

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

### Encuadre y composición para el personaje principal en el cortometraje *Hostilidad*

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

**Autor:**

Jefferson Andrés Barragán Salazar

**Director:**

Pedro Gustavo Andrade Polo

ORCID:  0009-0006-0846-5533

Cuenca, Ecuador

2023-05-08

### Resumen

La siguiente investigación titulada *Encuadre y composición para el personaje principal en el cortometraje Hostilidad*, parte con una breve introducción a la historia de fotografía y llegar a conceptualización de los aspectos técnicos básicos de fotografía cinematográfica. El aprendizaje de estas bases nos permitirá aplicar de manera correcta los recursos que nos brinda la fotografía al momento de apoyar a la construcción del personaje principal. Para esto, nos centraremos en la teoría que diversos autores establecen en sus estudios: *Mirar* (1980), de John Berger, *Días de una Cámara* (1980), de Néstor Almendros; *La imagen-tiempo* (1985) y *La imagen-movimiento* (1983), de Gilles Deleuze, como principales exponentes en la investigación. Estos conocimientos teóricos serán complementados y considerados en análisis de las películas *El castillo de la pureza* (1972), de Arturo Ripstein; *Perfect Blue* (1997), de Satoshi Kon; *Historia de un matrimonio* (2019) de Noah Baumbach. Para la presente investigación, las metodologías a usar serán la investigación – creación y en el análisis fílmico, se utilizará el texto *Principios de análisis cinematográfico* (1992), de Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété.

*Palabras clave:* encuadre, composición fotográfica, personaje principal, hostilidad

### Abstract

The following investigation entitled *Framing and composition for the main character in the short film Hostilidad*, starts with a brief introduction to the history of photography and reaches a conceptualization of the basic technical aspects of film photography. Learning these bases will allow us to correctly apply the resources that photography offers us when supporting the construction of the main character. For this, we will focus on the theory that various authors establish in their studies: *Mirar* (1980), by John Berger, *Días de una Cámara* (1980), by Néstor Almendros; *The image-time* (1985) and *The image-movement* (1983), by Gilles Deleuze, as main exponents in the investigation. This theoretical knowledge will be complemented and considered in analysis of the films *El castillo de la pureza* (1972), by Arturo Ripstein; *Perfect Blue* (1997), by Satoshi Kon; *Marriage Story* (2019) by Noah Baumbach. For the present investigation, the methodologies to be used will be the investigation - creation and in the film analysis, the text *Précis d'analyse filmique* (1992), by Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété, will be used.

*Keywords:* framing, photographic composition, main character, hostilidad

## Índice de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo I .....</b>	<b>13</b>
Encuadre, Composición y Personaje Principal .....	13
Antecedentes .....	13
Del Encuadre Fotográfico al Encuadre Cinematográfico.....	17
Encuadre Fotográfico.....	17
Composición del Plano .....	21
Encuadre del Personaje en el Cine .....	29
Relación de Aspecto .....	35
Conclusiones.....	36
Metodologías.....	37
<b>Capítulo II .....</b>	<b>39</b>
Análisis de Casos .....	39
Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon. Punto de Vista de los Personajes.....	39
Conclusión.....	46
El castillo de la pureza (1972), de Arturo Ripstein. Elementos de la composición fotográfica .....	47
Conclusión.....	52
Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach. Encuadre fotográfico y valores de plano.....	52
Conclusión.....	65
Conclusiones del capítulo.....	66
<b>Capítulo III .....</b>	<b>67</b>
Propuesta fotográfica para el cortometraje <i>Hostilidad</i> .....	67
Propuesta fotográfica para <i>Hostilidad</i> .....	67
Sinopsis .....	67
Ficha Técnica .....	67
Visión del director de fotografía.....	67
Desglose de la propuesta fotográfica .....	68
Análisis del guion técnico.....	69
Análisis de fotogramas clave en <i>Hostilidad</i> .....	70
Conclusión.....	74
<b>Conclusiones generales .....</b>	<b>75</b>

Referencias .....77

## Índice de figuras

Figura 1.....	14
Figura 2.....	18
Figura 3.....	21
Figura 4.....	22
Figura 5.....	22
Figura 6.....	23
Figura 7.....	23
Figura 8.....	24
Figura 9.....	24
Figura 10.....	25
Figura 11.....	25
Figura 12.....	26
Figura 13.....	26
Figura 14.....	27
Figura 15.....	27
Figura 16.....	30
Figura 17.....	30
Figura 18.....	31
Figura 19.....	31
Figura 20.....	32
Figura 21.....	32
Figura 22.....	32
Figura 23.....	33
Figura 24.....	33
Figura 25.....	33
Figura 26.....	40
Figura 27.....	41
Figura 28.....	41
Figura 29.....	42
Figura 30.....	42
Figura 31.....	43
Figura 32.....	44
Figura 33.....	44
Figura 34.....	44
Figura 35.....	45
Figura 36.....	45
Figura 37.....	46
Figura 38.....	49
Figura 39.....	49
Figura 40.....	49
Figura 41.....	50
Figura 42.....	51
Figura 43.....	54

Figura 44.....	54
Figura 45.....	55
Figura 46.....	55
Figura 47.....	56
Figura 48.....	57
Figura 49.....	58
Figura 50.....	58
Figura 51.....	59
Figura 52.....	59
Figura 53.....	60
Figura 54.....	61
Figura 55.....	61
Figura 56.....	62
Figura 57.....	62
Figura 58.....	63
Figura 59.....	63
Figura 60.....	64
Figura 61.....	64
Figura 62.....	65
Figura 63.....	70
Figura 64.....	71
Figura 65.....	72
Figura 66.....	72
Figura 67.....	73

## **Dedicatoria**

A mi familia y amigos.

## Agradecimientos

A mi padre y madre, por todo su amor y cariño incondicional, por ayudarme a cumplir mis metas y ser mis maestros y fieles compañeros en la vida.

A mi hermano, por su amor y risas, las grandes pláticas y por escuchar mis historias.

A Jenny, por su cariño e inspiración, por apoyarme en mis sueños, y ser mi compañera de los buenos momentos y guía en los tiempos de desesperación.

A mi tutor, por brindarme su gran conocimiento y paciencia.

A todos los profesores que formaron parte de mi crecimiento profesional.

## Introducción

Para esta investigación titulada:  *Encuadre y composición para el personaje principal en el cortometraje Hostilidad* se tiene como fin comprender y aplicar la composición y encuadre fotográfico en el cine para reforzar la evolución de los personajes, sobre todo del personaje principal. Este recurso ha sido utilizado anteriormente en varias películas como:  *El Séptimo Sello* (1957), de Ingmar Bergman;  *Requiem For a Dream* (2000), de Darren Aronofsky;  *Get Out* (2017), de Jordan Peele.

Entre los estudios teóricos se encuentran:  *Mirar* (1980), de John Berger,  *Días de una Cámara* (1980), de Néstor Almendros;  *La imagen-tiempo* (1985) y  *La imagen-movimiento* (1983), de Gilles Deleuze. Estas y otras tantas obras servirán para entender el encuadre, composición y narrativa aplicada a la fotografía, ya que parten de bases y conceptos técnicos que son aplicados para la psicología del personaje o situaciones de la producción en general; sin embargo, nuestra propuesta difiere porque tiene fines creativos. A partir de estas bases, surge la pregunta que orientará nuestra investigación: ¿Cuáles son los recursos fotográficos, de encuadre y composición, que se pueden implementar para realizar la propuesta fotográfica y reforzar la construcción del personaje principal en el cortometraje  *Hostilidad*?

De esta manera, se ahondará en como la composición y encuadre logran expresar la psicología del personaje al igual que los diferentes conflictos presentados en la trama del cortometraje  *Hostilidad*, el cual cuenta la historia de Vanessa (26), quien vive en condiciones deplorables junto a Sebastián (29), su pareja, de quien se niega a separarse hasta que cae en un alarmante estado de salud, que no se puede tratar debido a su situación económica, porque él no le permite trabajar ni salir de casa sin él. Vanessa vuelve a establecer conexión con su familia después de largo tiempo; ellos intentarán convencerla de escapar, pero la situación se volverá insostenible cuando Sebastián se entere de sus planes. Él intentará detenerla a toda costa, llevándola a caer en un estado de salud y emocional deteriorable.

Antes de realizar nuestra propuesta de investigación, se realizó una exploración en busca de trabajos previos al nuestro en los cuales se trate acerca, directa o indirectamente, los temas que proponemos. Entre las tesis referentes a la fotografía cinematográfica, tenemos en el repositorio de la Universidad de Cuenca, un trabajo de titulación del año 2016, de Pablo Carrión, titulado  *Composición del encuadre fotográfico en la película Implicados*, que habla sobre la composición del encuadre fotográfico y su aplicación en un cortometraje, creando de esta manera un estilo visual definido para la producción y a su vez construyendo una ambientación llena de sensaciones. Así mismo, fuera del Ecuador, en la Universidad de Chile, se halló una tesis llamada  *Imágenes que acompañan, que hablan y se acomodan*, del año

2015, de Constanza Valderrama Blanco que habla sobre cómo la fotografía se ha convertido en un lenguaje moldeado por las diferencias de cada individuo y a la vez trata conceptos en los que se encuentran el encuadre, la composición, la perspectiva, la altura, la distancia, e inclusive técnicas fotográficas que influyen en el espectador.

Durante mis estudios en la carrera de Cine y Audiovisuales, he analizado varias obras cinematográficas que han destacado por su encuadre y composición fotográfica, haciendo de estas películas obras inolvidables en la historia del cine y sobre todo complementando la evolución del personaje mediante estos recursos. En el cine nacional, existen de igual películas con una dirección fotográfica adecuada a cada propuesta en particular, y todas estas obras serán utilizadas para crear una propuesta especial para el cortometraje *Hostilidad*, por lo que, junto con esta investigación, espero realizar una contribución positiva a la fotografía cinematográfica del cine ecuatoriano.

El objetivo general de esta investigación es definir y explicar los componentes del encuadre y la composición con respecto al personaje principal, para realizar la propuesta fotográfica del cortometraje *Hostilidad*. Los objetivos específicos de nuestra investigación son: conceptualizar el encuadre y la composición del plano en relación con el estado físico y psicológico del personaje principal; analizar el encuadre y la composición del plano en relación con el personaje principal en películas referenciales: *El castillo de la pureza* (1972), de Arturo Ripstein; *Perfect Blue* (1997), de Satoshi Kon; *Historia de un matrimonio* (2019) de Noah Baumbach y realizar la propuesta fotográfica para el cortometraje *Hostilidad* a partir de los resultados de la teorización y el análisis fílmico. En este sentido, los contenidos de esta investigación se organizarán de la siguiente manera: CAPÍTULO I: Encuadre, composición y personaje principal; CAPÍTULO II: Análisis de casos y; CAPÍTULO III: Propuesta fotográfica para el cortometraje *Hostilidad*; y Conclusiones.

El marco teórico de nuestra investigación está constituido por tres conceptos, encuadre, composición y personaje principal, que a continuación los vamos a definir provisionalmente. Respecto al concepto de encuadre y composición en la fotografía cinematográfica, estas constituyen las principales herramientas para narrar una historia, ya que son un pequeño recorte de la realidad y de tiempo. Y es por esto que Gilles Deleuze explica en su libro *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* que “La narración verídica se desarrolla orgánicamente, obedeciendo conexiones legales en el espacio y a relacionarse cronológicas en el tiempo.” (1985, p180). Siendo así que, el tiempo en la narrativa audiovisual, a diferencia de la vida real, siempre se entenderá como verdadera a pesar de que esta se desarrolle en el pasado o presente. Así mismo, la realidad se puede moldear a través de la cámara:

El marco o la pantalla funcionan como tablero de mandos, mesa de impresión o de información, la imagen no cesa de recortarse en otra imagen, de imprimirse a través de una trama aparente, de deslizarse sobre otras imágenes en una “ola incesante de mensajes”, y el plano mismo se asemeja menos a un ojo que cerebro sobrecargado que absorbe informaciones sin tregua. (Deleuze, 1985, p. 354)

Todo lo que se encuentra dentro de la limitación o encierro geométrico que captura la cámara, solo es una débil representación de la realidad, pero que está cargada de contenido, ya que ayuda a representar el contexto de un film. Deleuze, en su libro *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* al respecto dice:

Una bellísima imagen de Intolerancia, de Griffith, corta la pantalla siguiendo una vertical que corresponde a la muralla que rodea Babilonia, mientras que por la derecha se ve al rey avanzando sobre una horizontal superior, camino de ronda en lo alto de la muralla, y por la izquierda a los carros entrando y saliendo sobre la horizontal inferior, en las puertas de la ciudad. (1983, p. 29)

Estos dos textos en conjunto explican que lo único que puede ser entendido como realidad es lo que encuadra y compone la cámara: “Un espacio concreto y un espacio imaginario del fuera de campo, pues lo imaginario se torna concreto cuando él mismo pasa a un campo, cuando cesa, por lo tanto, de ser fuera de campo.” (Deleuze, 1983, p34).

Con estas bases, podremos demostrar en el cortometraje *Hostilidad*, la manera de captarla realidad que vive el personaje protagónico. De esta manera, la fotografía se centrará en el punto de vista de este y transmitirá su situación emocional. Donde el personaje se cierra a sus ideales machistas y no permite su liberación mental y física, esto se mostrará a inicios del cortometraje, según avance la historia, la fotografía se irá adaptando y moldeando a la evolución del personaje, es decir; la protagonista crecerá y se liberará de esta situación que arruina su vida. De esta manera, la fotografía también evolucionará, pasando por un encuadre más cerrado y pequeño, casi ahogando a al protagonista y una composición que demuestra su encierro, hasta llegar a una fotografía donde el personaje quede libre y tenga espacio y aire dentro del encuadre.

## Capítulo I

### Encuadre, Composición y Personaje Principal

En el primer capítulo de esta investigación se desarrollarán aspectos como los antecedentes y revisión de trabajos previos realizados que se relacionan de manera directa o indirecta a nuestra propuesta. A partir de esto, realizaremos una pequeña reseña de la historia del tema y consiguientemente añadiremos la teoría que necesitamos para la primera parte de nuestra investigación. Los diversos textos que se encuentran en esta investigación se centran en la fotografía en el cine, pero también hablan sobre la fotografía fija, pintura, iluminación, etc. Que son elementos fundamentales para tener una correcta estructura en la fotografía cinematográfica.

#### Antecedentes

En el siglo XIX, aparece la fotografía y esta ha marcado un punto de inflexión en el mundo del arte y una verdadera evolución en la expresión artística y también representa un gran salto tecnológico. Pero para Vilém Flusser, la fotografía va más allá de la simple manipulación de la cámara “En la actualidad, casi todo mundo tiene una cámara, y la utiliza [...] Sin embargo, quien sabe tomar fotografías, no necesariamente sabe cómo descifrarlas” (1990, p. 53). Con esto se refiere a que realizar fotografía, es un simple proceso que consta de la manipulación de un objeto, y que superficialmente, no va más allá de presionar un simple botón. Pero este proceso se torna complejo al momento de darle sentido a la fotografía, de que esté llena de información, que cause interés y, sobre todo, transmita un mensaje, sentimiento o emoción.

**Figura 1**

*Point de vue du gras (1826), por Joseph Niépce*



*Nota:* Fotografía más antigua capturada con una cámara oscura. Tomada por Joseph Niépce desde la ventana de su casa en el tercer piso. *Vista desde la ventana en Le Gras (1826)*, por *Fotografía, la historia oculta*, (<https://fotografialahistoriaoculta.weebly.com/vista-desde-la-ventana-de-le-gras-1826.html>)

La fotografía en general, está conformada por diversos aspectos que juntos llegan a este complejo proceso de dar información. Y esta parte del encuadre y la composición de la fotografía o plano, como se lo conoce en el cine. La fotografía aporta a la construcción de la narrativa mediante su encuadre y composición, como ya se ha mencionado, pero también depende del punto de vista del espectador. “En las grandes composiciones figurativas, en las que hay más de un personaje, la falta de expresión se combina con la total carencia de receptividad de las otras figuras” (Berger, 1980, p. 101).

Ya que la persona encargada de la fotografía tiene como intención expresar y demostrar la realidad desde su perspectiva, pero esto no quiere decir que sea compartido con el concepto del espectador. John Berger comenta:

Los que están en la situación fotografiada, los que tienden una mano al moribundo o restañan una herida, no ven el momento como lo vemos nosotros, y sus respuestas son de un orden totalmente distinto. No es posible que alguien mire pensativo ese momento para después emerger más fuerte. (1980, p. 38)

Es así como la fotografía depende del punto de vista y esta toma diferentes significados y transmite varias emociones. Y esto es lo que vuelve atractiva a la fotografía, ya que permite al espectador llegar a sus propias conclusiones.

Por otro lado, tenemos a la fotografía dentro del cine desde su preparación en el set, es decir; la colocación de la iluminación, de la cámara, de su encuadre, composición y su enfoque. Néstor Almendros dice:

Creo que el cine es una forma de arte generosa. A través de los objetivos, se produce sobre la emulsión fotográfica algo así como una automática transfiguración. Todo parece más interesante en película que en la realidad. Es un proceso similar en cierto modo al arte del grabado. Se toma un pedazo de linóleo, se traza en él con una herramienta cualquier dibujo, se entinta, se imprime sobre papel, y el resultado suele tener un interés. (1980, p. 6)

Este fragmento del texto nos explica como el cine tiene su propio interés para representar la vida misma. Ya que la cámara capta un fragmento de la realidad y esta puede ser moldeada y adaptada según la necesidad que el film requiera.

En la Universidad de Chile, encontramos una tesis de maestría titulada: *Imágenes que acompañan, que hablan y se acomodan*, (2015) de Constanza Valderrama. Esta investigación es aplicada a la fotografía con un punto de vista más personal de la autora sobre eventos cotidianos. Donde utiliza la fotografía como un medio de comunicación y expresión para el espectador. “La fotografía paso de ser una evidencia objetiva e indudable de la realidad, a un arte de completa flexibilidad, libertad y subjetividad” (Valderrama, 2015, p. 29). Con esto se refiere a que, en la fotografía, el punto de vista o el mensaje que tenga el realizador de la misma, no quiere decir que esta sea definitiva, ya que también depende del punto de vista del espectador y esto convierte a la fotografía en un objeto que tiene múltiples interpretaciones y conclusiones.

Entre los estudios académicos realizados en la Universidad San Francisco de Quito, tenemos al trabajo de titulación llamado: *La Luz, el Color y la Forma: Reel de Dirección de Fotografía*, (2015) de Miguel Cármenes, el cual trata sobre como la fotografía cinematográfica se adapta a diversos estilos y géneros como el drama o el documental. Todo esto con el fin de delimitar un estilo personal para los futuros trabajos que realizará el autor. Cármenes dice: “Una firma, un estilo, una visión personal de un director de fotografía es algo subjetivo, que puede llegar a no tener una forma definida y concreta y que puede desarrollarse en un corto o largo plazo”

(2015, p. 53). Con esta investigación, el autor busca tener un estilo personal el cual pueda aplicarlo a sus futuros proyectos.

En la Universidad de Cuenca, tenemos a la tesis de grado titulada: *Composición del encuadre fotográfico en la película Implicados*, (2016) de Pablo Carrión, donde se explica que “el encuadre fotográfico en constante movimiento y su continua composición; esta premisa es la clave, porque es un recurso que narrativamente es rápido, también pone al espectador en constante tensión y con esto se crea el suspenso con el cual funciona el film,” (p. 37). De esta manera se remarca el concepto de cómo la realidad puede ser vista a través de la cámara y que gracias a su captura de movimiento y tiempo logra transmitir diversas emociones y mensajes que son tomadas de la misma realidad.

En *Días de una cámara*, (1980) de Néstor Almendros, encontramos las experiencias del autor durante su carrera como director de fotografía. Nos cuenta sobre los momentos más relevantes en las películas que trabajó y también sobre como llegó a obtener ese encuadre y composición que deseaba para transmitir su mensaje. También nos explica todo el proceso que realiza antes, durante y después de la fotografía, los equipos que ha usado en diversas producciones, pero lo más importante, es como llegó a tener ese alto nivel de calidad en su fotografía, no solo calidad en la parte técnica, sino también calidad en la parte narrativa (Almendros, 1980). Dando consejos y opciones para los nuevos individuos que están iniciando en el mundo de la fotografía.

*La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1* (1983) y *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2* (1985) de Gilles Deleuze. Son textos imprescindibles al momento de hablar de la fotografía cinematográfica, ya que ahonda en los términos encuadre y composición, entre varios otros términos, pasando así por como el movimiento y el tiempo ya sea de la cámara o de los objetos dentro de cuadro suponen un fuerte impacto en la narrativa de una película. Habla sobre los diversos niveles de composición que tiene el movimiento, el cuadro, el plano, hasta llegar al montaje. También, habla sobre el tiempo real y el tiempo subjetivo que se utiliza para la construcción del tiempo que engloba a las películas y de esta manera tener un mayor contacto con el espectador.

Dominique Villain habla sobre *El encuadre cinematográfico* (1997). Texto en el cual nos explica diversas técnicas de encuadre, pasando por diversos aspectos de la cámara, como son los lentes, el visor, los formatos, etc. Pasando por cómo preparar el encuadre en conjunto con los actores, la iluminación, el escenario, etc. Pero no solo habla sobre el encuadre fotográfico, también nos explica sobre el encuadre del sonido, que son el aspecto que da mayor vida y profundidad a lo visual. Y llega a un punto en el que, teniendo el suficiente

conocimiento del encuadre, este se puede llegar a “descomponer” es decir, una vez que se conozca a la perfección sobre el tema, se pueden romper las reglas y experimentar para lograr nuevos acometidos. (Villain, 1997).

*Fotocinema*, es una revista científica de Cine y Fotografía, la cual tiene un texto titulado *La idea del tiempo en Fotografía y Cine*. (2016). Este texto nos habla sobre cómo la fotografía es una herramienta narrativa y de cómo diversos maestros logran esculpir mediante el tiempo, la iluminación, el encuadre y la composición, imágenes que impactan y transmiten sensaciones con solo verlas. En este texto encontramos diversas citas y referencias o varios análisis de estas composiciones fotográficas realizados por profesionales y estudiantes ya sea en tesis o en textos dedicados a la fotografía.

### **Del Encuadre Fotográfico al Encuadre Cinematográfico**

#### ***Encuadre Fotográfico***

En la página web, Metáfora Visual, explican que el encuadre fotográfico es “la selección de escenas y objetos que se utilizan en una fotografía para crear una armonía visual entre el fondo y la persona o cosa a la cual se fotografía” (2019, s.n.). A esto se suman diversos aspectos como el ángulo, altura y disposición del sujeto u objeto a retratar.

El encuadre fotográfico puede ser considerado como el encierro, la captura o la vista parcial de la realidad. Gilles Deleuze en su libro *Imagen-Movimiento* (1983) explica:

Se llama *encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios*. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario. (p. 27).

Esto quiere decir que todo lo que conforma y se encuentre dentro del espacio determinado de la realidad, es parte del encuadre. Pero esto no significa que este espacio necesariamente debe estar saturado en objetos o elementos (visuales o sonoros). El encuadre puede fácilmente estar conformado por una extrema cantidad de información al igual que una mínima cantidad.

La cantidad de información presentada dentro de un encuadre puede tener infinitas variaciones, pero lo que en realidad se busca es que este contenido sea de importancia y que tenga un propósito narrativo o estético, ya que, si colocamos elementos sin ningún motivo o razón, estos serán innecesarios y solo estarán de relleno dentro del plano. “Pero, por ambos

lados, rarefacción o saturación, el cuadro nos enseña que la imagen no se ofrece sólo a la visión. Es legible tanto como visible.” (Deleuze, 1983, p. 28) Hablando desde el punto de vista fotográfico más no desde la puesta escena o el departamento de arte, estos elementos dentro del plano deben ser colocados con una planeación previa y que sirvan para aportar y enriquecer a la trama, ya que, como menciona Deleuze, esta información dentro del plano no es solo estético o visual, sino que se presta a una lectura o a una interpretación.

Aunque hemos hablado de que el encuadre es todo lo que conforma esta delimitación del espacio y tiempo dentro de un campo visible y auditivo. Existe también otro componente que forma parte del encuadre, y este es el fuera de campo. Se considera a “fuera de campo” a todo lo que es externo a la delimitación del encuadre. Deleuze comenta:

El encuadre realiza un «encierro de todas las componentes», y actúa como un cuadro de tapicería más aún que pictórico o teatral. Pero, si bien un conjunto parcial no se comunica formalmente con su fuera de campo sino por caracteres positivos del cuadro y de la corrección de encuadre, es cierto también que un sistema cerrado, incluso muy cerrado, no suprime el fuera de campo sino en apariencia, dándole a su manera una importancia igualmente decisiva, incluso más decisiva. (1983, p.33)

El encuadre es un sistema cerrado de información, pero este sistema está conectado a otro más amplio que no se observa en el encuadre. Este elemento conocido como el fuera de campo también forma parte del encuadre ya que es lo que oímos externamente o son las cosas físicas que existen fuera de ese sistema. Por ejemplo, si la cámara encuadra en un plano general a una cocina y por movimiento pasamos a un plano detalle de un vaso con agua sobre el mesón, el fuera de campo será la cocina, aunque no la veamos, entendemos que esta existe y que el vaso se encuentra en dicho lugar.

## Figura 2

*Fotograma de El Séptimo Sello (1957), de Ingmar Bergman.*



*Nota:* Fotograma extraído de *El Séptimo Sello* (1957), Ingmar Bergman, en el cual se observa el tablero de ajedrez en el cual jugaron Antonius Block y la Muerte junto a la playa. Adaptado de *10 curiosidades para seguir amando “El séptimo sello”* [Fotografía], de ecartelera, 2017, (<https://www.ecartelera.com/noticias/38102/curiosidades-el-septimo-sello/4/>)

En el fotograma anterior, la cámara realiza un plano detalle del tablero de ajedrez, y de fondo vemos la playa desenfocada. El fuera de campo en esta imagen se entiende por el contexto que la rodea, aunque no podamos verlos por el encuadre, Antonius Block y la Muerte están junto al tablero, ya que es su partida de ajedrez, y también entendemos que se encuentran junto al océano. En este tipo de planos, también podemos escuchar las voces o conversaciones de los personajes sin siquiera verlos, a todo este conjunto visual y auditivo que está fuera del sistema cerrado, se lo considera fuera de campo.

Dentro del cine, la fotografía ha ido evolucionando de tal manera que ha pasado de ser un elemento de puro registro de las acciones, momentos u objetos de la realidad, a uno más profundo dentro de la narrativa, donde todo lo que está dentro del encuadre, tiene un propósito o un fin expresivo. La fotografía ya no es solo un elemento estético, ahora tiene fines más allá de verse bien, ha evolucionada para representa una idea, una postura, e incluso sirve para profundizar en la historia y en sus personajes. “La pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un ocultador que sólo deja percibir una parte del acontecimiento” (Bazín, 1967, como se citó en Villain, 1997, p. 112). Y es por esto que el encuadre fotográfico en general, capta o cortan un pequeño momento y espacio.

Para diferenciar; el encuadre en la fotografía fija, únicamente transcurre en el espacio, ya que, como su nombre lo indica, es una captura fija y sin movimiento de los objetos, mientras que en el cine, la fotografía transcurre dentro del espacio y tiempo como, por ejemplo: un sujeto caminando por la calle en la noche, donde el momento o situación es la acción de caminar, el objeto retratado es el sujeto, el tiempo donde se desarrolla dicho momento es la noche y por último el espacio es la calle por la cual transita el sujeto, además de que se observa el movimiento del sujeto y el transcurrir del tiempo. Esto es una representación de la realidad captada por la cámara, la cuál es importante para una historia, a pesar de no mostrar por completo el mundo real, este pequeño espacio dentro del encuadre es suficiente para explicar y enseñar el contexto, las acciones y los propósitos de los directores y sus personajes.

El encuadre parte de todo lo que un objetivo encierra dentro de su campo de visión, entendamos que “objetivo” no hace referencia a un propósito, si no a un elemento físico por

el cual se percibe un fragmento de la realidad, este objetivo puede ser un lente de una cámara, hasta nuestros propios ojos.

En la vida diaria también encuadramos, aunque sin objetivo y sin reparar en ellos. Encuadramos con los ojos – inquisitivos, móviles, entrecerrados, estrábicos, etc., una cabeza que se vuelve, un cuerpo que se mueve, el particular ritmo de una atención por las cosas, por la gente. (Villain, 1997, p. 12)

Villain explica que con nuestros ojos también encerramos o delimitamos un espacio y tiempo de la realidad, y que estos encuadres tienen un motivo o un propósito. Cuando observamos un pequeño objeto, este se convierte en prioridad, y todo lo que lo rodea pierde enfoque o relevancia, sucede de igual manera cuando vemos el cielo, un rostro, un ser vivo, etc. De esta manera, vamos creando un espacio donde lo que observamos destaca e impresiona, lo mismo sucede en la fotografía, la cual es utilizada para enfocar nuestra visión y nuestra concentración en un punto de interés.

En el mundo del cine, la fotografía varía en la escala de prioridad ya sea por su género o por la importancia que el director coloque sobre ella. “*En las películas de ficción* porque, en su caso, el encuadre es un elemento más importante que en las películas documentales, en las que prima el acontecimiento, el documento. La ficción exagera el encuadre.” (Villain, 1997, p. 14). Con esta también hace referencia a que el encuadre fotográfico no es solo colocar la cámara, pulsar el botón para la grabación y que lo que está dentro del encierro de la fotografía termine el trabajo, si no a una técnica expresiva, donde el más mínimo detalle dentro del encuadre, el ángulo, el movimiento, la luz, entre otras, provocan diferentes sensaciones y provocaran el interés del espectador y por supuesto, logrará la exacerbación de las emociones.

Dentro de una película, para demostrar todo este análisis del encuadre, se necesita que todo lo que está dentro del sistema sea creíble, sea real y no una simple imitación de la realidad. Ya que cuando vemos una película, para sentir realmente una empatía con lo que sucede en pantalla o cuando vemos una fotografía, no queremos que sea actuado, queremos que sea y se vea real, ya que así podremos sentir de manera directa estas emociones, creemos de verdad que lo sucedido en pantalla es real. Nuevamente tomamos el análisis de Villain:

Las decisiones de encuadre se toman por la fuerza de las cosas. Por ejemplo, si se rueda en un lugar público (al final de la película, el accidente de Dutronc), hay que ser lo más discreto posible, es decir, ubica la cámara en lugares donde la vida pueda seguir junto a ella. (1997, p. 74)

### ***Composición del Plano***

La composición del plano es la forma en la que los elementos están distribuidos y organizados dentro del cuadro y, de esta manera, atraer la atención del público a cierto objeto o sujeto en específico que se encuentra dentro del plano.

Para esto, Joel Ortega (2019), explica los diversos elementos implementados en el plano que logran crear una composición llamativa e informativa.

**Elementos de la Composición.** Los diversos elementos que conforman una composición, sirven para crear una armonía entre los objetos, dar prioridad, simetría o remarcar dicho elemento.

**Líneas Horizontales, Verticales y Diagonales.** Ya sean estáticas o dinámicas, estas líneas enmarcan, encierran, o muestran dirección.

### **Figura 3**

***Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.***



**Equilibrio.** Existe una proporción entre los objetos mostrados en el plano.

## Figura 4

**Fotograma de *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004), de Michel Gondry.**



**Tensión o Inestabilidad.** En este caso no existe una proporción entre los objetos, provocando una mayor fuerza visual en un elemento.

## Figura 5

**Fotograma de *El Origen* (2010), de Christopher Nolan.**



**Simetría y Asimetría.** Los objetos mostrados dentro de cuadro se muestran en igual cantidad o dando espacios iguales a cada elemento.

Figura 6

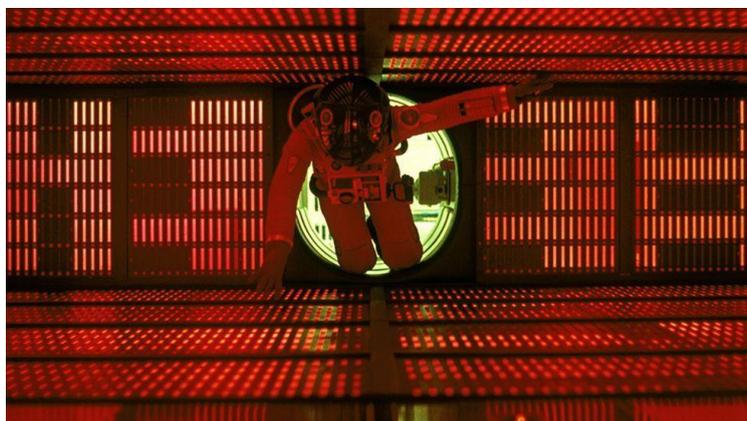
*Fotograma de El Resplandor (1980), de Stanley Kubrick.*



**Secuencia y Regularidad.** Los elementos mostrados en cuadro tienen un patrón que sugieren orden o ritmo.

Figura 7

*Fotograma de 2001: odisea del espacio (1967), de Stanley Kubrick.*



**Acento.** Los objetos destacan dentro de un fondo uniforme.

**Figura 8**

**Fotograma de *El gran hotel Budapest (2014)*, de Wes Anderson.**



**Neutralidad.** No existe prioridad para ningún elemento, todos tienen el mismo valor o peso visual.

**Figura 9**

**Fotograma de *Titanic (1997)*, de James Cameron.**



**Ritmo.** Se produce una secuencia de elementos que pueden ir de forma regular, creciente o viceversa.

**Figura 10**

**Fotograma de *El show de Truman* (1998), de Piter Weird.**



**Esquemas de Composición.** Estos esquemas nos permiten colocar los elementos dentro del plano de una manera estructurada y ordenada, y crear un punto de interés el cual el espectador observa con atención.

**Ley de tercios.** Se divide la imagen en 9 secciones mediante 2 líneas verticales y 2 horizontales, las cuales crean un punto de interés en el cruce de dichas líneas.

**Figura 11**

**Fotograma de *Millennium Mambo* (2001), de Hou Hsiao-Hsien.**



Nota: Las líneas amarillas están trazadas sobre el fotograma original para demostrar el cruce de las líneas que crean los puntos de interés. En este caso, uno de los puntos de interés se encuentra en el rostro del personaje, ya que se busca destacarlo en el plano.

**Proporción áurea.** Espiral que resulta de la relación entre dos segmentos de líneas rectas, que se van dividiendo según la serie numérica presentada en el número  $\phi$  (phi). El resultado de la unión de estos recuadros, da como resultado un camino que nos lleva a un punto de interés

**Figura 12**

**Fotograma de *El Renacido* (2015), de Alejandro Iñárritu.**



Nota: La proporción aurea se graficó sobre el fotograma original para mostrar la espiral creada por la segmentación que resulta de la serie numérica. Esta espiral se va cerrando hasta terminar en un punto de interés.

**Encasillamiento.** Se encierra al objeto o sujeto mediante un elemento que esté dentro de la puesta en escena, creando así el punto de interés.

**Figura 13**

**Fotograma de *The Assassin* (2015), de Hou Hiao-Hsien.**



**Líneas guía.** Las líneas dispuestas en el plano, guían la mirada del espectador.

**Figura 14**

**Fotograma de *Mujercitas* (2019), de Greta Gerwing.**



**Zona de mayor contraste.** Se remarca un elemento en el plano mediante el color o la iluminación.

**Figura 15**

**Fotograma de *Memorias de un asesino* (2003), de Bong Joon-ho.**



La composición del plano está ligada al encuadre, pero la composición ahora tiene un objetivo mucho más narrativo que el hecho de encuadrar un plano general para mostrar el contexto o un plano detalle para centrarse en un objeto. En la composición del plano nos preguntamos ¿En qué posición del plano va cada elemento? y ¿por qué? Villain realiza las siguientes preguntas: “¿Dónde poner la cámara, a quién colocar en el campo, ¿dónde debe estar el personaje, a la derecha, a la izquierda, etc.?” (1997, p. 111). Y esto lo podemos responder con otra pregunta ¿Qué queremos mostrar? Para componer un plano debemos comprender el objetivo de la escena y de sus elementos, ya sean objetos, actores, paisajes, etc. Y de esta

manera colocar a estos elementos de forma que llamen la atención y dirigir su mirada y su curiosidad a donde deseemos.

La composición del plano para el encuadre, está conformado por varios elementos, Villain menciona varios que son considerados en la pintura:

La luz, el color, los distintos lugares de las distintas figuras (en el campo), su proximidad, presencia, nitidez o su alejamiento, su *flo*, el juego de los primeros planos y los segundos planos (en el plano), de los fondos (el decorado) y de la superficie (la pantalla), de los puntos de fuga y de los puntos de vista, de las direcciones de la mirada, de la relación con el espectador, etc. (1997, p. 116)

De esta manera, entendemos que, al momento de componer un plano, varios son los factores que influyen al momento de encuadrar. Estos elementos, a más de funcionar como estilización de la imagen, también servirán como fuentes expresivas. Pero antes de empezar a colocar las luces, la cámara o el sonido, hay que tener en cuenta el movimiento de los personajes y qué es lo que se quiere mostrar dentro del cuadro. Primero debe existir un motivo y un objetivo, que vienen de la lectura del guion. Por otro lado, también debe existir un objetivo por parte del director de fotografía. Así se sabrá qué es lo que se quiere expresar mediante el encuadre y composición.

Como se mencionó anteriormente, el poseer una cámara, permite al individuo realizar capturas de situaciones de la realidad con solo un clic, ya sea en video o fotografía. El verdadero reto, está en saber cómo transmitir sensaciones, ya que la fotografía va más allá de la cámara como lo comenta Almendros: "Lo esencial no es lo que está en la cámara, sino lo que está frente a ella." (1980, p. 108) ya que no todo es estético, los elementos colocados en la puesta en escena no son implementados para que sea llamativo visualmente el escenario, sino también para poder emitir un sentimiento, para dar a conocer el contexto en el que se desarrolla la historia. Es por esto que es de vital importancia calcular y saber qué se coloca frente a la cámara, ya que el espectador es muy minucioso en la búsqueda de detalles que le proporcionen más información y le resulta más gratificante si estos detalles son sutiles y enriquecen a la historia.

El componer correctamente el plano, permitirá expresar de manera correcta la historia y su trasfondo. Es decir, con una correcta composición del plano, podemos entender al personaje, sentir y compartir sus emociones, ya que, de esta manera, la composición acompañará a la situación y en muchos casos, ayudará a reforzar la actuación. "Lo importante son los rostros

de los actores, la dirección de la luz, el color y el contraste de la luz, los colores y las formas que existen en el decorado” (Almédros, 1980, p. 108).

Esta composición de elementos también nos ayudará a situarnos en una temporalidad, como se menciona en el texto de Almédros, podremos distinguir mediante las formas que provocan la luz y los diversos tonos de color. Si esta iluminación se vuelve más tenue o más clara, el color es cálido o frío, entenderemos que se está hablando de una película de época o bien de una película ambientada años posteriores al actual. (Almédros, 1980, p. 108 – 109)

La composición de un plano tiene que tener un ritmo y secuencia con respecto a los planos que conforman una escena. Es decir, los planos mostrados en una escena o secuencia tienen que tener un mismo parámetro tanto técnico como narrativo, si la escena propone desestabilidad emocional, toda la composición debe seguir ese mismo ritmo, ya sea en color, valores de plano, movimientos de cámara, todos estos deben estar justificados y seguir el ritmo que se propone en la escena o la historia en general. Ya que, el cambiar la estética y el objetivo visual repentinamente, sin tener un propósito narrativo, solo causará confusión al espectador, y estéticamente no llamará la atención.

### ***Encuadre del Personaje en el Cine***

El encuadre fotográfico, está ligado a los valores de plano. Los cuales, dentro de la cinematografía, se entienden por la cantidad de información contenida dentro del cuadro o espacio que permite captar la cámara, y solo se considera como plano, a la filmación de la imagen desde el inicio a fin de una toma, independientemente de su duración, movimiento, ángulo, etc. Ya que existen varias clasificaciones para los valores de plano según su ángulo y movimiento, pero en este caso, ejemplificaremos los planos de forma general.

### **Valores de Plano.**

La Lic. Carmen Fernández y el Lic. Enrique López (s.f.), nos explican en su escrito, los diversos valores de plano que existen dentro de la fotografía. Por ejemplo, los planos más abiertos: Gran plano general, plano general, pueden servir como referencia a la ubicación. Luego tenemos a los planos medios: son utilizados para mostrar emociones, destacar alguna acción, corporalidad, gesto o diálogo del personaje como: plano entero, plano americano, plano medio largo y corto, two shot, primer plano. Y por último los planos más cerrados, sirven para mostrar emociones directas de los personajes, o un objeto en específico.

Para los planos de ubicación o para mostrar un cuerpo sobre el paisaje tenemos a:

**Gran Plano General.** Nos muestra al paisaje en su máxima expresión y los personajes u objetos son apenas visibles.

**Figura 16**

**Fotograma de *Mad Max Fury Road* (2015), de George Miller.**



**Plano General.** Observamos al paisaje en contra del personaje y se logra distinguir los elementos dentro del cuadro.

**Figura 17**

**Fotograma de *El señor de los anillos: El retorno del rey* (2003), de Peter Jackson.**



**Plano Entero.** Vemos al personaje a cuerpo entero, teniendo un leve espacio sobre su cabeza y bajo sus pies.

**Figura 18**

***Fotograma de Django sin cadenas (2012), de Quentin Tarantino.***



***Plano Americano.*** El personaje es encuadrado desde la altura de sus rodillas hasta sobre pasar su cabeza.

**Figura 19**

***Fotograma de El bueno, el malo y el feo (1966), de Sergio Leone.***



***Plano Medio Corto/Largo.*** El personaje es encuadrado desde su cabeza hasta la altura de su pecho y el personaje se encuadrada desde su cabeza hasta casi llegar a su cintura respectivamente.

Figura 20

*Fotograma de Dune (2021), de Denis Villeneuve.*



**Two Shot.** Dos personajes están dentro de cuadro.

Figura 21

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



**Primer Plano.** El rostro del personaje ocupa gran parte del cuadro.

Figura 22

*Fotograma de El resplandor (1980), de Stanley Kubrick.*



**Primer Primerísimo Plano.** Vemos al personaje en un cuadro mucho más cerrado para destacar alguna parte del rostro.

Figura 23

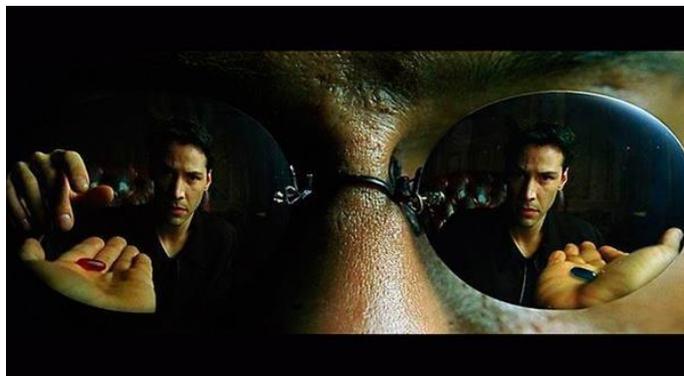
**Fotograma de *El bueno, el malo y el feo* (1966), de Sergio Leone.**



**Plano Subjetivo.** La cámara se convierte en los ojos del personaje. Vemos únicamente lo que el personaje observa.

Figura 24

**Fotograma de *Matrix* (1999), de Lana y Lilly Wachowski.**



**Plano Detalle.** Se encuadra a un objeto en específico y este ocupada gran parte del plano.

Figura 25

**Fotograma de *El Origen* (2010), de Christopher Nolan.**



Dentro del encuadre en la fotografía, existen diversos valores de plano (detalle, general, medio, etc.) que servirán para mostrar la cantidad exacta de información que nosotros deseemos. Un ejemplo, tomando palabras más técnicas usadas en el cine, en el primer plano se encuadra únicamente el rostro del personaje y este rostro ocupa un gran porcentaje de la pantalla, esto no sirve para poder ver y sentir más de cerca la expresividad del actor. Por otro lado, el plano general, nos servirá para mostrar el paisaje o el escenario a gran escala, donde el personaje quedará en menor escala, o casi imperceptible en contra del paisaje. Es así como los valores de plano nos servirán para tener un mejor control de la expresividad en las diversas situaciones de la película.

Deleuze nos dice que debe existir una lectura de la imagen, “Leer es reencadenar, en lugar de encadenar, es girar, volver, en lugar de seguir al derecho: una nueva Analítica de la imagen.” (1985, p. 324). De esta manera, entendemos que la imagen es una forma de comunicación y que, teniendo una correcta estructura y coherencia en los planos, podremos captar la información de manera correcta. Esto aplica a la composición, ya que esta debe estar estructurada de tal manera que, al ver el primer plano al inicio de la escena, podamos comprender el plano siguiente, el del final, etc. Con esto no quiero decir que se tiene que seguir una estructura a como dé lugar y que, si esta estructura se rompe, el contenido no funcionará, me refiero a que, en el encuadre y la composición, debe existir una organización, independientemente del género, punto de vista del autor, entre otras cosas, que sirvan para para que la película pueda ser digerida de manera correcta y que el único que pueda tener conclusión final, sea el espectador.

Como se mencionó anteriormente, para la composición del plano se necesita saber lo que queremos mostrar. En el texto de Villain, habla sobre que Robert Foucard preparó diversos planos para el director Abel Gance, en el que constaba un plano en el que el fondo donde estaría la actriz sería un fondo con decorados dorados del imperio, a lo que el director respondió que lo que necesitaba era hacer notar la expresión de la actriz y que esto se notaría al colocarla en un fondo negro. Es por esto que al tener claro lo que se busca presentar al espectador, los demás elementos dentro de la composición empezarán a variar al igual que Villain nos hace entender que la expresión de los personajes puede cambiar completamente si se aplica el fondo correcto. (1997, p. 120).

**Relación de Aspecto**

La relación de aspecto en cine, lo que en inglés se denomina “aspect ratio”, es la proporción que existe entre la anchura y la altura de una imagen [...] la decisión sobre la relación de aspecto es algo muy importante a nivel creativo, ya que puede producir unos efectos u otros. (Lucas, 2017)

La relación 4:3 es la más común entre las distintas cámaras de video que se ofrecen en el mercado. Este formato es mucho más simétrico teniendo medidas parecidas tanto en alto como en ancho y se aleja del campo de visión que poseemos los espectadores. Por otro lado, la relación de aspecto 16:9 es más rectangular, es decir es más ancho que alto y esta relación de aspecto es más fiel al campo de visión humano. Comúnmente utilizada en cortometrajes y películas, como lo es en el caso del cortometraje *Hostilidad*. Esta relación genera mucho más dinamismo y de esta manera crea una mayor fidelidad a la realidad. (Lucas, 2017).

### Conclusiones

En conclusión, la fotografía ha sufrido una evolución drástica a lo largo de los años, pasando de ser una forma de registrar un objeto, sujeto o evento, hasta ahora, que también sirve para la construcción narrativa de una producción. Una narración llena de emociones y sensaciones que provocan en el espectador sentimientos que van más allá del simple hecho de mirar una imagen y logra que el público observe los detalles y elementos que nos brinda la fotografía para tener una visión más amplia de dicha producción. Todo esto es lo que provoca la composición fotográfica que tiene diversas herramientas que permiten la creación de una fotografía mucho más expresiva y acompaña a la construcción y evolución tanto del personaje como de la situación. Esta evolución ha provocado que la estética de la fotografía no solo se centre en representar la realidad tal y como es, sino que también busque ser más llamativa y con muchos más valores artísticos que solo se pueden expresar mediante la cámara.

La composición fotográfica es la que engloba todos los diversos aspectos de la fotografía cinematográfica. Desde el encuadre y valores de plano, hasta los diversos elementos compositivos. Entendemos que la composición fotográfica nos sirve tanto para construir un ambiente o una situación de manera mucho más profunda que, logre transmitir un mensaje e incluso sentimientos. Y también, permite que el personaje que aparece en pantalla, exprese diversas sensaciones y emociones tomando en cuenta los diversos valores de plano que utilizamos para provocar dichos efectos. Gracias a la composición fotográfica y todos sus elementos, las producciones cinematográficas tienen un valor narrativo que no solo se queda en la estética, sino que también puede ahondar en la psicología de los personajes y de la historia provocando que dichas producciones tengan una cierta semejanza a la realidad.

### Metodologías

Para cumplir los objetivos presentados en esta investigación *Encuadre y composición para el personaje principal en el cortometraje Hostilidad*. Se utilizará la metodología más óptima investigación-creación. La cual me permitirá investigar y sintetizar conceptos en la teoría del cine en general y más específico en la teoría sobre la fotografía cinematográfica donde se explique el encuadre y la composición y que estos afecten directamente al personaje principal. Para esto, existen varios autores (Deleuze, Alméndros, Villain, etc.) que en sus obras hablan desde su experiencia en la fotografía y en la imagen, durante todas sus producciones, o al menos las más relevantes, durante su carrera como cineastas o como personas cercanas al cine. La visión de estos autores, en general es mucho más personal, ya que parten de anécdotas, comentarios, referencias y análisis hacia sus propias películas o a producciones ajenas.

Estos textos, me servirán como base para entender la fotografía cinematográfica y de esta manera poder realizar los diversos análisis de películas propuestas en este trabajo y de esta manera, nutrir y ampliar mi propuesta fotográfica para el cortometraje *Hostilidad*, el cual busca un acercamiento mucho más profundo al personaje principal y también busca mostrar una evolución para el mismo. Es por esto que estos textos no solo se centran en conceptos técnicos, sino que estos conceptos también fueron tratados en producciones ya existentes y que me servirán como una guía para realizar una propuesta fotográfica adecuada al tema del cortometraje que será aplicada durante la producción y postproducción del film y también se pretende aportar nueva información al cine en el Ecuador.

Para complementar esta propuesta, se realizará un análisis filmico. Este proceso se centrará en las bases del texto *Principios de análisis cinematográfico* (1992), de Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété. Este texto es ideal para mi investigación ya que toma muchos puntos para analizar desde la fotografía y la imagen. Este texto enseña a analizar un film desde el encuadre cinematográfico, la relación entre el sonido e imagen, entender el punto de vista y el punto de escucha. También existen parámetros que se pueden tomar en cuenta para analizar el material cinematográfico, en el apartado técnico, como lo son los valores de plano, su duración, los movimientos de cámara, continuidad, banda sonora, ruidos, voces, etc.

De esta manera, el proceso que seguirá esta investigación comprende tres fases: Capítulo I, la búsqueda bibliográfica que ayudará a construir los antecedentes, el marco teórico, los referentes filmicos y el marco metodológico, que se hará en fuentes primarias y siguiendo las técnicas que lectura y escritura académicas; Capítulo II, el análisis de los referentes filmicos que sustentarán nuestra propuesta, análisis que se hará en atención al tema y la especialidad

que ocuparemos en la realización; Capítulo III, desarrollo de la propuesta fotográfica para el cortometraje *Hostilidad*, la discusión de sus resultados, logros y dificultades.

## Capítulo II

### Análisis de Casos

En el segundo capítulo de esta investigación se realizará el análisis específico de secuencias de tres distintas películas. *Perfect Blue* (1997), de Satoshi Kon y el punto de vista; *El castillo de la pureza* (1972), de Arturo Ripstein y los elementos de la composición fotográfica. *Historia de un matrimonio* (2019), de Noah Baumbach. Y el encuadre fotográfico y valores de plano. Estas películas son influencia directa en la propuesta fotográfica del cortometraje *Hostilidad*. Para analizar estas secuencias, seguiremos las reflexiones preliminares del texto *Principios de análisis cinematográfico* (1992), por Monique Perriau y Vicente Carmona. Este análisis se centrará en la composición y encuadre fotográfico los cuales fueron tratados en el primer capítulo. Aspectos que dentro de la escena o secuencia ayudan a reforzar la intención de la misma y también remarcar la construcción del personaje.

#### ***Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon. Punto de Vista de los Personajes.***

##### **Ficha Técnica**

**Producción.** Hiroaki Inoue, Yoshihisa Ishihara, Haruyo Kanesaku.

**Dirección.** Satoshi Kon.

**Fotografía.** Hisao Shirai

**Guion.** Sadayuki Murai.

**Reparto principal.** Junko Iwao (voz), Rica Matsumoto (voz), Shinpachi Tsuji (voz).

##### **Sinopsis**

Mima, deja su carrera de cantante para convertirse en actriz debido a que sus ventas están bajando considerablemente. Gracias a su manager, consigue un papel en una serie de televisión y que probablemente la lleve nuevamente al éxito. Mientras trabaja en esta serie, Mima entra en depresión al enterarse de que su vida personal está siendo difundida por internet al mismo tiempo que un psicópata intenta asesinarla.

##### **Análisis de Secuencia**

**Descripción de la secuencia.** Rumi lleva a Mima a su departamento después de ser atacado por un psicópata asesino.

**Duración de la secuencia.** 8 minutos y 19 segundos / 1:08:23 - 1:16:04

Número de planos. 110

**Resumen de la secuencia.** Al llegar al departamento de Mima, se percata de cosas fuera de lugar en su habitación lo que la lleva a darse cuenta de que ese no es su departamento. Lo más extraño para Mima es ver a Rumi entrar a la habitación vestida de Mima cuando era cantante.

Para analizar el punto de vista en esta secuencia, nos guiaremos por los planos donde se muestran espejos o reflejos, ya que estos son los planos que muestran con claridad de quién es el punto de vista mediante la posición de la cámara.

La secuencia toma lugar dentro del departamento de Rumi para luego desarrollarse en la calle de la ciudad. Durante toda la secuencia la cámara está junto a los personajes y observamos la situación lo más cerca posible. La cámara es un espectador más de la situación, esta no interfiere, pero se encuentra siempre a una distancia parecida a la que mantienen los personajes. La cámara está colocada de manera que encuadra a los dos personajes para realizar planos two shots, contraplanos y primero planos.

La historia es contada por Mima, ya que es ella quien tiene el protagonismo durante la secuencia al tener el objetivo de sobrevivir ante el ataque de Rumi. La historia inicia con Mima dentro del departamento, en este momento vemos el punto de vista de Mima, ya que nosotros vemos todo lo que ella ve. Luego, el punto de vista se pasa al de Rumi, ya que en gran parte de la secuencia la vemos como su mente proyecta una apariencia de Mima y no vemos su forma física real. Su apariencia real, solo la podemos apreciar mediante los reflejos del espejo. El punto de vista de cada personaje se lo puede distinguir claramente si apreciamos los detalles que el director nos presenta en la secuencia. Entendemos que es el punto de vista de Rumi cuando vemos su imaginación proyectada sobre ella, y logramos comprender que es el punto de vista de Mima cuando ella ve a la Rumi real.

**Planos de ubicación.** Mima descubre que no se encuentra en su habitación - 1:09:24.

**Figura 26**

***Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.***



**Figura 27**  
***Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.***



**Figura 28**  
***Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.***



Estos planos nos muestran el punto de vista en este momento de la secuencia, el de Mima. Ella observa que todo está en orden en su habitación, pero pequeños cambios en ella hacen que se percate que ese no es su departamento. Los peces están vivos; anteriormente los peces habían muerto en su verdadera habitación; el cartel en la pared lo había quitado, pero

nuevamente se encuentra en ese lugar. Por último, Mima se acerca a la ventana y observa que es un lugar completamente diferente al de su hogar.

Mediante estos planos y la colocación de los elementos dentro del cuadro, el punto de vista pertenece a Mima ya que nosotros como espectadores observamos lo que ella ve y vamos descubriendo que no es su departamento al mismo tiempo que ella lo hace.

**Plano Contraplano.** El punto de vista cambia a Rumi - 1:10:03.

### Figura 29

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



Es en este momento en el cual el punto de vista pasa a Rumi. Rumi se ve a ella mismo como Mima cuando era cantante, está obsesionada con el trabajo y apariencia de Mima, tanto que se viste, habla y actúa como ella, pero todo esto está en la mente de Rumi, es solo un producto de su imaginación. Es por esta razón que en el reflejo del espejo vemos a la Rumi original. El reflejo del espejo muestra la realidad y podría decirse que es lo que ve Mima. Eso no quiere decir que sea el punto de vista de Mima, es por completo el punto de Rumi, ya que vemos la proyección de la imaginación de ella.

**Plano Medio.** Mima intenta asfixiar a Rumi - 1:10:21.

### Figura 30

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



Mima es atacada por Rumi, su intención es asesinarla. Mima al estar en el suelo, se defiende colocando su mano en el cuello de Rumi. Es acción provoca que veamos a la verdadera imagen de Rumi. En este momento, el punto de vista todavía no ha cambiado, continuamos con Rumi y lo único que provoca esta acción es que salga de su imaginación. Segundos después volvemos al punto de vista de Mima, ya que luego de la lucha, vemos a Rumi tal y como es y la cámara se centra en Mima, tratando de escapar del departamento.

**Plano Medio.** Mima huye por la ciudad - 1:12:48.

### Figura 31

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



Mima corre por las terrazas de los edificios de la ciudad. La cámara se posiciona lateralmente en un plano medio para mostrar el reflejo de las ventanas del edificio y darnos a entender que esa es la realidad, que no es producto de su imaginación a diferencia del punto de vista de Rumi.

**Plano Medio.** Mima queda atrapada en un callejón - 1:14:06.

**Figura 32**

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



Otro claro ejemplo del punto de vista de Mima, es en este fotograma. Mima ve a Rumi por el reflejo y vemos a la Rumi original.

**Plano Medio.** Rumi persigue a Mima - 1:13:30.

**Figura 33**

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



La imaginación de Rumi es la que mantiene en pie a la visión de Mima. Podemos identificar el punto de vista de Rumi cuando Mima es quien se apodera de la mente de Rumi, cada que Mima la artista aparece en el plano, es el punto de vista de Rumi.

**Primer Plano.** Mima le quita la peluca a Rumi y esta sale de su transe - 1:14:30.

**Figura 34**

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



**Figura 35**

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



Rumi deja de pensar que es Mima al momento de perder su peluca. El punto de vista en este momento continúa siendo de Rumi, con la diferencia de que ya no está sumida en su imaginación. Rumi pierde el control, se desespera y termina cayendo en una ventana rota que termina lastimándola de gravedad.

**Figura 36**

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



Rumi camina hasta la autopista. Un camión se acerca a toda velocidad, ella se pone de pie imaginando que son las luces de un escenario y de fondo el público alabándola. Vemos nuevamente su punto de vista y por última vez se ve a ella misma como Mima ya que cree que está en una presentación.

### Figura 37

*Perfect Blue (1997), de Satoshi Kon.*



Mima salva a Rumi de ser atropellada por el camión y ahora la secuencia termina con el punto de vista de Mima. Ella ve a Rumi, ha perdido mucha sangre y esta última está inconsciente por toda la sangre que perdió. Mima también se desmaya y con la cámara realizando un paneo hacia el cielo, la secuencia termina.

### Conclusión

Satoshi Kon nos presenta una obra en la que el punto de vista es uno de los tantos elementos complejos que se tratan en la película. La visión que tiene cada personaje no solo depende de si lo vemos o escuchamos, como ya hemos analizado, el punto de vista depende también de varios elementos compositivos que comprendan el cuadro. En este caso, el director utiliza variaciones de los elementos y esquemas compositivos como son el encasillamiento y el acento para hacer énfasis en el punto de vista de cada personaje, en este caso, el personaje

está marcado por el espejo o por los reflejos de las ventanas siendo estos elementos claves dentro del cuadro para identificar el punto de vista.

En este análisis nos centramos en el punto de vista, ya que nuestra propuesta fotográfica parte de la visión que tiene el personaje principal con respecto a los demás personajes y las situaciones. Esta película es un claro ejemplo de cómo tratar diferentes puntos de vista dentro de una misma secuencia sin tener que recurrir a los planos subjetivos. Ya que si el director de fotografía conoce a la perfección los esquemas y elementos compositivos, puede combinarlos e incluso modificarlos como es el caso de esta secuencia, el punto de vista prácticamente está enmarcado por un esquema compositivo, el encasillamiento, pero no necesariamente está colocado de manera que destaque a los ojos del espectador, al contrario, es utilizado mediante un elemento más de la escenografía y que el director usa a su favor para crear un punto de vista mucho más interesante y profundo.

***El castillo de la pureza (1972), de Arturo Ripstein. Elementos de la composición fotográfica***

**Ficha Técnica**

***Producción.*** Angélica Ortiz.

***Dirección.*** Arturo Ripstein.

***Fotografía.*** Alex Phillips

**Guion.** José Emilio Pacheco, Arturo Ripstein.

**Reparto principal.** Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristáin.

## **Sinopsis:**

Gabriel Lima es un hombre que piensa que el mundo exterior a su hogar es peligroso para su familia. Es por esto que mantiene encerrado a su esposa y a sus hijos durante 18 años. El hogar de pureza que Gabriel ha creado, empieza a decaer ya que sus hijos están empezando la adolescencia.

## **Análisis de Secuencia**

**Descripción de la secuencia.** Gabriel castiga a su familia.

**Duración de la secuencia.** 4 minutos y 23 segundos

**Número de planos.** 28

**Resumen de la secuencia.** Gabriel sale de la casa a dejar la basura y sus hijos van detrás de él. Gabriel se enfada por que sus hijos tienen prohibido salir de la casa y los castiga encerrándolos en celdas que se encuentran en un sótano. Gabriel culpa a su esposa por el mal comportamiento de sus hijos.

Dentro de los planos utilizados en esta secuencia (planos generales, medios y primeros planos), lo que más destaca son los elementos compositivos como el encasillamiento y las líneas diagonales.

La secuencia se desarrolla en la casa de Gabriel ya que encierra a sus hijos en el sótano y luego se dirige a la habitación a reclamarle a su esposa. La imagen de la secuencia es tomada desde un punto cercano a los personajes, pero con la característica de que la cámara se encuentra casi siempre por detrás de algún objeto para obtener el elemento compositivo del encasillamiento.

Durante toda la secuencia, el protagonista es Gabriel, a excepción del momento en que vemos a sus hijos en las celdas, ya que en ese momento su padre no se encuentra en el sótano. Con esto podemos decir que el punto de vista es de Gabriel, él tiene un propósito o un objetivo en la secuencia, el de educar a su familia con sus métodos.

**Planos en el sótano de la casa.** Para esta escena, tenemos primeros planos y planos medios que muestran el rostro de los hijos de Gabriel. Estos planos están compuestos de tal manera que se crea un encasillamiento entre el personaje y la puerta de la celda.

**Figura 38**

*El castillo de la pureza (1972), de Arturo Ripstein.*



**Figura 39**

*El castillo de la pureza (1972), de Arturo Ripstein.*



**Figura 40**

*El castillo de la pureza (1972), de Arturo Ripstein.*



Como hemos visto anteriormente, el encasillamiento nos ayuda a destacar un objeto o personaje en el plano. Pero en esta ocasión va más allá. La forma de componer este plano también nos muestra el encierro físico y mental de los personajes. Esto se debe a la educación retrograda y anticuada implantada por su padre. El cual enseña a sus hijos partiendo siempre de la religión por medios extremos e incluso inhumanos como es en el caso de estos tres fotogramas, donde los niños son encerrados en el sótano ya que son castigados por incumplir las normas impuestas por su padre. Los niños tienen objetos que cruzan por sus rostros, esto nos da a entender que no tienen una salida física, evidentemente, pero, este recurso muestra al espectador que el director va más allá de un bloqueo físico, muestra también que la psicología de los niños es manipulada y controlada por su padre, los niños no tienen voz ni voto contra las decisiones de su padre. El encuadrar la cámara de tal manera que veamos objetos a travesar el rostro de los niños nos da a entender que sus ideales y conocimientos están dentro del margen que su padre les permite. Luego de encerrar a sus hijos en el Sótano, Gabriel se dirige al cuarto de su esposa y enfrenta a su esposa culpándola por el mal comportamiento de sus hijos.

#### Figura 41

*El castillo de la pureza (1972), de Arturo Ripstein.*



Gabriel se autodenomina como el que guiará a su familia por el camino del bien, siguiendo al pie de la letra todo lo que sabe sobre la religión, ya que el enseña a su familia que ese es el único camino y que es el correcto para llegar a la salvación del pecado. En este fotograma observamos como la cámara se coloca de tal manera que Beatriz queda pequeña y en un rincón de la habitación, la ventana detrás de ella está cerrada y está iluminada por la luz que entra por la misma, dándonos a entender que ella quiere mantener en calma las cosas. Por otro lado, vemos a Gabriel mucho más grande con relación a ella y dándole un aspecto más sombrío debido a que se encuentra fuera del rango de luz de la ventana. El fondo de Gabriel es la pared, remarcando así una estética más fría y cerrada, con nada de iluminación. Gabriel busca es reclamar a su esposa ya que cree que las actitudes impuras de sus hijos son debido al pasado de Beatriz.

Al siguiente día, Gabriel se encuentra sentado meditando. Nuevamente observamos el encasillamiento provocado por las vigas de madera diagonales que se encuentran frente y detrás de él, al igual que un encasillamiento mucho más grande y fuerte provocado por la escalera y la columna.

## Figura 42

*El castillo de la pureza (1972), de Arturo Ripstein.*



Este doble encasillamiento nos indica como su mente está atrapada entre lo que para él es correcto con respecto a lo que su familia piensa en casa. Se encuentra atrapado en su propio conocimiento, debajo de lo que su familia se cuestiona. En el primer encasillamiento, Gabriel se encuentra en su propio mundo de conocimientos y creencias, él está encerrado en dichos ideales y creyendo que sus métodos son los que salvarán a su familia. Por otro lado, el encasillamiento más grande se debe a que él, de alguna manera está atrapado en esa casa y que las ideas dentro de ella son diferentes a las que él tiene. A diferencia de los planos en los que vemos a sus hijos encerrados. Gabriel no tiene objetos que lo corten, esto indica que él es libre físicamente pero que es preso de sus pensamientos.

### **Conclusión**

Arturo Ripstein nos presenta una película llena de simbología en la que todos los aspectos técnicos y artísticos participan para darnos una historia profunda. Los diversos recursos fotográficos implementados en este film ayudan a presentar en pantalla los sentimientos de los personajes que, para una narración son abstractos pero que la fotografía mediante su encuadre y composición los vuelve visibles y permiten que el espectador perciba la psicología y los sentimientos de los personajes. La cámara en este film construye a los personajes de tal manera que podemos ver el cambio constante de los mismos, si observamos detenidamente los planos observamos y entendemos lo que el personaje siente o piensa sin necesidad de utilizar el diálogo. Es por esto que la fotografía, sobre todo en esta producción, es uno de los principales elementos para la narración y construcción del personaje.

### ***Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach. Encuadre fotográfico y valores de plano.***

#### **Ficha Técnica**

**Producción.** Noah Baumbach, David Heyman.

**Dirección.** Noah Baumbach.

**Fotografía.** Robbie Ryan.

**Guion.** Noah Baumbach.

**Reparto principal.** Adam Driver, Scarlett Johansson, Julia Greer.

**Sinopsis:**

Nicole y Charlie llevan una vida dentro del cine y teatro respectivamente. Diversos problemas llevan al divorcio de este matrimonio que, a más de involucrar a abogados para llegar a una resolución, en su separación también influye su hijo, ya que ninguno quiere perjudicar a la vida del niño.

***Análisis de Secuencia***

**Descripción de la secuencia.** Nicole visita a Charlie en su departamento.

**Duración de la secuencia.** 9 minutos y 50 segundos.

**Número de planos.** 143.

**Resumen de la secuencia.** Nicole visita a Charlie para hablar sobre el siguiente paso que dará la ley con respecto a la custodia de su hijo. Al empezar la charla, esta se sale de control ya que ambos empiezan a sacar fuera de contexto los comentarios y a recriminarse asuntos del pasado.

Durante la escena, los planos varían entre generales, two shots, medios y primero planos. Y todos estos son utilizados para demostrar la lejanía física y sentimental de los personajes, así como las expresiones más importantes durante la discusión. La secuencia transcurre dentro del departamento de Charlie, y durante todo momento, la cámara se posiciona como un personaje más, es decir, no existen planos subjetivos ni planos detalles que indiquen una visión propia del personaje, y la cámara ve todo en tercera persona, fuera de la escena, que solo ve y escucha, más no interviene. La imagen tiene un cambio de valores de plano de manera descendente si tomamos al plano general como el más alto y el primer plano como el más bajo.

Mientras la discusión de los personajes se va intensificando, los planos se vuelven más cerrados. La cámara se coloca en tercera persona, siendo esta un medio de conexión entre el espectador y los personajes, pero que solo permite ver y escuchar y no interactuar. Tomamos como protagonista de la secuencia a Nicole, ya que es ella quien llega a la casa e inicia la conversación principal. En esta secuencia, los dos personajes son los que desarrollan la situación, es por esto que existe una igualdad de fuerzas narrativas y la historia es contada por los dos personajes. Desde el punto de vista de la pareja, no se centra en ningún personaje y se da igual peso visual a ambos sujetos en pantalla, ya que la cámara está posicionada de

tal forma que entendamos que el punto de vista es de la pareja y que juntos desarrollan la situación.

**Plano #1 - 1:30:54 - Plano medio**

**Figura 43**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



**Figura 44**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



La escena presenta a Nicole y a Charlie en un plano medio sin ningún tipo de angulación o movimiento, ya que en este momento los dos tienen el mismo peso dentro del plano, no hay superioridad en ningún caso. Nos muestra que la escena empieza en igualdad de condiciones y de manera neutral.

#### Plano #2 - 1:31:22 - Plano Entero Two shot

#### Figura 45

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Este plano entero que, en un principio sirve de ubicación, nos muestra como la conversación va ganando terreno por parte de Nicole. Ya que, en un principio, el espacio que tienen ambos personajes es igual, manejan la misma cantidad de espacio y nuevamente nos muestra la igualdad de peso entre los sujetos, pero este mediante un paneo, provoca que Nicole sea la que tenga más espacio en el plano que Charlie.

#### Plano #3 - 1:31:47 - Plano Entero Two shot

#### Figura 46

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Mediante el paneo, el plano entero anterior que nos mostraba igualdad de peso visual en la escena, ahora se ha convertido en un plano dividido por la pared que existe entre la sala y la cocina donde vemos a Nicole con un peso visual mucho más grande y a Charlie encerrado a la izquierda entre varios objetos y mucho más pequeño. El color también apoya a esta desigualdad, ya que Charlie tiene colores más oscuros y está rodeado de objetos y detrás de ellos mientras que Nicole está más cercana a la cámara y los colores que la acompañan son blancos y claros. Esto se debe a que Charlie hizo la petición de llevarse a su hijo a su viaje, pero Nicole no acepta ya que ese día le pertenece a ella. Al no ceder en este momento de la conversación, Nicole toma superioridad en el plano y Charlie queda relegado al lado izquierdo del mismo.

#### **Plano #4 - 1:32:12 - Plano Medio Largo**

#### **Figura 47**

***Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.***



**Figura 48**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Desde este punto, la conversación se resuelve en planos medios para los dos personajes, estos planos medios nos regresan a la situación de neutralidad. Los personajes intercambian diálogos entre preguntas y respuestas. El cambio de plano entero a medio, también nos indica un cambio de tema, ya que en este momento se desarrolla la conversación principal, el motivo por el que Nicole fue a la casa de Charlie.

Si bien Nicole es quien toma la iniciativa de la conversación, ya que este es uno de sus objetivos, el solucionar el problema de los abogados por la custodia de su hijo sin tener que llevarlo más allá del diálogo entre ellos dos. Es por esto que no existe ningún tipo de angulación y se da el mismo peso visual a los dos personajes. El motivo por el cual no se realizan planos contraplanos, es porque; primero: los dos personajes están de acuerdo en conversar sobre el tema y ninguno de los dos se está atacando de momento y segundo: sirve para mostrar la distancia entre los personajes, ya que esta distancia física que se presenta entre ellos (los personajes están sentados a cada extremo de la sala) también nos indica el distanciamiento emocional que tienen ambos y las diferentes opiniones que pueden tener sobre el tema que están tratando.

**Plano #5 - 1:34:06 - Plano General****Figura 49**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



El plano general presentado en este punto, es el que remarca esa distancia mencionada anteriormente. Sirve tanto como para ubicar a los personajes en el espacio, al igual que para crear este silencio incómodo que se produce entre ellos, este plano general es el que nos indica el punto de partida hacia la discusión más fuerte que tienen Charlie y Nicole, ya que las preguntas que realiza Nicole incomodan a Charlie y las respuestas que da Charlie no llevan a ningún lado para Nicole.

Después de este plano general retoman los planos medios de 1:32:12 para que los personajes continúen con su diálogo.

**Plano #6 - 1:34:06 - Plano General****Figura 50**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Nuevamente se muestra un plano general, con la gran diferencia de que Nicole se levanta del sofá y camina hasta acercarse más a la cámara. Esta acción de Nicole rompe nuevamente la igualdad de peso entre los personajes y la coloca a ella como predominante en el plano, debido a que sus diálogos toman mayor fuerza en contra de Charlie, mientras que este último se incomoda, y es aquí cuando empieza a molestarse por lo que Nicole dice en su contra.

#### Plano #7 – 1:35:31- Plano Medio Corto

#### Figura 51

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



#### Figura 52

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Los planos se vuelven más cerrados en este punto de la conversación, el tono de la misma sube y se vuelven a generar diálogos entre preguntas y respuestas, que si bien a primera vista puede tener una misma carga de fuerza debido a que no vemos con más presencia a Nicole como en el anterior plano general. La posición de los personajes y la angulación de la cámara nos indica que Nicole sigue teniendo ligeramente más superioridad que Charlie, es quien lleva la delantera en esta conversación.

Primero tenemos a la posición de los personajes: por un lado, Nicole se encuentra de pie lo que le da más fuerza ante Charlie, mientras que este último, todavía se encuentra sentado y solo se encuentra respondiendo a las preguntas de Nicole. En este punto, ambos personajes levantan su tono de voz, pero es Nicole quien sobrepasa su tono y sus gestos dándonos a entender la gran molestia que tiene sobre Charlie.

Como segundo punto, la angulación de la cámara remarca esta situación. La cámara tiene un sutil ángulo contrapicado para Nicole ya que ella es superior en este momento, si lo vemos de esta manera, es quien ataca a Charlie. Por otro lado, Charlie es quien tiene la cámara ligeramente en picado, debido a que es él quien recibe el ataque y se defiende. Son ángulos casi imperceptibles pero que provocan estas distintas sensaciones.

#### **Plano #8 – 1:36:12 - Plano Americano Two shot**

#### **Figura 53**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Charlie se levanta del sofá y se dirige a la cocina, seguido a esta acción, Nicole también entra a la cocina y las fuerzas se igualan nuevamente. Esto es provocado debido a la reacción de Charlie ya que él también levanta su tono de voz y ambos se atacan de igual manera con comentarios sobre el caso y sus abogados.

Plano #9 – 1:36:24 - Plano Medio Corto

Figura 54

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Figura 55

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Este plano nos muestra a Nicole de espaldas hacia la cámara y a Charlie de fondo mediante profundidad de campo. Este plano describe a la perfección como Nicole acorrala a Charlie mencionándole lo que es mejor para su hijo, y que lo que Charlie hace es solo beneficio para él. En este punto, Charlie acepta de cierta manera el comentario de Nicole y es por eso que vemos encerrado entre el marco de la pared al personaje.

Este último plano está yuxtapuesto a un plano medio largo de Nicole, el cual nos muestra que tiene toda la atención en pantalla. Ya que es ella quien lleva la delantera en la conversación, pero en este momento, es cuando Charlie insulta a Nicole y ella entra en la habitación en la que se encuentra él para regresarle el insulto. Volvemos al plano medio corto con profundidad de campo en el que Nicole trata de acorralar a Charlie, pero éste sale de la habitación prácticamente haciéndole frente a Nicole y ganando terreno dentro del plano.

Estos cambios de posición y de mayor ganancia de espacio de los personajes dentro del mismo plano, indican la acción y reacción que llevan los personajes, ambos ganan y pierden terreno por igual a cada diálogo que expresan.

## Plano #10 – 1:36:55 - Plano Medio Corto – Contraplano

**Figura 56**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



**Figura 57**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Se presentan, por primera vez en toda la secuencia, los contraplanos. Charlie y Nicole se encuentran nuevamente en la sala después de salir del cuarto. La conversación ha perdido su objetivo principal y es en este momento donde los personajes se atacan con referencias a sus familias las cuales resultan insultantes para cada uno. Si dejamos de lado la gran diferencia de estatura del personaje. Podemos decir que una vez más la discusión vuelve a equilibrarse, visualmente hablando, ambos lados tienen acciones y diálogos con el mismo peso y es por esto que el contraplano resulta ideal para mostrar el conflicto que están

teniendo, ambos se insultan, estos insultos no tienen nada que ver con la custodia de su hijo o su divorcio.

**Plano #11 – 1:36:55 – Primer plano**

**Figura 58**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



**Figura 59**

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Después de los planos contraplanos, regresan los planos medios individuales de cada personaje, ya que la conversación vuelve a tomar el tema de su matrimonio y su situación legada en el divorcio. La conversación ha llegado a tal punto de intensidad que los planos se siguen cerrando y llegamos a los primeros planos. Los gestos de los personajes se ven claramente, vemos su llanto, su ira, su rencor y su dolor, en este momento el valor de planos muestra de manera precisa y más cercana las emociones de los personajes.

Plano #12 – 1:38:43 – Plano Medio – Contraplano

Figura 60

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Figura 61

*Fotograma de Historia de un matrimonio (2019), de Noah Baumbach.*



Como vimos anteriormente, el plano contraplano nos ayuda entender que las fuerzas se igualan, pero también ayuda a remarcar que los personajes se están atacando. En este caso, Charlie y Nicole se siguen recriminando cosas del paso, los insultos y reclamos llegaron a su máximo nivel, pero es aquí donde Charlie se arrepiente de lo que ha dicho y rompe en llanto, al igual que Nicole entiende el sufrimiento que él lleva dentro. Charlie se arrodilla llorando mientras que Nicole se acerca a él para acariciarlo.

**Plano #13 – 1:40:55 – Plano General****Figura 62**

**Fotograma de *Historia de un matrimonio* (2019), de Noah Baumbach.**



La secuencia concluye con un plano general, volvemos al lugar donde la discusión inicio, toda la escenografía sigue igual, pero los personajes ya no mantienen ese gran espacio físico que se presentaba al inicio, ahora están juntos, centrados en el plano. Es valor de plano también nos ayuda a entender que acortaron los sentimientos, se volvieron más profundos y cercanos al otro, y que de alguna forma llegaron a un acuerdo.

**Conclusión**

*Historia de un matrimonio* nos presenta esta secuencia llena de altos y bajos en las emociones de los personajes, y el director de fotografía Robbie Ryan adecua una propuesta de fotografía la cual sigue las normas convencionales y clásicas con respecto a composición fotográfica. Esto no quiere decir que sea una propuesta simple o que carezca de complejidad, al contrario, el director de fotografía nos da a entender que conoce a la perfección la composición fotográfica y es por eso que el encuadre de la cámara sin complejos ángulos o movimientos son suficientes para transmitir la decadente situación en la que los personajes se encuentran. La utilización de recurrentes planos medios y contraplanos, que en un principio pueden parecer simples, son los que ayudan a darle fuerza a la conversación de la pareja debido a que se asemeja a la realidad y ese es el fin de la composición en esta secuencia, se lo más natural y real posible, de ahí por qué la composición se centra en valores y movimientos convencionales.

### Conclusiones del capítulo

Estas películas fueron tomadas para su análisis ya que las tres abarcan temas sociales al igual que psicológicos. Los personajes que nos presentan en las diversas tramas confrontan problemas personales con sus parejas, sus allegados e internamente. Sobre todo, lo que se trata de tomar de estas películas son las relaciones sociales que tienen los protagonistas, esto es lo que nos permite comprender el punto de vista que el director nos comparte. De esta manera el encuadre y composición se vuelve más complejo y es así como se pretende implementar en el cortometraje *Hostilidad*, una construcción del personaje mediante la fotografía mucho más profunda y completa.

El punto de vista, la colocación de personajes dentro del cuadro y la composición de los elementos presentes en el escenario mediante la cámara, son los principales factores fotográficos que se toman de estas películas, ya que todos estos filmes analizados tienen técnicas fotográficas que permiten crear un contexto visual que permite al espectador a ser parte de la situación presentada en la película. Al igual que crear un subtexto que afecta inconscientemente al espectador para luego realizar una conclusión final de la película.

Nuestra propuesta fotográfica se basará en los principios analizados en estas películas, como, por ejemplo, componer el cuadro mostrando al personaje protagónico entre objetos o personajes para crear la ilusión de encierro y dejarlo sin salida, a diferencia de los personajes secundarios que tendrán un espacio libre mucho más marcada para dar a entender su libertad o su superioridad ante el personaje principal. También se utilizará como recurso a las puertas, ventanas y espejos para sugerir que el personaje tiene o no salida de dicha situación o cómo esté está bloqueado mentalmente ante el resto de personajes.

### Capítulo III

#### Propuesta fotográfica para el cortometraje *Hostilidad*

En el tercer capítulo de nuestra investigación, trataremos la propuesta fotográfica para el cortometraje *Hostilidad*. Dicha propuesta parte de las bases expuestas en los pasados capítulos. Se tomarán todos los conceptos sobre composición y encuadre fotográfico los cuales serán aplicados al guion técnico que luego será aplicado en el momento del rodaje. La siguiente propuesta fotográfica será tratada desde mi punto de vista debido a que cumplí con el rol de director de fotografía en dicho cortometraje.

#### Propuesta fotográfica para *Hostilidad*

##### **Sinopsis**

Vanessa vive en condiciones deplorables junto a su novio Sebastián, de quien se niega a separarse hasta que descubre que se encuentra en un grave estado de anemia y que no se puede tratar debido a su deplorable situación económica. Tras volver a establecer conexión con su familia después de largo tiempo, ellos intentarán convencerla de dejar su relación, pero la situación se volverá insostenible cuando Sebastián se entere de esto, quien intentará detenerla a toda costa.

##### **Ficha Técnica**

**Producción.** Jennifer Patiño, Christian Peñaloza.

**Dirección.** Jennifer Patiño.

**Fotografía.** Jefferson Barragán.

**Guion.** Jennifer Patiño.

**Reparto principal.** Samantha Maldonado, Juan Íñiguez, Jennifer Patiño, Sofía Ordoñez, Hermelinda Morocho, Bryan Jiménez.

##### **Visión del director de fotografía**

La propuesta fotográfica para el cortometraje *Hostilidad* parte de las bases de diversos referentes fotográficos en el cine, siendo las principales *El Séptimo Sello* (1957), de Ingmar Bergman; *Requiem For a Dream* (2000), de Darren Aronofsky; *Get Out* (2017), de Jordan Peele. De estas producciones se tomaron diversos aspectos técnicos que ayudan a la construcción del personaje y nos da un acercamiento a su psicología. Estos aspectos son el encuadre, la composición, valores de plano, angulación y movimientos. También se trabajará

en conjunto al departamento de arte para realizar una puesta en escena que apoye a la propuesta fotográfica.

Esta propuesta siguió los lineamientos presentados por la directora y guionista de la obra, es por esto que se buscó una composición mucho más contenida y neutra como pudimos ver en la película *Historia de un matrimonio (2019)*, de *Noah Baumbach*. Gracias a esto, la cámara se colocará en puntos en los que los personajes tengan la libertad de moverse en la locación para ver su relación con el ambiente, de igual manera, la cámara encuadraba a los personajes de manera en la cual se observe claramente cuál de ellos tiene superioridad sobre el resto.

### ***Desglose de la propuesta fotográfica***

Para el encuadre dentro de la composición, tendremos a Vanessa encerrada o enmarcada entre objetos, personajes, etc. Esto servirá para remarcar el encierro que presenta en su vida. Será al único personaje que veremos dentro de esta composición. Para ejemplificar, en el siguiente fotograma veremos a los personajes en medio de objetos: una pared, una ventana e incluso otro personaje. Este recurso se irá desvaneciendo a medida que avance el cortometraje para nuevamente mostrar la liberación de Vanessa.

En la composición del plano, se enmarcará o centralizará a los personajes con objetos, ventanas, marcos de puertas, etc. u otros actores que estén dentro de la misma escena. Los valores de plano tendrán una progresión de menor a mayor en el transcurso del cortometraje y a la par de la evolución de Vanessa, es decir: El plano irá ampliándose con un encuadre mucho más abierto para demostrar como el personaje pasa de un estado de encierro mental y físico a un intento de liberación y un cambio de ideales. Es así como podremos comprender la transformación que tiene el personaje de Vanessa, partiendo desde una composición en la que, por medio de objetos y personajes en el set, la protagonista se ve agobiada, atrapada y cansada de su situación con su pareja, hasta llegar a un punto en el que Vanessa se libera y la composición fotográfica coloca al personaje en un punto en el que, tanto el espectador como el personaje, ven la libertad que la fotografía aporta en su construcción.

La unión de todos estos aspectos técnicos dentro de la composición del plano, son los que reforzaran la construcción y evolución de Vanessa siempre desde su punto de vista. Entendiendo el encuadre, podemos componer la escena para que el personaje se vea físicamente encerrado y de esta manera demostrar que ella es una prisionera en su relación. Esto no solo sirve para ver su encierro físico, sino, sobre todo, para entender su encierro mental. Por otra parte, los valores de plano irán creciendo de manera progresiva al igual que ella crece para bien como persona. Iniciaré con planos cerrados, en especial los planos

detalles, siendo estos recurrentes al principio del cortometraje, para luego ir abriendo los planos hasta llegar a utilizar planos enteros, americanos e incluso planos generales para así demostrar la liberación que Vanessa logra al final de su camino.

Ahora retomando el plano detalle, este servirá también para situarnos en lo que Vanessa está observando en las escenas de violencia o tensión ya que ella se refugia viendo objetos ajenos a la situación para tratar de evitar cualquier contacto con su agresor, creando así una suerte de escape al momento dándonos a entender que al hacer esto, la situación pasará como si nada. Esta también es una forma de hacer referencia a las personas que están en silencio ante los casos de violencia de género ya que muchas de las personas que conocen estos casos, no hacen la respectiva denuncia o hacen algo al respecto y simplemente centran su mirada a otra parte simulando que nada de lo que vieron a pasado.

### ***Análisis del guion técnico***

El guion técnico del cortometraje *Hostilidad*, describe el valor de plano que se utilizará en cada escena, el ángulo, movimiento y una descripción sobre la composición del plano. En la escena 16 del cortometraje los valores de plano y la composición, se centran de demostrar la superioridad del personaje de Sebastián sobre Vanessa, sin llegar a engrandecer o exagerar a Sebastián. Es por esto que los valores de plano para Sebastián son planos medios o planos generales sobre los primeros planos que tiene Vanessa. Esto se debe a que Vanessa es sumisa ante Sebastián a pesar de encontrarse en una situación en la que la salud de Vanessa se ve afectada.

La composición del plano de Sebastián demuestra su libertad, es por esto que en el guion se describe a Sebastián con amplio espacio dentro del plano. Siempre está cerca de ventanas o de puertas para indicar su libertad, a diferencia de Vanessa que siempre tiene una pared detrás. Los planos en los que ambos personajes interactúan, Vanessa se encuentra relegada a una esquina, se la ve pequeña y sin salida, mientras que Sebastián tiene toda la libertad dentro del cuadro.

A continuación, se encuentran tres escenas escritas que forman parte del guion técnico que serán analizadas y se demostrará la investigación aplicada en dichas escenas. Cabe aclarar que varios de los planos presentados en la versión final del guion técnico, no fueron incluidas en el montaje final debido a las decisiones de la directora y montajista para conseguir una narración más fluida y concreta, de igual manera, varios diálogos e incluso valores de plano, fueron modificados durante el rodaje de ciertas escenas.

Es por esto que el análisis fotográfico de la propuesta se centrará en los fotogramas presentados en el corte final del cortometraje, cabe aclarar que no se cumple estrictamente lo que está escrito en el guion técnico por las razones mencionadas anteriormente. El guion técnico, nos servirá para guiarnos y comprender correctamente los planos, ángulos y movimientos utilizados durante el rodaje mientras que los fotogramas servirán para entender la construcción del personaje mediante la fotografía.

### ***Análisis de fotogramas clave en Hostilidad***

Existen tres escenas dentro del cortometraje (escena 4, escena 14 y escena 24) que contienen una composición y un encuadre clave en las cuales podemos distinguir la propuesta fotográfica aplicada. En los siguientes fotogramas se analizarán los diversos aspectos técnicos de la composición fotográfica para los personajes Vanessa y Sebastián respectivamente.

#### **ESCENA 4 (Dormitorio) / Noche Personajes: Vanessa y Sebastián**

##### **Figura 63**

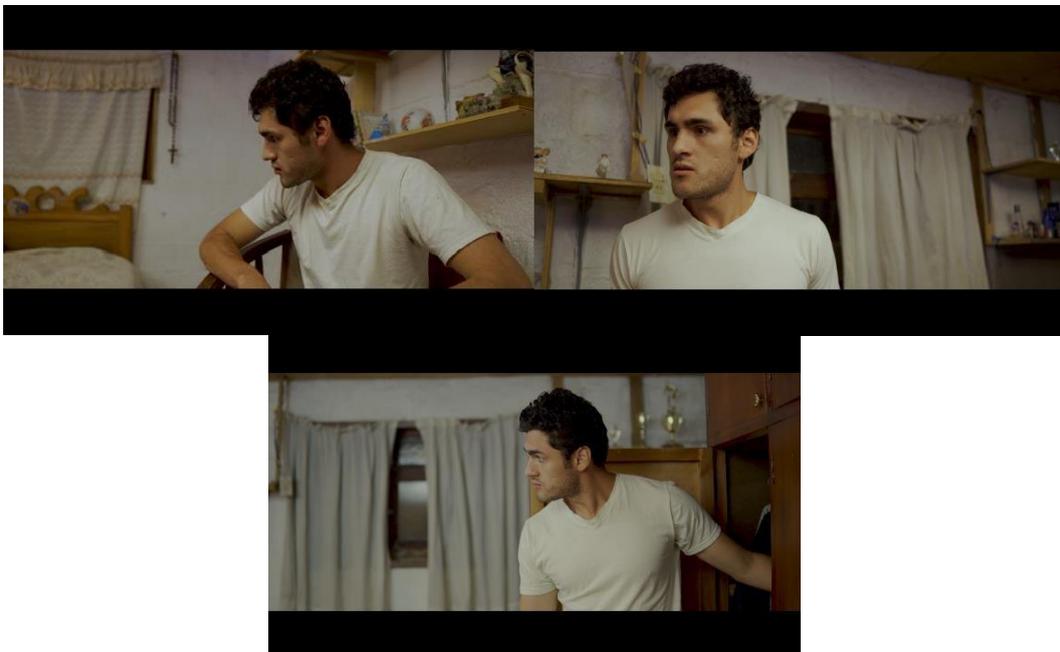


Nota: En el fotograma de la izquierda vemos a Vanessa en un plano medio, en este momento inicia la conversación. En el fotograma de la derecha vemos a Vanessa en el final de la escena, en un primer plano, la conversación ha finalizado.

En este fotograma, vemos a Vanessa iniciando el diálogo. Tenemos un primer plano y una composición de regla de 3 en la que destaca el personaje. La composición del plano, está diseñada de tal manera que el personaje quede encerrado entre varios objetos, la lámpara, la ventana y la cámara, tiene un fondo bastante cargado y que es utilizado para demostrar el encierro que tiene Vanessa en su relación. En el fotograma de la derecha, vemos a Vanessa mucho más cerca de la cámara y con el fondo desenfocado, esto último para demostrar su inconformidad y sobre todo para que el espectador se centre en su expresión y reacción ante la respuesta de Sebastián. Vanessa se encuentra nuevamente con una pared de fondo y relegada a la zona izquierda del plano.

Podemos diferenciar entre los dos fotogramas como Vanessa en un inicio tiene más espacio que en el último a pesar de tener al lado la lámpara, que también es un elemento que nos indica la iniciativa que tiene Vanessa. En el último plano solo vemos a Vanessa, no importa nada de su alrededor más que su rostro, el plano se cierra y se quita importancia a lo demás. Vanessa se confunde con el fondo, se puede decir que forma parte de él y que no destaca, a excepción del último fotograma en el que solo se busca ver su expresión, pero esto no quita que el espectador pueda sentir el agobio y frustración que tiene Vanessa.

**Figura 64**



*Nota:* Fotogramas de Sebastián durante toda la escena. Sebastián reclama a Vanessa por cualquier comentario que ella hace. Él siempre tiene superioridad, por eso lo vemos con un espacio considerable en la parte de en frente o detrás, además de tener una ventana o una puerta junto a él.

La composición para Sebastián se realizó pensando en que debe tener mucho más espacio y libertad que Vanessa. Su composición se centra en planos medios y un fondo con una ventana o puerta abierta. A diferencia de Vanessa, el personaje de Sebastián destaca sobre el fondo y tiene más espacio detrás o delante de su posición, demostrando así su libertad y superioridad en la relación.

La propuesta de mostrar a Sebastián con más espacio y entre puertas o ventanas que estén abiertas, viene de los lineamientos escritos desde la escritura del guion. No es una composición hecha al azar, tiene un propósito, mostrar más allá de los diálogos que el

personaje de Sebastián sí tiene una salida, tiene la libertad de expresarse o de moverse. En esta composición se busca que Sebastián destaque ante todo y que sea el foco de atención y que no se confunda con el fondo a pesar de llevar colores parecidos a los de este último.

**ESCENA 14** (Dormitorio) / Noche **Personajes:** Vanessa.

**Figura 65**



*Nota:* Vanessa se ve al espejo después de llegar a casa, se observa en el espejo y nota que su cuerpo está débil debido a la enfermedad.

Vanessa se coloca frente al espejo en varias ocasiones a lo largo del cortometraje. Una de las características principales de esta acción es que la cámara encuadra al personaje en un plano medio, pero siempre hacia el reflejo, no directamente al rostro de Vanessa. Esto se debe a que se buscó mostrar a Vanessa presa del espejo, la vemos encasillada entre su propio cuerpo y el marco de la puerta, para demostrar como ella mentalmente se siente encerrada en su pasado y en sus ideales. Por eso el espectador la ve solo por el espejo, el espejo es el reflejo de sus pensamientos, donde ella no es libre.

**Figura 66**



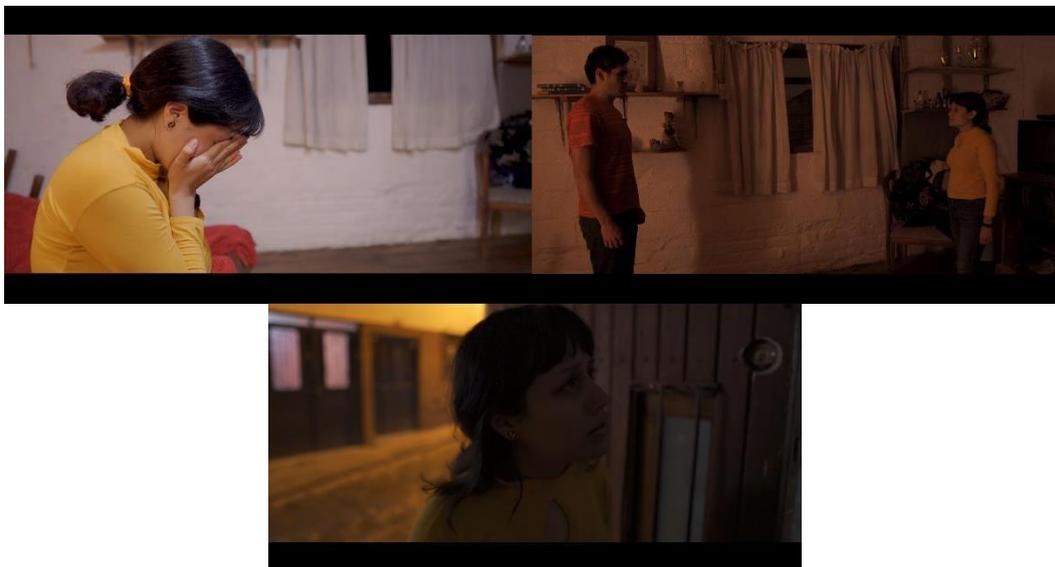
*Nota:* Vanessa después de hablar con su madre, llega a casa, la arregla y la limpia. Se cambia de ropa y se recuesta en la cama para descansar. En el fotograma de la izquierda vemos a Vanessa frente al espejo. En el fotograma de la derecha, Vanessa se sienta en la cama y disfruta de la luz, del silencio de la habitación y de los sonidos externos.

Esta escena en particular es la que cambia por completo la manera de ver que el espectador ha tenido de Vanessa desde el inicio del cortometraje. Vanessa ya no está encerrada entre objetos. No la vemos en un reflejo y tiene grandes espacios dentro del cuadro. En el primer fotograma, Vanessa se acerca al espejo y se mira fijamente, la cámara ahora es el espejo. Ya no se muestra a Vanessa en el reflejo ya que ella ahora se siente libre. La cámara se coloca en un plano medio en el cual el rostro de Vanessa ocupa el primero plano, pero detrás de ella vemos una puerta y una ventana que simboliza la libertad que tiene en el momento.

En el fotograma de la derecha la libertad, la tranquilidad y la paz se transmiten a través de un plano general. El plano encuadrada gran parte de la habitación, vemos a Vanessa con gran espacio frente a ella, al igual que una ventana que inunda de iluminación el cuarto. Con esta composición se buscó mostrar como Vanessa tiene una salida o una opción para cambiar su vida. Ahora ya no siente la presión de su pareja. Mediante el cuadro y la iluminación se quiere mostrar un momento idílico dentro del pensamiento de Vanessa.

**SECUENCIA 24 (Dormitorio) / Noche Personajes:** Vanessa.

**Figura 67**



*Nota:* Vanessa pide ayuda a su hermana. Se enfrenta a Sebastián y toma una decisión que cambiará su vida.

La secuencia final del cortometraje nos muestra el conjunto de recursos propuestos para la construcción del personaje mediante la fotografía. En el primer fotograma, Vanessa se encuentra sentada en la cama, está triste y desesperada, eso se observa claramente en su rostro y sus gestos corporales. Mediante la composición, Vanessa se encuentra con un espacio considerable frente a ella al igual que una ventana abierta de fondo, con eso de busca

mostrar que la situación en la que se encuentra no es impedimento para continuar con el camino para ser libre.

En el segundo fotograma se enfrentan Vanessa y Sebastián. Él le reclama que no puede irse de la casa ya que ella no puede tomar sus propias decisiones. La cámara encuadra a los dos personajes y en medio de ellos, vemos nuevamente la ventana abierta. En este momento, vemos a Vanessa al mismo nivel que su pareja, ya no está encerrada, ya no tiene objetos frente a ella que bloqueen su camino, ni si quiera Sebastián bloquea ese camino a la libertad que está representado por la ventana abierta.

Finalmente, Vanessa tiene una puerta detrás de ella, esta se encuentra abierta por completo y muestra la calle. La cámara se coloca de tal manera que el personaje quede en la mitad de la puerta abierta, a sus espaldas la libertad y frente a ella su pareja que tanto daño le ha causado. El primer plano de Vanessa nos muestra como encara por última vez a Sebastián, para después dar media vuelta y salir por la puerta. Es en este momento en el que la cámara enfoca a una puerta totalmente abierta encasillado a Vanessa, pero con la única intención de verla tomar un camino libre.

## **Conclusión**

*Hostilidad* nos presenta un drama en el cual el tema principal es la violencia de género, pero la visión general de la obra no busca mostrar una producción llena de agresión física, insultos o algún otro tipo de escenas que representen gráficamente este tema. Lo que se busca enseñar al público es el punto de vista de la protagonista, pero desde su psicología, es por esto que la obra está llena de simbología, metáforas y subtexto. Esta es la razón principal por la cual la construcción del personaje mediante la fotografía se vuelve un factor importante en el desarrollo de la historia.

La fotografía de este cortometraje toma en conjunto diversas técnicas de composición que permiten al espectador de una u otra manera sentirse identificado con la protagonista, ya que no solo observa las situaciones de violencia que existen en el momento en el que se desarrolla la situación, sino que también puede percibir como psicológicamente Vanessa enfrenta una cruel realidad que, lamentablemente, sucede en la vida diaria, pero es gracias al conjunto de todos los departamentos técnicos, incluida la fotografía claro está, que se puede sentir este proceso al que Vanessa se enfrenta para poder conseguir su libertad.

### Conclusiones generales

Realizar la construcción del personaje resulta ser un tema bastante complejo y amplio en el cuál la fotografía cinematográfica es uno de todos los componentes que conforman el grupo de trabajo. Esto quiere decir que es el conjunto de todos los departamentos los que permiten presentar al público una interesante y completa evolución del personaje. Así mismo, la fotografía es la que permite distinguir todos estos elementos, ya que, gracias a ella, podemos observar la simbología presentada en el escenario, las acciones de los personajes, cuál es la fuente de determinado sonido, entre otras cosas. Es por esto que la presente investigación nos ayudó a tener unas bases con las cuales podamos crear un ecosistema funcional entre todos los departamentos.

Los temas tratados en el primer capítulo nos permitieron conocer conceptos básicos sobre el encuadre y composición de la fotografía cinematográfica. El contenido presentado en dicho capítulo ha sido la base principal para la construcción de la propuesta fotográfica, ya que, gracias a dichos conceptos, logramos entender como los valores de plano no solo sirven para mostrar dichos objetos y espacios en distintas distancias, sino que también nos permite transmitir distintas emociones. Debido a esto la propuesta se centró en valores de plano que permitieran al espectador formar parte de los sentimientos que tienen los personajes y de esta manera crear una evolución justificada en los valores de plano que nos llevan a presenciar la evolución del personaje.

Un claro ejemplo de que un director de fotografía tiene claras bases de encuadre y composición, es el análisis de las películas realizadas en el segundo capítulo. Las películas puestas para el estudio nos enseñan como solo con un completo conocimiento de los conceptos de la fotografía, el director de dicha área se puede permitir cambiar y manipular dichos conocimientos. De igual manera, aprendimos como el uso correcto del encuadre y composición más básica puede crear un ambiente de tensión e inestabilidad para los personajes sin la necesidad de recurrir a planos que resulten ser más experimentales y no logren el objetivo concebido en la propuesta fotográfica.

La aplicación de las diversas técnicas fotográficas en el cortometraje, me han permitido experimentar y analizar las diferentes maneras que el director de fotografía puede implementarlas al momento de construir el personaje, esto me ha llevado a tener una visión más amplia de cuáles son los métodos que pueden resultar útiles y funcionales y cuales no sirven para apoyar a la evolución de la historia. Gracias a la profunda investigación y análisis que se realizó en este trabajo, he podido ver los errores que el director de fotografía puede tener al momento de colocar la cámara en escena. Ya que, para lograr mostrar esta pequeña

parte de la realidad, se debe tener una visión mucho más allá de lo técnico o teórico, se debe tener una perspectiva única de la historia que queremos contar y en general de los sucesos reales que ocurren a nuestro alrededor, debemos tener claro el objetivo que se quiere conseguir y el mensaje a transmitir al público, solo así, se puede decir que una propuesta fotográfica ha cumplido su propósito.

## Referencias

- Almendros, N. (1980). *Días de una Cámara*.
- Aronofsky, D. (Director). (1972). *Requiem For a Dream* [Película]. Artisan Entertainment, Thousand Words Truth y Soul Pictures.
- Azuar, R. (1987). *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Alicante: Instituto de estudios "Juan Gil-Albert".
- Baumbach, N. (Director). (2019). *Historia de un matrimonio*. [Película]. Heyday Films, Netflix.
- Berger, J. (1980). *Mirar*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor.
- Bergman, I. (Director). (1957). *El séptimo sello* [Película]. Allan Ekelund.
- Carrión, P. H. (2016). *Composición del encuadre fotográfico en la película IMPLICADOS*. [Trabajo de titulación previo a la obtención del título de licenciado en Cine y Audiovisuales] Ecuador. Universidad de Cuenca.  
<https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/24047/1/TESIS%20final%20PABLO%20CARRION%20ENE%202016.pdf>
- Carreño, V. (2017). *¿Qué es la investigación-creación?* Revista *SituArte/Documentos*. Universidad del Zulia.
- Crusellas, L. (2017). *¿Qué es la fotografía en el cine?* Blog de CPA Online.  
<https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/que-es-la-fotografia-en-el-cine/>
- De Lucas, J. (2017). *La relación de aspecto en cine*. Blog de CPA Online.  
<https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/la-relacion-de-aspecto-en-cine/>
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós.  
[http://www.medicinayarte.com/audio/biblioteca\\_virtual\\_deleuze\\_la\\_imagen\\_movimiento\\_estudios\\_sobre\\_cine.pdf](http://www.medicinayarte.com/audio/biblioteca_virtual_deleuze_la_imagen_movimiento_estudios_sobre_cine.pdf)
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós.  
[http://www.medicinayarte.com/img/deleuzeestudios\\_sobre%20cine%2020la%20imagen-tiempo.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/deleuzeestudios_sobre%20cine%2020la%20imagen-tiempo.pdf)
- Hernández Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre investigación*, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado
- Hernández Hernández, F. (2015). Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales.  
<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1658>.
- Kon, S. (Director). (1987). *Perfect Blue* [Película]. Madhouse.
- Metáfora Visual. (14 de marzo del 2019). *¿Qué es el encuadre fotográfico?*.  
<https://metaforavisual.com/blog/que-es-el-encuadre-fotografico/>

Pelle, J. (Director). (2017). *Get Out* [Película]. Blumhouse Productions, Monkeypaw Productions y QC Entertainment.

Ripstein, A. (Director). (1972). *El castillo de la pureza* [Película]. Estudios Churubusco.

Valderrama, C. (2015). *Imágenes que acompañan, que hablan y se acomodan*. Imágenes que acompañan, que hablan y se acomodan (uchile.cl)

Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós.

## Anexos

### Anexo A

#### **Guion Técnico de las escenas a analizadas**

En la siguiente tabla se encuentra el guion técnico dividido en varias secciones. Empezando por la izquierda, el *#Plano* que únicamente nos indica una secuencia numérica en orden por cada plano, esto se debe a que, si la escena no se terminaba de rodar en el plazo establecido, se podía continuar en otra ocasión teniendo en cuenta el número de plano en el que se quedó en la última sesión de rodaje. Luego tenemos a la *Escena* que nos indica el número de la escena a la que pertenece cada plano.

En la siguiente columna, tenemos el *Orden de grabación* en cual nos indica el orden en el que serán grabados los planos, esto se debe a temas de producción ya que de esta manera se pudo realizar diversos planos que tenían la misma continuidad antes de colocar los equipos en una ubicación diferente para filmar otro valor de plano. *Ángulo/Movimiento* nos indica el tipo de acción que realiza la cámara o la base sobre la que realizará dicho movimiento. Después tenemos la *Descripción* la cual consta de una acción o dialogo a realizar en dicho plano. Y por último las *Observaciones*, esta columna se colocó para realizar anotaciones en previas o durante el rodaje sobre temas de enfoque, colocación de los personajes en el cuadro, ubicación de la cámara dentro del set, entre otras.

<b>ESCENA 4 (Dormitorio) / Noche Personajes: Vanessa y Sebastián.</b>						
<b># Plano</b>	<b>Escena</b>	<b>Tipo de Plano</b>	<b>Orden de grabación</b>	<b>Ángulo/Movimiento</b>	<b>Descripción</b>	<b>Observaciones</b>
1	4	Detalle		Cámara en mano	Vanessa se quita el esmalte de las uñas.	
2	4	General		-	Vanessa se acerca a la ventana, la cierra junto a las cortinas.	
3	4	Two shot Primer plano		-	Cierra la ventana y las cortinas. Toma el cepillo. ¿Sebas?	Sebastián está de fondo, desenfocado. Vemos en primer plano a Vanessa.
4	4	Medio largo Contrapicado		Cámara en mano	Sebastián limpia su zapato. ¿Qué pasa?	Sebastián tiene mucho espacio a la izquierda.

						Vemos la ventana.
5	4	General		Cámara en mano	Vanessa se acerca al armario. Se coloca frente al espejo.	
6	4	Medio corto		Cámara en mano	Vanessa se observa en el espejo. Sale de cuadro, se dirige a la cama	Vemos a Sebastián y a Vanessa en el reflejo del espejo.
7	4	Medio corto		Cámara en mano Lateral	Vanessa se sienta en la cama. <i>Estaba pensando en que deberíamos conseguir un trabajo estable. Y... ni siquiera estamos pagando renta.</i>	
8	4	Primer plano		Cámara en mano Frontal	<i>Hoy no tuvimos ni para ofrecerle un café a tu mamá. Sabes cuanto ama el buen café.</i>	
9	4	Medio largo Contrapicado		Cámara en mano	<i>A ver, me acabas de decir. Ya o sigas con eso ¡¿SÍ?!</i>	
10	4	Entero		Cámara en mano	Sebastián se pone de pie y arroja la silla. <i>Todo el tiempo es lo mismo.</i>	
11	4	Medio corto contrapicado	1	Cámara en mano	<i>Ya sé que ahorita no estamos en nuestro mejor momento, pero sabes...No me dan trabajo.</i>	
12	4	General	2	Cámara en mano	Sebastián se acerca a la estantería a dejar sus zapatos.	
13	4	Plano Detalle	3	Cámara en mano	Sebastián coloca sus zapatos en la estantería.	

14	4	Primer plano	4	Cámara en mano	<i>Sólo quería que lo tomaras en cuenta. No te molestes. Mira a Sebastián.</i>	
15	4	Subjetivo	5	Cámara en mano	Sebastián se acerca al armario. <i>Es que no entiendo, ¿por qué insistes tanto?, ¿qué es lo que quieres tú? Tú no quieres ir a trabajar.</i>	
16	4	Medio corto	6	Cámara en mano	<i>Quieres ir a verte con otros hombres, eso es lo que te encanta.</i>	
17	4	Cenital	7	Cámara en mano	Vanessa se acomoda bajo las cobijas.	
18	4	Medio largo	8	Cámara en mano Lateral	Sebastián se cambia la camiseta	Detrás de Sebastián se encuentra la ventana. Tiene bastante espacio a su izquierda.
19	4	Primer plano	9	Cámara en mano	<i>No es eso, es que...</i>	
20	4	Plano General	2	Cámara en mano	Sebastián termina de cambiarse. Se da media vuelta y mira a Vanessa	Vemos la distancia que hay entre Sebastián y Vanessa.
21	4	Primer plano	9	Cámara en mano	<i>Olvídalo, perdóname...</i>	
22	4	Medio corto	6	Cámara en mano	Sebastián le lanza una mirada fúrica a Vanessa.	
23	4	Primer plano	9	Cámara en mano	Vanessa, que suspira humillada pero no le dice nada, pero cuando se encuentra con la mirada de Sebastián ella baja la suya.	
24	4	Medio corto	6	Cámara en mano	Sebastián niega con la cabeza.	
25	4	Primer plano	10	Cámara en mano	Vanessa se acomoda	Vemos a la izquierda la

					lateralmente y duerme.	lampara y de fondo la pared en blanco.
<b>ESCENA 14 (Leonila, Dormitorio, Baño) / Atardecer Personajes: Vanessa.</b>						
<b>LEONILA</b>						
# Plano	Escena	Tipo de Plano	Orden de grabación	Ángulo/Movimiento	Descripción	Observaciones
1	14	Medio largo	1	Cámara en mano	Vanessa entra y cierra la puerta temerosa. Recobra la valentía.	
2	14	Detalle	2	Cámara en mano	Aprieta los puños.	
3	14	Primer plano	3	Cámara en mano	Da una respiración profunda.	
4	14	Medio largo	1	Cámara en mano	Camina y sale de cuadro.	
<b>DORMITORIO</b>						
5	14	Entero	1	- Frontal	Vanessa entra al cuarto, asienta la funda en el velador. Camina hacia el armario	
6	14	Entero	2	- Lateral	Entra en cuadro, saca una parada de ropa. Da media vuelta y coloca la ropa en la cama.	Desde el armario.
7	14	Primer plano	3	- Cámara en mano	Vemos el rostro de Vanessa al escuchar la puerta <i>¿Ya estás lista?, se nos hizo tardísimo...</i>	
8	14	General	4	Cámara en mano Lateral	<i>Se nos hizo tardísimo...</i> Vanessa se acerca al armario.	De toda la habitación.
9	14	Medio corto	5	Cámara en mano	Vanessa ve su rostro en el espejo. <i>Yo mejor me adelanto Vanessa, ¡alcázame!</i>	Vemos a Vanessa en el espejo.

10	14	Primer plano	5	Cámara en mano	<i>Más vale que no nos hagamos esperar.</i>	
11	14	General	4	- Lateral	Se escucha el golpe de la puerta al cerrarse. Vanessa se relaja, se quita su blusa.	De toda la habitación.
12	14	Primer plano	5	-	Vemos el rostro de Vanessa mientras se relaja.	
13	14	Detalle	6	-	Las prendas caen al suelo.	
14	14	Medio corto	5	- Lateral	El silencio la tranquiliza. Curiosa mira su pecho.	
15	14	Medio largo	7	-	Su sostén le queda flojo, decepcionada se toca el abdomen. Se voltea y ve su parte trasera.	Vemos a Vanessa en el reflejo del espejo.
16	14	Contrapicado	8	Cámara en mano	Vemos sangre chorrear por sus piernas.	
17	14	Primer primerísimo plano	9	*Cámara en mano	<i>No es posible...</i>	*La cámara se muestra más agitada y temblorosa
18	14	Entero	10	*Cámara en mano	Alarmada, toma la ropa interior de la cama y se acerca al velador y toma la funda. Se dirige al baño con dificultad.	Encuadrando la puerta.
19	14	Primer plano	11	*Cámara en mano	Vemos a Vanessa débil y asustada. Recupera la postura y camina. Sale de cuadro.	
<b>BAÑO</b>						
20	14	Detalle	1	*Cámara en mano	Saca el paquete de toallas de la funda. Y saca una toalla.	
21	14	Detalle	2	*Cámara en mano	Vemos los ojos de Vanessa desesperada.	

22	14	Detalle	3	*Cámara en mano	Su ropa interior manchada de sangre cae al suelo	
23	14	Medio largo	4	Cámara en mano	Coloca su toalla en su interior limpio y se lo coloca.	
<b>DORMITORIO</b>						
24	14	General	1	Cámara en mano	Sale del baño, se acerca a la cama para tomar la camiseta.	
25	14	Detalle	2	Cámara en mano	Toma la camiseta. Mientras pasa al armario.	
26	14	Medio largo	3	Cámara en mano	Se coloca la camiseta y enojada la tira al cesto de ropa sucia. Sale de cuadro.	Vemos a Vanessa en el reflejo del espejo.
27	14	Detalle	4	Cámara en mano	Quita las sábanas sucias.	Vemos la mancha de sangre en la cama.
28	14	Entero Escorzo	5	Cámara en mano	Tiende la cama.	Vemos a Vanessa de espalda, de fondo la ventana junto a la puerta.
29	14	Detalle	6	Cámara en mano Lateral	Saca una camiseta verde del cajón.	
30	14	Medio largo	3	Cámara en mano	Se coloca la camiseta verde y se observa con nostalgia. Se dirige a la cama y sale de cuadro	Vemos a Vanessa en el reflejo del espejo.
31	14	General	7	-	Se acuesta en la cama.	La cámara en cuadro desde una esquina. Se observa las dos ventanas y la puerta.
32	14	Cenital	8	-	Vemos a Vanessa acomodarse y escuchar las voces de fuera.	

					Se acomoda y descansa.	
33	14	General	7	-	Vemos a Vanessa acostada	Encuadre desde la esquina.
	24	Primer plano		-	Vanessa se peina	
	24	Plano medio Sebastián		- Cámara en mano	<i>¿Qué pasó con la comida?</i>	
	24	Plano medio		- Cámara en mano	<i>¡Hola! La boté a la basura, olía muy mal... Ya estaba muchos días.</i>	
	24	Plano medio Two shot		- Cámara en mano	Sebastián golpea a Vanessa	
	24	Plano medio Corto Sebastián		- Cámara en mano	<i>A mi mamá se le dio por defenderte hoy...</i>	
	24	Plano medio		- Cámara en mano	Vanessa se masajea el cuello disimuladamente y sin salir del asombro	
	24	Primer plano		- Cámara en mano	<i>Como se puso a decir idioteces me largué</i>	
	24	Plano Entero		- Cámara en mano	Vemos a Vanessa parada frente al espejo y a Sebastián acostarse. <i>Espero que por fin te des cuenta de que necesitamos trabajar y dejar</i>	

					<p><i>de depender de tus padres.</i></p> <p>Mientras Sebastián se acuesta.</p>	
	24	Plano medio		Cámara en mano	<p><i>Cállate</i></p> <p><i>Vanessa... trata de no molestarme más por hoy por favor.</i></p>	
	24	Primer plano		Cámara en mano Cenital	Vanessa abre los ojos.	
	24	Plano General		Cámara en mano	Vanessa se levanta y se dirige a la ropa sucia.	
	24	Plano medio		Cámara en mano	Desde la perspectiva de la ropa sucia vemos a Vanessa acercarse y vemos a Sebastián en el fondo. Revisa entre la ropa.	
	24	Plano Entero		Lateral Cámara en mano	Vemos a Vanessa y a la ventana de fondo.	
	24	Plano detalle		- Cámara en mano	Marca el número en el teléfono.	
	24	Primer plano		- Cámara en mano	Desde la vista de teléfono vemos el rostro de Vanessa. Continúa marcando y regresa a ver a Sebastián	
	24	Plano General		Cámara en mano	Vemos la habitación completa. Vanessa se	

					encuentra a la derecha y Sebastián en el centro del cuadro.	
	24	Primer plano		- Cámara en mano	Vanessa habla por teléfono. <i>¿Aló, buenas noches? Johanna, soy Vanessa...</i>	
	24	Plano General		Cámara en mano	Voy para allá lo más pronto posible...	
	24	Primer plano Plano medio		- Cámara en mano	Vanessa gira lentamente y observa a Sebastián mediante el enfoque.	
	24	Plano medio corto Sebastián		- Cámara en mano	<i>¿Quién carajos te crees que eres para pensar que puedes decidir cuándo irte de aquí, ¿ah?</i>	
	24	Plano medio corto Vanessa		- Cámara en mano	<i>Ya no aguanto más aquí Sebastián...</i>	