámara lenta y expresión.

En cada de estos acápites se intercalará los conceptos de ralenti y expresión, según los tres directores seleccionados:

-Wong Kar-wai: es un director de cine hongkonés, cuya cinematografía se caracteriza por conseguir narrativas no lineales, con personajes excéntricos e historias de amor fuera de tiempo. Sus películas son altamente emotivas y sensoriales, y se distinguen por crear atmósferas llamativas, saturadas de color. Es frecuente encontrar en sus cintas un uso reiterado de efectos que alteran el movimiento y la duración de planos, como el *step printing*, *time lapse* y, sobre todo, el ralenti. *In the mood for love* (2000) es su película más reconocida mundialmente.

-Felipe Aljure: es un director de cine colombia-

no y gran referente de la cinematografía de ese país de las últimas tres décadas. Se da a conocer por su ópera prima *La gente de la Universal* (1993), la cual genera atención por sus innovaciones narrativas y estéticas. Más tarde, estrena *El colombian dream* (2006), película que consolida las técnicas visuales que venía usando y que, de alguna manera, amplía la experimentación visual y narrativa. En este largometraje, Aljure, emplea la cámara lenta dentro de la gama de efectos a los que constantemente recurre.

-Tania Hermida: es una directora de cine ecuatoriano, formada en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba. Ha dirigido cortos y largometrajes que se distinguen por abordar historias intimistas, es decir, los conflictos de los personajes son mayormente personales. Su estética se mantiene dentro de los cánones convencionales, pero la narrativa sobresale por mostrar caracteres fuera de lo común y visiones femeninas. Sus dos largometrajes: *Qué tan lejos* (2006) y *En el nombre de la hija* (2011) han recibido reconocimientos internacionalmente. En el segundo, Hermida emplea la cámara lenta como medio de expresión de sus personajes.



## ii.A.1. FICHA TÉCNICA

Título original: Fa yeung nin wa (In the Mood for Love)

Año: 2000

Duración: 95'

País: Hong Kong

Dirección: Wong Kar-Wai

Guion: Wong Kar-Wai

Fotografía: Christopher Doyle, Mark Lee

Reparto: Tony Leung Chiu-Wai, Maggie Cheung, Rebecca

Pan, Siu Ping-Lam, Mama Hung, Chan Man-Lei, Koo Kam-

Wah, Yu Hsien, Chow Po-Chun, Joe Cheung, Kelly Lai

Género: Drama, Romance.

Música: Michael Galasso

Montaje: William Chang.

a film by Wong Kar-Wai

in the MOOD  
for LOVE

## ii.A.2.- Sinopsis

En el año de 1962, en Hong Kong, dos parejas se mudan simultáneamente a un edificio de departamentos. Por un lado, Chow (Tony Leung) es un hombre que trabaja en un diario como redactor jefe, y quien, junto con su esposa, ocupa una habitación dentro del conjunto. En el apartamento vecino, Li-zhen (Maggie Cheung), secretaria de una empresa de exportación, ocupa otra habitación junto con su esposo. Tanto la esposa de Chow como el esposo de Li-zhen prolongan sus ausencias debido al trabajo, propiciando que ambos personajes, Chow y Li-zhen, pasen más tiempo juntos, y descubran que sus respectivas parejas mantienen una relación a sus espaldas. Poco a poco, ellos se ven envueltos en una situación que los sobrepasa. *In the mood for love* es una película que narrativa y conceptualmente se estructura alrededor del tiempo (o duración como tiempo cronológico

de los relojes). La historia es contada con elipsis, elementos visuales referenciados a relojes y efectos como el ralenti que reflexionan, en este caso, sobre una historia de amor marcada por el paso de las horas y de los días, y los encuentros que jamás se consuman. A lo largo del metraje, Wong Kar-wai utiliza 8 secuencias ralentizadas con evidentes propósitos expresivos, para crear una tensión dramática en el encuentro y, ante todo, en el desencuentro de dos personas que se aman.

## ii.A.3.- Secuencia

La secuencia que comprende desde los 15':15" hasta los 17':18", transcurre después de que Chow va al trabajo de su esposa para invitarla a cenar y no la encuentra. Entonces comienza la secuencia ralentizada de Li-zhen, camino a comprar comida. La primera escena aparece mediante un plano medio corto que muestra su mano llevando una vianda. Mientras la cámara



la acompaña en un *travelling* lateral, su figura se descubre poco a poco y a medida que entra en un corredor estrecho y oscuro. Hay un *raccord* de 180° para pasar a la siguiente escena, misma que nos muestra un ambiente más luminoso y concurrido, donde ella está sola, pensando, al tiempo que espera por su comida. Li-zhen emprende su camino de regreso, ascendiendo por las mismas gradas del comienzo. Volvemos al callejón donde la cámara deja que salga de cuadro y el plano queda fijo en una lámpara de la calle, segundos después, entra Chow y repite la misma acción que Li-zhen. Narrativamente esta secuencia viene como reacción de los dos personajes cuando empiezan a descubrir, al mismo tiempo, que sus parejas los engañan. Aunque comparten el mismo estado emocional, hay un desfase físico entre ellos. Por último, la secuencia de Chow ocurre luego de la de Li-zhen, con mínimas variaciones en sus movimientos.

#### ii.A.4.- Ocularización

Tal como plantea Genette, un relato puede clasificarse en distintos tipos de ocularización, pero depende del nivel cognitivo del narrador en su relación con los personajes (Gaudreault y Jost, 1995, p. 145). Dentro de la secuencia anotada para el análisis, la ocularización puede definirse como “cero”, debido a que no existe ninguna instancia intradiegética que vea la imagen: carece de planos subjetivos o movimientos de cámara guiados por la mirada de los personajes. Sin embargo, las escenas de la secuencia responden a distintos casos en la construcción de la ocularización cero.

En la escena del callejón, la cámara realiza un *travelling* lateral que acompaña a Li-zhen en su trayecto, pero deja de seguirla cuando se adentra en las escaleras y, al final, se pierde en la pared. Lo mismo sucede con Chow. Incluso en el mo-



Fig 15. - Fotograma de la película *In the mood for love*



Fig 16. - Fotograma de la película *In the mood for love*



Fig 17. - Fotograma de la película *In the mood for love*



Fig 18. – Fotograma de la película *In the mood for love*



Fig 19. – Fotograma de la película *In the mood for love*



Fig 20. – Fotograma de la película *In the mood for love*

mento en que los dos personajes se cruzan sin reconocerse, la cámara queda fija en una lámpara a la espera de la entrada y salida de ambos. Ese movimiento, como lo dice Genette, “subraya la autonomía del narrador en relación a los personajes de su diégesis” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 144). Las imágenes que componen esta escena dan cuenta del narrador y su posición con respecto a la acción. En la escena siguiente, que comprende el comedor, aunque la ocularización sigue siendo la misma, la presencia de la cámara es distinta. Esta se planta a una distancia de los protagonistas e interpone a otros personajes de por medio para crear así profundidad de campo. La cámara deja de moverse, apenas existe un leve paneo, por ende, pasa desapercibida.

### II.A.S. – Auricularización

En estas escenas se prescinde del registro de so-

nidos diegéticos, para mostrar una auricularización cero. La música que escuchamos viene de un mundo totalmente ajeno a los personajes (extradiégesis), resultado del proceso de montaje sonoro. Pero, cabe notar, que la misma melodía se repite varias veces en el filme, y acompaña cinco de las secuencias ralentizadas, por lo que podría considerarse como un leitmotiv sonoro, que esclarece un estado de ánimo que se va construyendo entre los personajes a lo largo de la historia.

### II.A.6. – Focalización

Técnicamente el punto de vista se construye con una focalización espectral. Como plantean Gaudreault y Jost, la cámara contribuye a darnos información adicional de la que tienen los personajes, pero no por eso deja de estar con ellos (1995, p. 148). Cuando Li-zhen entra a comprar fideos, como espectadores sabemos



tanto como ella. Sin embargo, el gesto de la cámara de quedarse afuera del movimiento en el que ingresa en el corredor, es un punto de cruce con la historia de Chow que ella ciertamente desconoce. En el ejemplo que Genette plantea de la película *El estrangulador de Boston*, es la pantalla dividida la que nos da ventaja sobre el personaje y control sobre el espacio/tiempo. Aquí, Wong Kar-Wai repite, en una especie de *déjà vu*, el trayecto de los dos protagonistas para dejarnos ver que, aunque ellos no lo sepan ni se reconozcan físicamente, se encuentran en un mismo estado emocional.

### ii.A.7. – Cámara lenta y su expresión

Sin la cámara lenta, la secuencia del corredor se establecería dentro de la película como un conjunto de escenas que siguen la progresión dramática del distanciamiento de las parejas protagonistas, y muestran al espectador la soledad que tanto Li-zhen como Chow enfrentan. Es decir, serían escenas, sobre todo,

informativas, pero la intención del director es utilizar estas mismas imágenes para manifestar lo invisible que se produce en sus estados anímicos. Tal como lo definía Jameson, ese ‘dolor acósmico’ ([1988] 2012, p. 14). El nuevo ritmo de las imágenes sometidas al ralenti articula una dimensión en la que los protagonistas se refugian: sus pensamientos y sentimientos se enajenan ante la realidad, y nosotros como espectadores no necesitamos que una voz en *off* nos lo diga, ya que el mismo ralenti se encarga de dramatizarlo o expresarlo. Las acciones de las escenas que se estiran en su duración a causa de la cámara lenta, producen al mismo tiempo un efecto de *suspense*. La secuencia en cámara lenta se rompe finalmente, después de ver a Chow comiendo. Por una tercera vez se repite el camino por el corredor. En esta ocasión, los personajes sí se encuentran en las escaleras, pero la ausencia de la cámara lenta y la introducción del sonido diegético nos hace pensar que emocionalmente ya no están en el mismo lugar.



Fig 21. – Fotograma de la película *In the mood for love*



Fig 22. – Fotograma de la película *In the mood for love*



Fig 23. – Fotograma de la película *In the mood for love*

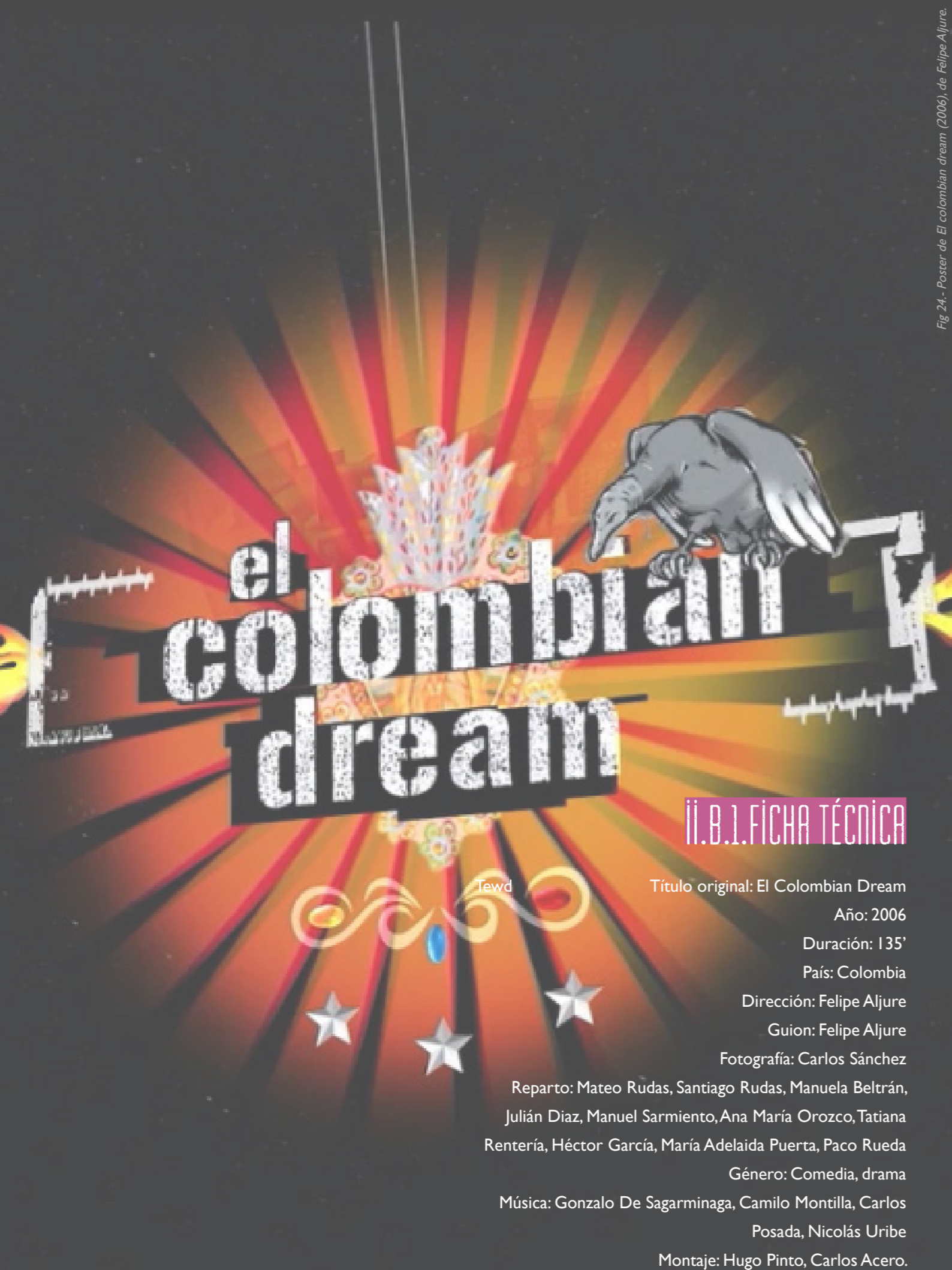


Fig 24.- Poster de El colombiano dream (2006), de Felipe Aljure.

## ii.B.1. FICHA TÉCNICA

Título original: El Colombian Dream  
 Año: 2006  
 Duración: 135'  
 País: Colombia  
 Dirección: Felipe Aljure  
 Guion: Felipe Aljure  
 Fotografía: Carlos Sánchez  
 Reparto: Mateo Rudas, Santiago Rudas, Manuela Beltrán, Julián Díaz, Manuel Sarmiento, Ana María Orozco, Tatiana Rentería, Héctor García, María Adelaida Puerta, Paco Rueda  
 Género: Comedia, drama  
 Música: Gonzalo De Sagarminaga, Camilo Montilla, Carlos Posada, Nicolás Uribe  
 Montaje: Hugo Pinto, Carlos Acero.

## ii.B.2.- Sinopsis

Lucho, un niño abortado hace catorce años, espera un cuerpo para poder reencarnar. Durante aquella espera sigue la vida de su hermana Rosita y los gemelos: Pepe y Enrique Arango. Estos tres adolescentes trabajan en una tienda de alquiler de películas. Un día, inesperadamente, se les presenta la oportunidad de vender unas pastillas de colores que contienen droga. La situación se complica más de lo esperado e inevitablemente se ven envueltos en un sin fin de conflictos: triángulos amorosos, secuestros, asesinatos, persecuciones, etc. La película se construye como el retrato de una Colombia marcada por la desgracia, pero también habituada a ella. Por eso, el tono de comedia sirve para contar una historia y satirizar de cierta forma la realidad del país. Esa es la razón de que justamente la cuenta un niño abortado, porque a través de él, la vida resulta caótica a través de filtros de colores, ángu-

los precipitados, oscilaciones de cámara, división de la pantalla, *time lapse*, ralenti y un montaje enardecido. Felipe Aljure satura intencionalmente la película con estos mecanismos para que sintamos la locura, el exceso y el absurdo de un territorio que envuelve a sus personajes.

## ii.B.3.- Secuencia

La secuencia que utiliza la cámara lenta como herramienta expresiva comprende los 115':15" hasta los 119':55". Esta secuencia no tiene una estructura lineal o clásica, por el contrario, responde a un montaje alternado. De modo que varias escenas prescinden del ralenti. Dentro de la secuencia que vamos a analizar, los planos usados para producir este efecto se intercalan con aquellos que funcionan en una duración normal. En esta parte de la película, El Duende intenta engañar a su jefe MacClane en la venta de las "pepas", para llevarse el dinero de la mercancía y



huir con la esposa de MacClane, Ana (su cómplice), y su bebé, y empezar una nueva vida. En el último instante, ella decide no participar del fraude, dejando que su esposo descubra la traición de El Duende y lo mate. El negocio no se lleva a cabo, pero son MacClane y su esposa quienes emprenden el nuevo camino. Por un plano, rodado en ojo de pez<sup>2</sup> y en movimiento oscilante que se presenta antes y al final de esta secuencia, comprendemos que Lucho observa todo el suceso.

Este metraje está compuesto por tres escenas: la primera, cuando MacClane verifica el contenido de la mercancía sin que Ana le señale el barril exacto que esconde las drogas. La segunda, incluye el regreso de MacClane y Ana a la mesa de negociaciones, hasta cuando

<sup>2</sup> Esta óptica nos permite retratar la realidad de otra manera, dándole a quien ve la fotografía, la sensación de estar presenciando un mundo distinto al que vivimos. La óptica es muy angular, al punto de tener un ángulo de visión de 180 grados, y a que la distancia focal es mínima, estando entre 8 y 16 mm. Es decir que casi nada se te va a escapar de tu campo de visión: desde el cielo raso hasta el piso. (Atamian, 2014)

aquél ordena disparar contra El Duende. La tercera, es una repetición ralentizada de la ejecución; está inserta dentro de la anterior, y en esta sí vemos la muerte de El Duende en una pantalla dividida: en la una muere sin entender lo que le ocurre, en la otra Ana observa.

Entre los planos utilizados, la cámara lenta se reserva para el personaje de Ana, pues, es ella quien está consciente que, a través de su decisión, ha condenado a El Duende. La muerte de éste implica tanto la pérdida de su amante como la del padre de su hijo. Es por eso que el ralenti se usa en este momento para expresar e intensificar el sentimiento de premonición que une a los dos únicos personajes que lo saben todo: Ana y Lucho.

#### ii.B.4.- Ocularización

En este caso, la ocularización de los planos que implican el uso del ralenti se determina por la



Fig 25.- Fotograma de la película *El colombiano dream*



Fig 26.- Fotograma de la película *El colombiano dream*

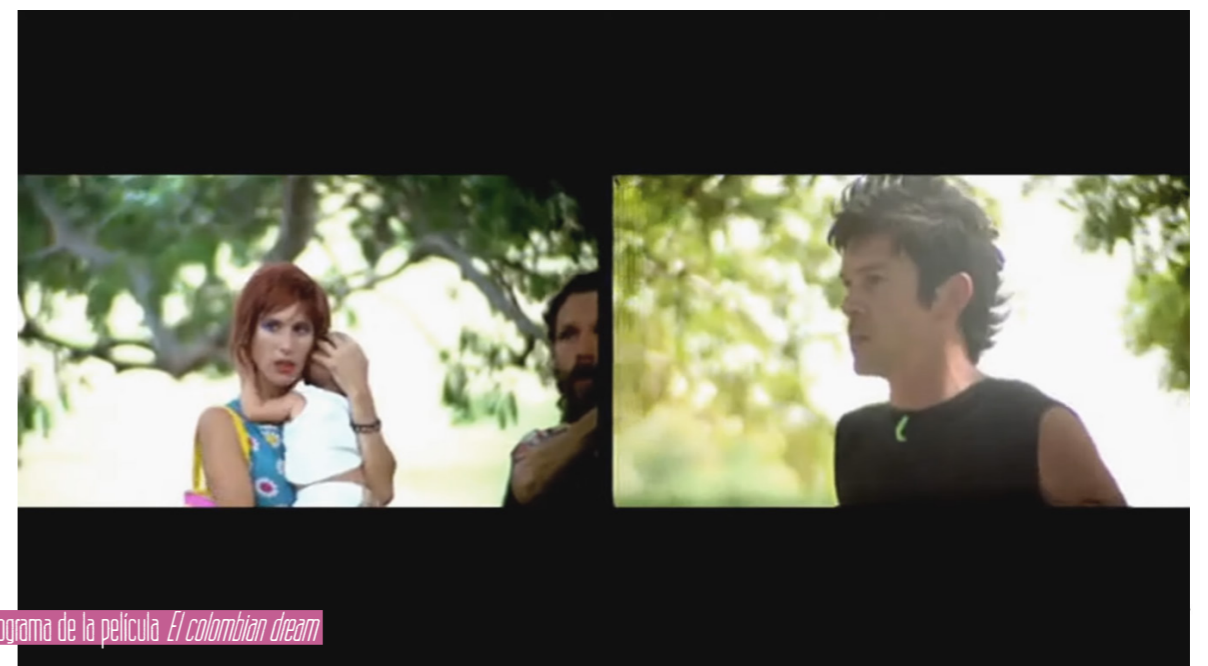


Fig 27.- Fotograma de la película *El colombiano dream*



Fig. 28. – Fotograma de la película *El colombiano dream*



Fig. 29. – Fotograma de la película *El colombiano dream*



Fig. 30. – Fotograma de la película *El colombiano dream*

mirada de dos personajes: Lucho (el niño abortado) y Ana. Por lo cual, el relato incluye dos tipos de clasificación. La una es la ocularización interna primaria que, según Genette, “trata de sugerir la mirada para que la imagen se construya como un indicio del ojo que mira” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 142). Esta definición incluiría a Lucho, el principal y constante observador de la historia. El niño/narrador/omnisciente de *El colombiano dream*. En los planos con cámara lenta, en los que vemos a Ana, segundos antes de la muerte de El Duende, la cámara se mueve detrás de otros personajes y de elementos como árboles para crear profundidad de campo y, sobre todo, dar la sensación de que alguien miraba siempre la escena.

La otra sería la ocularización interna secundaria, correspondiente al personaje de Ana. En la tercera escena planteada, cuando la pantalla se divide en dos y observamos la muerte de El Duende, la perspectiva de una imagen nos permite determinar dónde se encuentra el observador

de la segunda escena, que en este caso es Ana.

## ii.B.S. – Auricularización

Aunque las escenas son guiadas por una auricularización cero, en la cual, la música extradiegética articula las acciones, existe otro tipo de auricularización usada en los planos con ralentí. En los 115':15", Ana ingresa a escena después de haber consumido una de las pastillas. Es el primer plano utilizado por la cámara lenta. No lleva música. En vez de ésta, escuchamos un sonido alterado correspondiente a una enajenación de Ana con respecto a lo que sucede acústicamente en ese momento, sea por su estado narcótico o porque anticipa lo que le sucederá a El Duende, tal vez incluso a ambos. A partir de ese momento, los planos en ralentí, además de la música, contienen un sonido alterado de la realidad, que los espectadores escuchamos por medio de Ana. La auricularización entonces es interna primaria.



### ii.B.6.- Focalización

Según Gaudreault y Jost, para establecer la focalización cinematográfica se debe tener en cuenta las informaciones narrativas representadas, así como la puesta en escena con sus respectivas acciones, considerando que el punto de vista no es fijo en todo el filme (1995, p. 148). En *El colombian dream* sucede que la instancia narradora y, por ende, la focalización, se anuncian al inicio, cuando vemos y escuchamos que el relato lo hará un niño (actor de 13 años), que no llegó a nacer y cuya “presencia” se asienta en cuatro formas: la voz en *off*, el movimiento oscilante de cámara, el uso del ojo de pez y la pupila. En fin, tenemos un personaje/narrador/omnisciente que, aunque está en la diégesis no interactúa nunca con el resto de personajes. Por tanto, la focalización cinematográfica debería plantearse como interna, debido a que el punto de vista en estas escenas ralentizadas corresponde a los personajes Ana y Lucho.

### ii.B.7.- Cámara lenta y su expresión

A lo largo de la película, los efectos de cámara, entre ellos el ralenti, se aplican para mostrar el punto de vista particular de un personaje que asimila esa realidad, es decir Lucho, el personaje/narrador/omnisciente/intradiegético. Podría plantearse que la perspectiva y el tiempo de un “alma errante” difieren de la percepción normal de los personajes. Por eso, el universo caótico de la película intenta manifestar esta posibilidad. En la secuencia específica de la muerte de El Duende, la carga dramática recae sobre Ana. La cámara lenta pone entonces en manifiesto, no solo su estado de ánimo alterado por la droga que consumió, sino por la antelación del trágico futuro de su amante. Cuando dicho acontecimiento se repite en pantalla dividida, con Ana en cuadro y en ralenti, se refuerza el dramatismo de su decisión y, por unos segundos, se incluye la mirada de él, una mirada que nos permite comprender lo que ha sucedido. De esta manera, Aljure construye el clímax de la película.



Fig 31.- Fotograma de la película *El colombian dream*



Fig 32.- Fotograma de la película *El colombian dream*



Fig 33.- Fotograma de la película *El colombian dream*

de la guionista y directora de **qué tan lejos**

# En el nombre de la hija

una película de Tania Hermida

Fig. 34.- Poster de En el nombre de la hija (2011), de Tania Hermida.

## II.C.1. FICHA TÉCNICA

Título original: En el nombre de la hija

Año: 2011

Duración: 102'

País: Ecuador

Dirección: Tania Hermida

Guion: Tania Hermida

Fotografía: Armando Salazar

Reparto: Eva Mayu, Mecham Benavides, Markus Mecham Benavides, Martina León, Sebastián Hormachea, Francisco Jaramillo, Paúl Curillo, Dianneris Díaz, Pancho Aguirre, Juana Estrella, Felipe Vega de la Cuadra

Género: Drama, comedia

Música: Nelson García

Montaje: Juan Carlos Donoso, Vanessa Amores.

## II.C.2.- Sinopsis

Ambientada en 1976, la película cuenta la historia de Manuela, una niña de nueve años, quien, junto a su hermano menor, Camilo, van a pasar sus vacaciones en la hacienda de sus abuelos. En este tiempo, Manuela se enfrenta a disputas debido a que su familia es muy religiosa y conservadora. El encuentro con su tío Felipe, el “loco” de la familia, pone, además, en duda aspectos de su propia personalidad. Entonces, Manuela empieza a cuestionar el sentido de las palabras e, incluso, de su propio nombre. La directora, Tania Hermida, utiliza en este filme un recurso que le permite intensificar el tiempo del relato y explorarlo como materia prima del arte cinematográfico: la cámara lenta.

## II.C.3.- Escena

En un determinado momento de la película, los niños se introducen en un espacio apartado de la hacienda: el taller del tío Felipe. Descubren un lugar singular y lleno de misterios, hasta que su abuelo irrumpe y los obliga a salir. Manuela, sin embargo, permanece escondida. Justo en este momento, la niña tiene el primer encuentro con su tío. Por lo tanto, para efectos del análisis, se considerará la secuencia desde los 67'17” hasta los 73'56”, la cual comprende el momento a solas entre estos dos personajes, mismo que se desarrolla en una sola escena. En ésta se revela, primero, el tío Felipe ante Manuela, para que luego él empiece a objetarle sobre su identidad. La cámara lenta se utiliza notoriamente en los





73'40", cuando el tío Felipe le entrega a Manuela una caja de madera con su "verdadero" nombre. Pero, el empleo de este efecto empieza a construirse unos planos antes: en un inicio, durante unos segundos, cuando abren un baúl que esconde palabras recortadas de libros y, luego, cuando Manuela levanta una *tzantza* en la biblioteca.

### II.C.4.- Ocularización

La ocularización en esta escena se realiza en base a la mirada del personaje de Manuela y del narrador omnisciente. Existen planos insertos que funcionan como la subjetiva de ella, en los que se analiza su entorno y se levanta objetos, pero, principalmente, cuando está en uso la cámara lenta y es Manuela quien mira a su tío. El resto de la escena se filma con la cámara omnisciente que encuadra a todos los personajes. Entonces, existen dos tipos de ocularizaciones: una interna primaria y una ocularización cero.

### II.C.5.- Auricularización

La escena en general, cuando prescinde del *ralentí*, mantiene una auricularización interna secundaria, en la que como espectadores estamos en posición de escuchar qué oyen los personajes. Pero en el momento en que aparece la cámara lenta, la escucha se altera. Las voces del tío Felipe y de Manuela resuenan, aunque en imagen no los veamos mover sus labios. Existe, entonces, una separación intencional de imagen y sonido. Es evidente, por supuesto, que a estos diálogos se les aplica una reverberación, un efecto sonoro que parece indicar que esas voces resuenan en la cabeza de Manuela. En este momento se trata de una auricularización interna primaria. Hermida, a diferencia de las secuencias en *ralentí* de Wong Kar-wai y de Aljure, preserva la música en un segundo plano para impulsar a un ambiente dramático. De este modo, se apoya en una banda sonora, pero no la antepone al resto.



Fig 35. - Fotograma de la película *En el nombre de la hija*



Fig 36. - Fotograma de la película *En el nombre de la hija*



Fig 37. - Fotograma de la película *En el nombre de la hija*



Fig 38. - Fotograma de la película *En el nombre de la hija*



Fig 39. - Fotograma de la película *En el nombre de la hija*



Fig 40. - Fotograma de la película *En el nombre de la hija*

## II.C.6.- Focalización

Como ya vimos en esta escena de *En el nombre de la hija*, la ocularización se alterna entre una interna primaria y una cero (narrador), y la auricularización entre una interna primaria y una interna secundaria; pero, para plantear el valor cognitivo de la escena en conjunto es necesario tomar en cuenta también las informaciones narrativas presentadas. Es decir, que por más que contemos con planos en los que la cámara está en una posición no marcada, al margen de los personajes, el punto de vista de las acciones se centra en Manuela y la situación que ella experimenta, por ende, la focalización cinematográfica sería interna. Como lo afirman Gaudreault y Jost “la exterioridad de la cámara no puede asimilarse, pues, a una pura negación de la interioridad del personaje” (1995, 150); entonces, todo lo que presenciamos en la escena es exactamente lo que Manuela sabe.

## II.C.7.- Cámara lenta y su expresión

La escena que hemos analizado, protagonizada por Manuela al ingresar a la biblioteca del tío Felipe, hace alusión narrativa y dramáticamente a la historia de *Alicia en el país de las maravillas*. Tanto porque es el mismo tío quien le entrega y habla del libro en ese momento, como por el asombro de Manuela ante este mundo oculto. Una clara comparación con Alicia, cuando cae a la madriguera del Conejo Blanco. El choque sensorial con otro tipo de costumbres y pensamientos, es algo que Manuela vive a lo largo de toda la película, pero en este momento en especial se intensifica por la aparición de un personaje inesperado y sorprendente. Los diálogos, la escenografía y la música construye la atmósfera de una ‘nueva realidad’. Entonces, la cámara lenta logra intensificar el impacto emocional de la niña frente a todo esto. La dilatación de ese momento, en conjunto con una banda sonora desplazada, manifiesta también todo lo que ella no alcanza a asimilar, y que se resume en el instante en que recibe la caja de madera que tiene ordenado no abrir. Hermida hace alusión al mito de Pandora.



## II.D.- Criterios para aplicación de la cámara lenta

PELÍCULA	OCULARIZACIÓN	AURICULARIZACIÓN	FOCALIZACIÓN
<i>In the mood for love</i>	Cero	Cero	Espectatorial
<i>El Colombiano dream</i>	Interna primaria / interna secundaria	Interna primaria	Interna
<i>En el nombre de la hija</i>	Interna primaria / cero	Interna primaria / Interna secundaria	Interna

Mediante el análisis de estas películas se puede llegar a tres conclusiones principales que determinan las posibilidades de aplicación de la cámara lenta como herramienta expresiva:

- Técnicamente hablando, los tipos de focalizaciones cinematográficas no condicionan la aplicación de este recurso. Wong Kar-wai inserta el ralenti desde un punto de vista extradiegético, mientras que Aljure lo hace desde la diégesis de los personajes.
- La cámara lenta funciona tanto en planos consecutivos que se conforman en una sola unidad, como en alternancia con otros fragmentos que avanzan a velocidad normal.
- Para que la cámara lenta tenga propiedades expresivas, es indispensable su relación con los sentimientos de, por lo menos, un personaje. Cuando se ralentiza la imagen debe corresponder narrativamente a un momento en el que la carga emocional sea tanta que muestre como insuficiente la acción verbal o corpórea del actor.



Fig 41.- Wong Kar-wai



Fig 42.- Felipe Aljure



Fig 43.- Tania Hemida

# CAPÍTULO TERCERO

PROPUESTA PARA EL CORTOMETRAJE

*LA NOCHE DEL ESCAMOL*

### iii.A.1. FICHA TÉCNICA

Título original: La Noche del Escamol

Año: 2019

Duración: 12'

País: Ecuador

Dirección: Paola Espinoza S.

Guion: Paola Espinoza S.

Fotografía: Gabriel Zhiminaicela, Francisco Pesántez

Reparto: María Alejandra Cabrera, Joaquín Coello

Género: Drama

Música: Ángel Coro

Montaje: Gabriel Zhiminaicela.

### iii- Propuesta para el cortometraje *La noche del escamol*

Una vez estudiadas las películas que han usado el ralenti con fines expresivos, es importante aplicar el mismo método de análisis (basado en la teoría de Gaudreault y Jost, 1995) en el desarrollo de una escena de *La noche del escamol*, cortometraje producido y filmado en el último año de la carrera de Cine y Audiovisuales (2019). Mantener el mismo foco de estudio tiene como propósito establecer en qué momento de la historia narrada ha sido adecuado el empleo de la ralentización de las imágenes, como una decisión de la dirección del cortometraje.

#### iii.A.2.- Sinopsis

Una noche, Martín y Cecilia, dos hermanos de 7 y 12 años, respectivamente, despiertan a causa de unos ruidos que escuchan dentro de su casa. Pronto, descubren que estos sonidos son,

en realidad, los gritos de su madre a punto de dar a luz. El misterio y asombro por el acontecimiento provocan que Martín quiera salir de la habitación, pero Cecilia no está segura y trata de impedirlo. La historia está ambientada en la década de los ochentas. Explora los sentimientos de un niño ante la llegada de una nueva vida.

#### iii.A.3.- Escena

El cortometraje tiene una estructura clásica de tres actos, desarrollados justamente en tres escenas. La primera sirve como introducción a la narración y planteamiento de la atmósfera, guiada por un grupo de hormigas que ingresan a la casa. La segunda escena nos muestra a los dos personajes principales desde que despiertan, hasta que Martín intenta salir de la habitación. La tercera y última escena cuenta el encuentro del niño con su nuevo hermano. La escena principal, donde se halla el conflicto central de la trama, es la segunda. Martín, en su intento por

saber qué está pasando, decide abrir un frasco de hormigas y utilizarlas como exploradoras. En los 7'30", el niño acerca su lupa hacia los insectos y en esta acción se introducen los planos en cámara lenta. Se observa el movimiento de las hormigas en un ralentí que se mantiene hasta el final de dicha escena, la que termina con el sonido del llanto del bebé recién nacido.

### iii.A.4.- Ocularización

La ocularización general de la escena incluye una mirada omnisciente, en la cual la cámara se mantiene en una posición distante de los personajes. Sin embargo, el momento en que Martín acerca su lupa y mira a través de ella, sugiere el cambio de ocularización, de cero a una interna primaria. Las hormigas pertenecen entonces a la mirada exclusiva de Martín, en correspondencia al último plano: cuando Cecilia reacciona al llanto del

bebé. El movimiento que realiza la cámara en esos instantes es lo que Gaudreault y Jost sugieren como subjetivo: "queda lo que damos en llamar el movimiento 'subjetivo' de la cámara, que remite a un cuerpo bien sea por su 'temblor', su 'brusquedad' o su posición en relación al objeto observado" (1995, p. 142). Entonces, la ocularización se alterna entre la interna primaria y una cero.

### iii.A.5.- Auricularización

En *La noche del escamol* la escucha de los planos que utilizan la cámara lenta se construye principalmente en base a una melodía superpuesta en montaje y, también, por la voz de Martín desplazada en relación a la imagen. Por ende, se forma un punto de vista auricular que va más allá del conocimiento del personaje, una auricularización cero, donde la instancia narradora se apoya, además, en el sonido para crear el leitmotiv de las hormigas.



Fig. 46. - Fotograma del cortometraje *La noche del escamol*

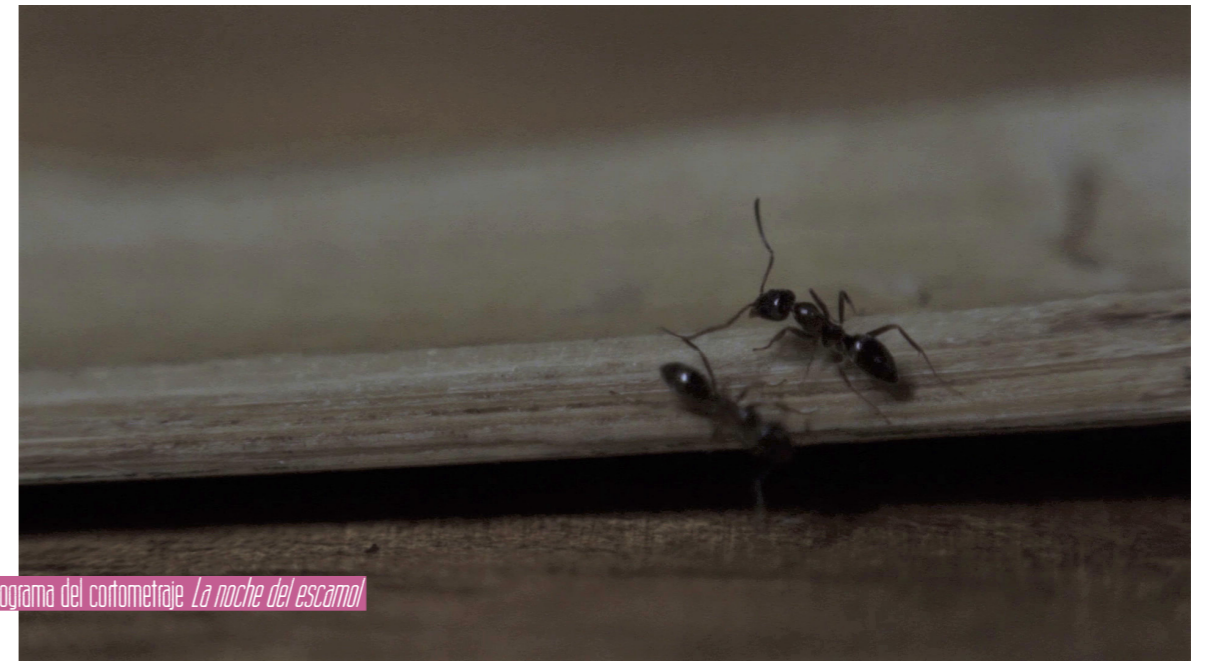


Fig. 47. - Fotograma del cortometraje *La noche del escamol*

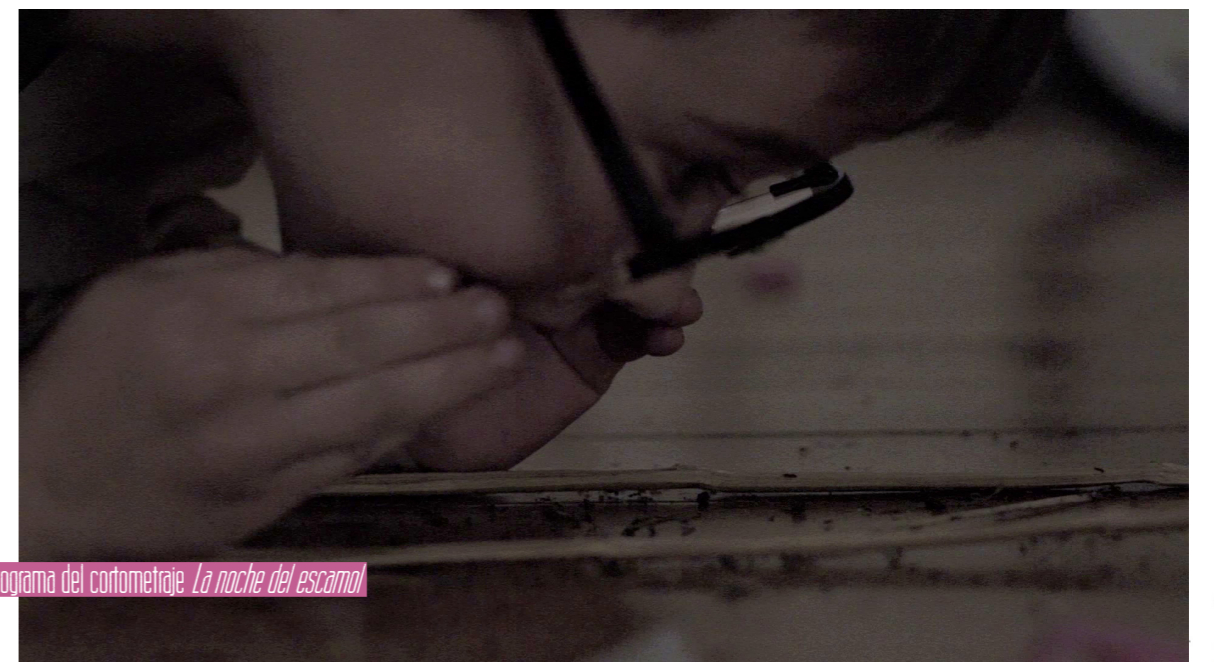


Fig. 48. - Fotograma del cortometraje *La noche del escamol*



Fig 49.- Fotograma del cortometraje *La noche del escamol*



Fig 50.- Fotograma del cortometraje *La noche del escamol*



Fig 51.- Fotograma del cortometraje *La noche del escamol*

### iii.A.6.- Focalización.

La focalización cinematográfica del extracto en cámara lenta de este cortometraje corresponde a una interna. En semejanza con lo ocurrido en la escena analizada de *En el nombre de la hija*, el valor cognitivo recae en el personaje de Martín. Ocularización como auricularización se conjugan para poner de manifiesto el punto de vista del niño: “Lo importante para la comprensión del espectador no es tanto la perfecta correspondencia entre lo que ha visto un personaje y lo que sabe, como la coherencia global del montaje”, dicen Gaudreault y Jost (1995, p. 149).

### iii.A.7.- Cámara lenta y expresión

La relación de Martín con las hormigas se muestra cuando devela el contenido del frasco y, más aún, en el momento en que les habla. Entonces, la presencia de los insectos (que protagonizaron la primera escena del cortometraje), empieza a cobrar sentido y se descubre su importancia den-

tro de la narrativa de la historia. Pero, más allá de vincular su existencia con el mundo de Martín, es necesario establecer cómo en este momento se muestra la esencia del vínculo que los une. La forma en que Martín experimenta su relación con este mundo, invisible al resto, se manifiesta gracias a la cámara lenta. Los movimientos ralentizados de estos seres expresan esa especial concentración en la que el niño se sumerge, llegando a ser también el clímax del cortometraje: Martín, a través de las hormigas, está por lograr el conocimiento deseado. De ese modo, los movimientos que absorbe Martín de las hormigas en “una forma infinitamente estirada” (Deleuze, 1983, p. 310), se corresponden con su personalidad y con su tiempo: no es lo mismo el asombro y curiosidad por la naturaleza de un niño que vive en el campo a finales de los ochenta, que el de aquel que por la tecnología moderna tiene a su alcance las respuestas. Por último, esto se complementa dramáticamente con la reacción de su hermana Cecilia cuando, escuchan fuera de campo el llanto de su nuevo hermano.

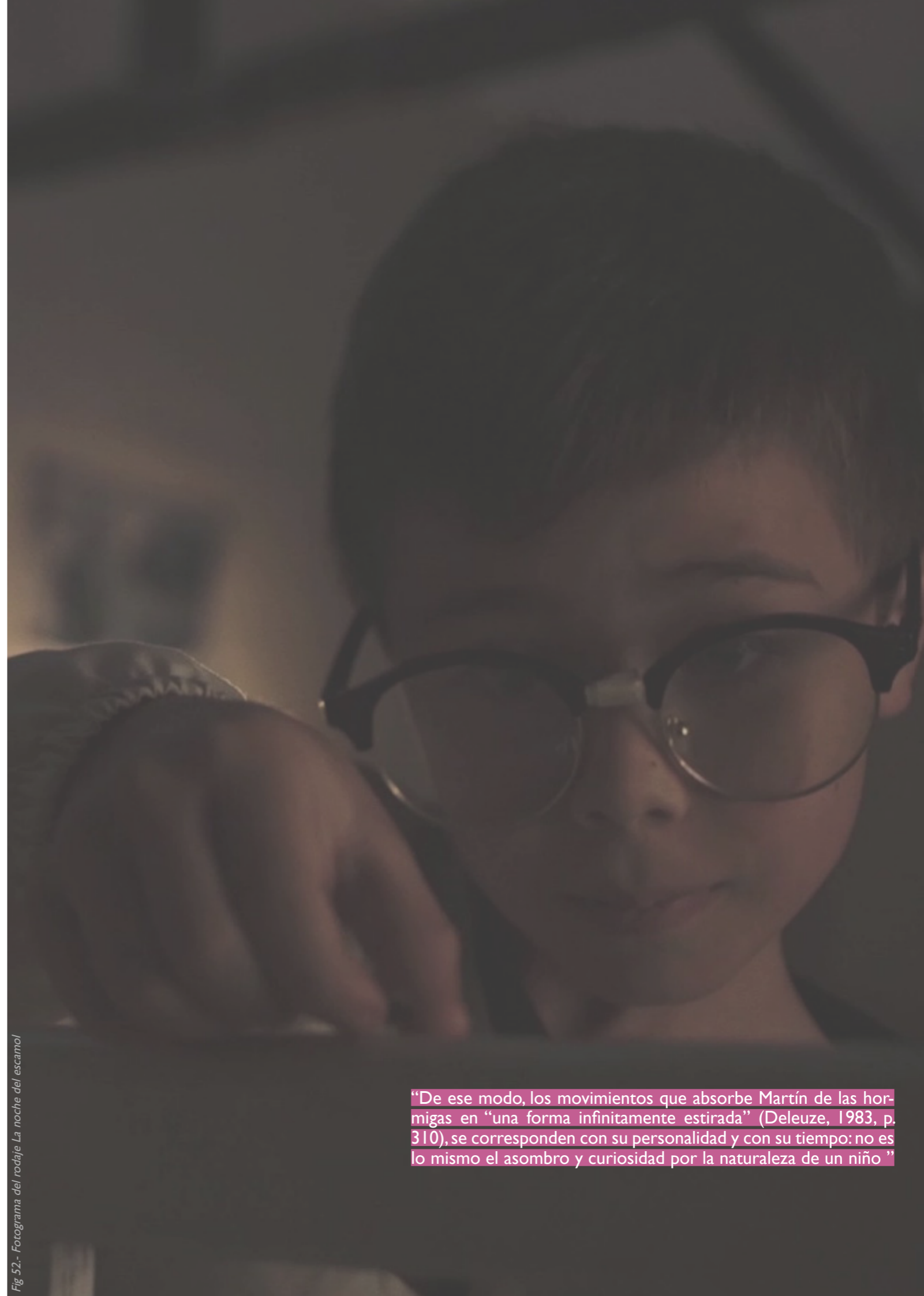


### III.A.8.-Evaluación.

El guion literario del cortometraje *La noche del escamol* fue elaborado previamente al desarrollo de este trabajo monográfico, por lo cual, durante su escritura no se contempló el uso de escenas con imágenes ralentizadas. Sin embargo, durante la preproducción fue necesario una relectura del documento que produjo reflexiones en torno a los conceptos investigados, para establecer de una manera más clara, cómo se podría aplicar el efecto visual de la cámara lenta en el producto audiovisual. Fueron fundamentales, entonces, los resultados del Capítulo primero para comprender que el ralenti responde a una necesidad urgente de comunicar emociones de un personaje de la historia y que, a su vez, conecte con los momentos climáticos dentro de la narración. De ahí que el análisis del arco dramático del protagonista Martín, nos dé como referencia la segunda escena del cortometraje, específicamente la situación que vive con las hormigas y su hermana Cecilia. En la elaboración del guion técnico y durante el rodaje se llegó a coordinar las acciones que se grabarían en ralenti. Y en seguida se preparó la cámara. El guion literario establecía que las dos fuerzas opuestas (Martín y Cecilia) se enfrentaban con mayor dramatismo en ese momento (véase Anexo I), pero, por inconvenientes en la interpretación actoral no fue posible filmarlo y se resolvió solucionarlo en montaje, mediante una reinterpretación de la escena. Las referencias fílmicas del Capítulo segundo fueron consideradas para este efecto. Concretamente, el análisis de la escena en ralenti de la pelícu-

la En el nombre de la hija nos ayudó a trabajar con la ocularización mixta de los planos que teníamos filmados para mantener la focalización y punto de vista en el protagonista de nuestra historia. Así mismo, la auricularización que Hermita construye en su escena, con la voz del personaje desplazada con respecto a la imagen, se reproduce en *La noche del escamol*, para comunicar con un mayor impacto las sensaciones que experimenta nuestro personaje Martín. Por tanto, consideramos que si bien el guion técnico no se pudo ejecutar como se tenía previsto, sí fue un acierto no forzar una interpretación actoral en niños. En su lugar, se captaron reacciones reales en ellos, para luego ponerlas a favor de la historia en el montaje. En ese aspecto podemos concluir también que, aunque el uso de la cámara lenta requiere de una previa preparación técnica, es importante estar abiertos a cambios que fortalezcan la intención de las escenas. En definitiva, en *La noche del escamol* se usó la cámara lenta en un momento indispensable de la historia para poder exteriorizar una emoción del protagonista, cuya comunicación no cabía en diálogos u otros elementos visuales. Por consiguiente, el punto de vista durante la ralentización recae en él, con lo cual la focalización cinematográfica se mantiene INTERNA, construida mediante una ocularización CERO e INTERNA PRIMARIA, y una auricularización CERO. El principio y el final de la cámara lenta se marcó con cortes a negro en el montaje como técnica de transición.

Fig 52.- Fotograma del rodaje *La noche del escamol*



“De ese modo, los movimientos que absorbe Martín de las hormigas en “una forma infinitamente estirada” (Deleuze, 1983, p. 310), se corresponden con su personalidad y con su tiempo: no es lo mismo el asombro y curiosidad por la naturaleza de un niño ”



## CONCLUSIONES

La cámara lenta, más conocida como *slow motion*, es un efecto visual que se puede encontrar en numerosas realizaciones cinematográficas a lo largo de la historia del cine. De acuerdo a este antecedente, el presente estudio tuvo como finalidad profundizar teóricamente en los conceptos que envuelven a esta herramienta para comprender cuándo su uso es específicamente expresivo. De manera que los resultados fueron puestos en práctica en el cortometraje *La noche del escamol*.

Los conceptos usados como base en el marco teórico, a su vez utilizados para analizar las películas, corresponden a: expresión y ralenti. Por su parte “expresión” se refiere a la situación dramática del personaje y no a la expresión como estilo del autor. Por eso, consideramos importante la visión de Jameson sobre el sujeto moderno que postula la idea de la expresión como una relación entre el interior y el exterior, y añade que esa relación en profundidad vehiculiza estados íntimos visualizados externamente para que entonces la acción expresiva se cumpla como “exteriorización dramática del sentimiento interior” ([1988] 2012, p. 14). Un sentimiento interior que en el caso del cine está condicionado por la relación de los personajes, y mostrado por efectos

visuales como el ralenti. En complemento a la definición de este autor, se estimó la teoría de Deleuze, para quien ralentizar una imagen “constituye el máximo de movimiento en una forma infinitamente estirada” (Deleuze, 1983, p. 310).

Las concepciones de estos autores sirvieron para someter a análisis las películas: *In the mood for love* (Wong Kar-wai, 2000), *El colombiano dream* (Felipe Aljure, 2006) y *En el nombre de la hija* (Tania Hermida, 2011). Todas ensayadas en conjunto con una metodología de análisis filmico planteado por Gaudreault y Jost (1995). El resultado arrojó tres conclusiones principales: que los tipos de focalizaciones cinematográficas no condicionan necesariamente la aplicación de la cámara lenta; que esta herramienta funciona tanto en planos consecutivos que se conforman en una sola unidad, como en alternancia con otros fragmentos que avanzan a velocidad normal; y que para que la cámara lenta tenga propiedades expresivas, es indispensable relacionarla con, por lo menos, los sentimientos de un personaje.

Realizada esta parte de la investigación, se desarrolló una propuesta de dirección para *La noche del escamol*, cortometraje que usó la

cámara lenta en el momento adecuado para que la historia llegara a su clímax. Cuando narrativamente era necesario exteriorizar sentimientos de uno de los protagonistas, Martín, cuya comunicación no cabía en diálogos u otros elementos visuales convencionales. Por consiguiente, el punto de vista durante la ralentización recayó en el personaje de este niño.

En definitiva, la compilación de información acerca de la cámara lenta permitió que la aplicación de este efecto fuera sometido a una reflexión más profunda, vinculándola al desarrollo de personajes y estructura dramática de la historia. Comprendimos, además, que su capacidad por develar estados del alma aparentemente indescriptibles y ocultos abre nuevas posibilidades de entender el tiempo subjetivo de un individuo que por instantes vive emocionalmente una realidad que necesita salir a flote. Percibimos también que, aunque la ralentización sucede en su mayoría en imagen, puede tener cabida en el mundo sonoro y como consecuencia, no dudamos en que la experimentación a futuro con esta herramienta pueda arrojar maravillosos resultados poéticos en el mundo cinematográfico.





ANEXOS

Fig. 53.- Fotograma del rodaje La noche del escamol

Anexo 1.- Guion Literario del cortometraje *La noche del escamol*

**ESC 1. EXT. CAMPO. NOCHE**

Se escuchan hojas crujir. Unas figuras que apenas se distinguen caminan de un lado a otro formando una fila. Un par de hormigas están en la tierra llevando una hoja a cuestas, mientras las otras siguen su camino. Una tercera hormiga pasa caminando en frente de ellas, siguiendo el rastro que se extiende hasta llegar a unas gradas de piedra.

Los insectos suben por el costado del graderío, cruzan el corredor y llegan a una pared blanca y extensa. Por delante de ellas, unas hojas pasan rodando a causa del fuerte viento. Se escucha el silbido que provoca su paso por el corredor y el ruido de ramas que chocan violentamente entre sí.

La hormiga acaba de cruzar hasta el muro, se apega a la fila y sigue caminando, adelantando a sus compañeras. Llega a la esquina y dobla a la izquierda

Entre los ruidos que ya se escuchan, se aclaran los sonidos de unos pasos que cruzan rápidamente el piso de madera y el agua que se vierte en un recipiente de vidrio.

El viento sopla más fuerte.

La hormiga llega finalmente hasta un agujero en la pared e ingresa por ahí. Todo está oscuro. Una mujer grita en el interior.

**ESC 2. INT. DORMITORIO 1. NOCHE**

MARTÍN (7) está durmiendo en la cama. El grito de mujer resuena en el cuarto y se desvanece en seguida. MARTÍN se despierta asustado, respirando agitadamente.

Al lado de él, en otra cama, duerme CECILIA (12). La habitación es grande, tiene techos altos y ventanas pequeñas por donde entra la luz de luna. Contra la pared hay un estante lleno de frascos de vidrio con insectos dentro, una pequeña mesa de madera con pequeñas sillas alrededor, un ropero alto y pesado, una lavacara.

MARTÍN se sienta y recorre todos los objetos con la mirada. Mira hacia la puerta. Por la hendidura se ve la luz titilante que entra del pasillo. Suenan unos pasos otra vez. MARTÍN se vuelve hacia la otra cama.

MARTÍN  
(suspirando)  
Cecilia...

CECILIA sigue inmóvil en su cama. MARTÍN está quieto escuchando atentamente. Espera un momento.

MARTÍN  
(suspirando)  
Cecilia

CECILIA da vuelta en su propio puesto pero no responde. El viento golpea la ventana. MARTÍN mira hacia la puerta. No pasa nada por un momento. La luz que entra por debajo se entrecorta.

MARTÍN  
Ce-ci-liaaaa

Cecilia abre los ojos.

CECILIA  
¿Mande?

MARTÍN  
(Susurra)  
No te veo

CECILIA  
Ya duerme

MARTÍN  
(Susurra)  
Shhhh...Hay alguien afuera

CECILIA  
(Susurra)  
No hay nadie

CECILIA mira hacia la ventana.  
CECILIA  
Es el viento Martín

MARTÍN  
(Susurra)  
Shhh, no, dentro de la casa Cecilia, pero no veo nada.



CECILIA abre el cajón del velador. Saca una caja de fósforos y prende la vela que está sobre el mueble. La habitación se ilumina. MARTÍN está sentado con la espalda hacia la pared. CECILIA se arrodilla sobre las colchas y apega su oreja al muro.

CECILIA  
Yo no escucho nada.

MARTÍN también se apega a la pared. MARTÍN se concentra y se dirige a CECILIA.

MARTÍN  
Estaban torturando a alguien

CECILIA frunce el ceño. Los niños siguen escuchando. Otro grito suena en el interior de la casa. MARTÍN abre bien los ojos.

MARTÍN  
Te dije

CECILIA  
Que tonto, no están torturando a nadie, es la mamá Martín.

MARTÍN  
¡La mamá!

MARTÍN se para de su cama y descalzo corre hacia el mueble. Abre el cajón y saca una lupa. MARTÍN corre hacia la puerta. gira la manija y empieza a abrirla pero de un golpetazo se cierra. CECILIA está al lado de él con una mano en la puerta mientras que con la otra sostiene la vela.

CECILIA  
¿Qué haces?

MARTÍN  
Quiero ver al escamoloso

CECILIA  
Ya te dijeron que no puedes.

MARTÍN  
Es solo un ratito

CECILIA  
No Martín, no puedes.

MARTÍN  
Es solo un ratito

CECILIA  
Que no puedes, todo tiene que estar limpio.

MARTÍN  
No voy a tocar nada

CECILIA  
¿Y papá?

MARTÍN baja su mano de la perilla y se queda pensativo. MARTÍN acerca su oído a la puerta. Escucha pasos y gemidos. MARTÍN se acuesta en el piso y trata de mirar por la hendidura con la lupa pero esta choca con el piso. CECILIA ríe burlonamente.

CECILIA  
Ya vamos a dormir

CECILIA inhala aire con la intención de soplar la vela.

MARTÍN  
¡Espera!

MARTÍN piensa por un momento y dirige su atención al estante. El mueble está lleno de frascos con insectos adentro. Uno tiene un ututo, otro un escarabajo, otro un cienpies. Va hacia allá y de entre ellos elige un frasco que está cubierto con una tela negra. Lo sujeta casi abrazándolo y lo lleva de vuelta hacia la puerta. MARTÍN se arrodilla y quita la tela. El frasco de vidrio está lleno con tierra marcado por surcos que forman líneas y caminos. En el interior está otro recipiente más pequeño. Un grito vuelve a sonar desde el otro dormitorio. MARTÍN y CECILIA ven hacia la puerta sorprendidos. MARTÍN vuelve su mirada hacia abajo y desenrosca la tapa. CECILIA se inclina un poco acercando la vela. Un par de hormigas empiezan a salir del segundo contenedor. CECILIA da un paso hacia atrás.

CECILIA  
¡Martín!



MARTÍN  
Van a explorar

MARTÍN acerca su dedo hacia ellas y las hormigas suben en él. Con la otra mano forma una pared para que no se le escapen. Atentamente las va colocando en el piso al filo de la puerta y los insectos van formando una fila que sale por allí. Los gritos se escuchan más seguido.

CECILIA  
Me van a picar

MARTÍN  
No son para vos

MARTÍN  
(susurrando)  
Una por una, a la izquierda, así, en una solo fila...

CECILIA  
¡Se van a subir a la cama!

MARTÍN  
(susurrando)  
... sin perderse y sin irse a otro lado

CECILIA  
¡Verás, voy a apagar la vela y no vas a ver nada!

MARTÍN  
(susurrando)  
... luego vuelven y me cuentan...

Los gritos suenan más fuerte. MARTÍN está concentrado en su labor cuando las hormigas empiezan a ser aplastadas. MARTÍN mira hacia arriba.

CECILIA está dando pisotones fuertes, a la vez que restriegga su pie en el piso. Cuando lo levanta, las hormigas están muertas.

La fuerza del viento hace que la ventana suene aún más. MARTÍN comienza a respirar agitadamente sin quitar la mirada de su hermana. De un empujón manda a CECILIA al suelo. La ventana se abre y el aire apaga la vela. El cuarto queda en tinieblas. En ese momento se escucha el llanto de un bebé. Silencio total.

### ESC 3. EXT. DORMITORIO PADRES. AMANECER/DÍA.

La habitación es grande y blanca. La luz de la mañana entra por un ventanal que hay en el fondo. Unas velas permanecen prendidas en los veladores. Una mujer a la que no se le ve el rostro duerme en la cama. Entre ella y la ventana está una cuna. El viento ha cesado y ahora hay silencio.

Por la puerta entra MARTÍN. Tiene una mano a la altura del pecho, lleva algo adentro. Se detiene un momento al pie de la cama para observar a su madre.

Sigue caminando hacia la cuna, lentamente y mirando cada paso. MARTÍN se apoya en la baranda y suelta ahí lo que traía en su mano.

Dentro de la cuna está un bebé con los ojos apenas abiertos. MARTÍN sujeta su pequeña mano. Con cuidado, acaricia cada uno de sus dedos.

En el fondo, una hormiga camina por la baranda.

Corte a negro.

MARTÍN  
(voz en off, susurrando)  
Escamoloso.

FIN



## Anexo 2.- Propuesta de dirección del cortometraje *La noche del escamol*

*La noche del escamol* es un drama ambientado en la década de los ochenta. Narra la historia de Martín, un niño de 7 años, la noche en la cual su hermano está por nacer. Esta ficción representa la complejidad del mundo infantil ante la llegada de un nuevo miembro a la familia, la curiosidad por el nacimiento y las emociones que involucran tanto la pérdida como el advenimiento de algo nuevo. Desde el punto de vista de la narrativa visual *La Noche del Escamol* es un cortometraje cuyo énfasis radica en la mirada de lo pequeño, desde sus protagonistas hasta su conexión con el mundo animal: las hormigas. Por eso, la cámara permanece en una línea del horizonte del niño, a la vez que usa planos detalles. Los primeros nos permiten estar a su altura para percibir las cosas como un niño, con cierta inocencia. Por otra parte, los planos detalles enfatizan la curiosidad de su mundo, mientras hacían un acercamiento del juego con las hormigas. Los



Fig 54.- Foto referencial  
Fuente: autora



Fig 55.- Foto referencial  
Fuente: autora

movimientos de cámara son fluidos y están a merced de la forma de interactuar de los personajes entre ellos y con el espacio, pues este gesto involucra el fluir con la niñez, con su forma de moverse esporádica y no rígida ni planeada. El mundo adulto es distinto al de los niños, quienes siempre están fascinados por lo imaginario que recae en la representación de su hábitat. La casa aislada en el campo, las hormigas que se organizan por entrar, el viento que sopla fuerte, son símbolos del mundo interior de estos seres provenientes de un entorno enigmático. Es importante, entonces, conseguir este ambiente con locaciones que mantengan estas texturas y sensaciones de lo individual y no sistematizado.

Martín es el personaje que lleva la historia. Su inocencia le permite ver y vivir cosas de manera diferente. La relación con las hormigas es el punto de anclaje de él con su imaginación, en tanto

la relación con su hermana lo trae de nuevo a la realidad. Cuando vemos a Martín es importante estar con él. En especial, cuando descubre o vive algo nuevo, el acercamiento es indispensable. Por su parte, el antagonismo que le plantea su hermana se vive desde tomas más amplias y distantes.

El sonido también es importante durante la creación de este ambiente alejado del mundo adulto. La aparición de éstos en escena estuvo limitada a un segundo plano sonoro. De hecho, a los padres no se los ve, pero se los escucha. Su presencia es enigmática. Y como la realidad los rodea inevitablemente, están presentes los sonidos del viento y de los árboles, componiendo una banda sonora que se acrecienta cuando el mundo imaginativo toma fuerza: se escucha el caminar de las hormigas, el chispear de una vela, etc. Se crea una atmósfera de tensión a través de todo lo que se acercaba.



Fig 56.- Fotograma de *Alumbramiento* (2002), de Victor Erice

El espacio que rodea a los niños es el de los adultos: techos grandes, tapices o muros sobrios, camas de líneas duras y frías. Aunque a través de juguetes y elementos que llenan el lugar sabemos que son los pequeños quienes lo habitan. Si bien reiteradamente sabemos que estamos en un mundo de niños, el relato mantiene una perspectiva realista. Los colores desaturados, la iluminación que llega a casi un claroscuro son parte del enigma por la llegada de un nuevo ser. Pero el momento en que cambiamos de escena a la del encuentro entre Martín y su nuevo hermano, cambia también la luz. Ahora existe un entendimiento y un reconocer al otro, por ello todo está más claro. En ese sentido se debe comprender que la duración de los planos apunta a un “tomarse un tiempo”. El ritmo del montaje no pretende ser acelerado sino buscar sentir el momento. Por ello, debe tomarse en cuenta la segunda es-

cena del cortometraje, en la que Martín decide enviar a las hormigas en busca de su hermano que está por nacer. En ese momento, que representa el clímax, es necesario poner de manifiesto la subjetividad de Martín, en su interacción con los insectos y con su hermana. Entonces, se considerará utilizar aquí la cámara lenta como forma de expresión de este personaje. Su curiosidad y asombro por otros mundos (las hormigas y el bebé) recae justamente en su mirada sobre esa acción. De ese modo, la ralentización comprende también los planos de los insectos.

### Anexo 3.- Enlace a cortometraje *La noche del escamol*

<https://youtu.be/BWBqJrCd6fs>



Fig 57.- Fotograma de *El sur* (1983), de Victor Erice



Fig 58.- Fotograma de *El espíritu de la colmena* (1973), de Victor Erice



Fig 59.- Fotograma de *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida.



Fig 60.- Fotograma de *Alumbramiento* (2002), de Victor Erice

# BIBLIOGRAFÍA

Atamian, I. (23 de junio 2014). El mundo visto desde un “ojo de pez”. Blog del fotógrafo. <https://www.blogdelfotografo.com/ojo-de-pez/>

Baños, F. (2009). El turista de la memoria. Madrid: Ediciones Complutense.

Bettinson, G. (2015). The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai. Hong Kong: Universidad de Hong Kong.

Chang, J. (2012). Edición y Montaje Cinematográficos. Barcelona: Blume.

Copello, N. (2012). Wong Kar-Wai: estética de la melancolía. Sub25. Poesía Joven. <http://poesia-sub25.com/cine/wong-kar-wai-estetica-la-melancolia/>

Deleuze, G. (2018). Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (2011). Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso. Buenos Aires: Cactus.

Deren, M. (1946). An anagram of ideas of art, form and film. New York: The Alicant book shop press, Yonkers.

Epstein, J. (1957). La esencia del cine. Buenos Aires: Galatea.

Gaudreault, A., & Jost F. (1995). El relato cinematográfico. Buenos Aires: PAIDÓS.

Jameson, F. ([1988] 2012). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Buenos Aires: La Marca Editora.

Lan, J. (2017). Evolución de las técnicas de montaje en la filmografía de Wong Kar-wai. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Ondaatje, M., & Murch, W. (2002). The conversations: Walter Murch and the art of editing film. Londres: A&C Black.

Sobreviela, Á. (2003). Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía. Valladolid: Fancy.

Terral, Elliot. 2016. “Slow dance”. En Art of Magic. Consulta: 30 de octubre de 2018. <https://www.artofmagic.com/blogs/blog/slow-dance>

Torres, D. (1991). El tiempo para Proust. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-6026>

Vertov, D. (1984). Kino-eye: the writings of Dziga Vertov. California: University of California Press Ltd.





