



UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS

FACULTAD DE COMUNICACIONES

PROGRAMA ACADÉMICO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y MEDIOS

INTERACTIVOS

**Función estética de la dirección fotográfica para la construcción del espacio
cinematográfico: película Retablo**

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Para optar el grado de bachiller en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos

AUTORA

Ayucán Requena, Diana Fiorella (0000-0003-4983-6063)

ASESOR

Karbaum Padilla, Gerardo (000-0002-8089-3640)

Lima, 6 de octubre de 2021

DEDICATORIA
A Dios, a mi familia y a los próximos jóvenes audiovisuales

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, especialmente a mis padres, por el apoyo durante mi carrera universitaria, y todas las etapas que me llevaron hasta este punto de mi vida. Un agradecimiento especial a mi asesor Gerardo Karbaum, por la paciencia, su instrucción y sus consejos. Asimismo, agradezco el apoyo de Ricardo Bedoya y Mario Bassino por brindarme su tiempo y conocimientos para el desarrollo de este trabajo de investigación.

Título: “Función estética de la dirección de fotografía para la construcción del espacio cinematográfico: película Retablo”

RESUMEN

La presente investigación tiene como finalidad analizar la función estética de la dirección de fotografía de uno de los largometrajes de ficción peruanos más galardonados en la última década, se trata de la película “Retablo”, dirigida por Álvaro Delgado Aparicio. La estética fotográfica utilizada para la construcción cinematográfica de este film es objeto de estudio debido a su minucioso y audiovisualmente motivado empleo. Dentro de esta, elementos como la luz, las ópticas y los movimientos de cámara cumplen una función que permiten construir el espacio cinematográfico de “Retablo”, cuya historia narra la relación padre-hijo entre Noé y Segundo, artesanos de retablos en Ayacucho, quienes ilustran la vida laboral, costumbres e ideologías presentes en esta zona rural del Perú. A través de la puesta en escena, la puesta en cuadro, la puesta en serie y sus respectivos elementos, es posible analizar el espacio en el que transcurre la historia.

Palabras clave: Función estética de la dirección de fotografía, espacio cinematográfico, puesta en escena, puesta en cuadro, puesta en serie.

Title: "Aesthetic function of the photography direction for the construction of the cinematographic space in the film Retablo"

ABSTRACT

This study presents, as a final analysis, the aesthetic function of the photographic direction of one of the most gallant Peruvian fiction films in the last decade, the movie "Retablo", directed by Alvaro Delgado Aparicio. The photographic aesthetics used for the cinematographic construction of this film is the object of study debited to its subtle and audiovisually motivated work. From there, elements such as light, optics and camera movements complete a function that allows building the cinematographic space of "Retablo", which tells the story about a son and dad relationship between Noah and Segundo, retablo artists in Ayacucho, illustrate the working life, habits and ideologies in this rural area of Peru. Through the staging on scene, staging on frame, staging on series and its respective elements, it is possible to analyze the space in which to trace history.

The purpose of this research is to analyze the aesthetic function of the photography direction of one of the most awarded Peruvian fiction films in the last decade, it is the film "Retablo", directed by Álvaro Delgado Aparicio. The photographic aesthetics used for the cinematographic construction of this film is the object of study due to its meticulous and audiovisual use. Within this, the light, the optics and the camera movements fulfill a function that allows the construction of the cinematographic space of the film: the father-son relationship, Noé and Segundo, artisans of altarpieces in Ayacucho. The different levels of this audiovisual project are reflected, such as the staging, the staging and the staging, which allow the analysis of the space in which the story takes place.

Keywords: Aesthetic function of photography direction, cinematographic space, staging on scene, staging on frame, staging on series.

Tabla de Contenido

1. Planteamiento de la Investigación	7
1.1. Justificación.....	8
1.2. Preguntas	9
1.2.1. Pregunta general.....	9
1.2.2. Preguntas específicas	9
1.3. Objetivos.....	9
1.3.1. Objetivo general	9
1.3.2. Objetivos específicos	9
1.4. Supuestos	10
2. Estado de la Cuestión	10
3. Marco Teórico	12
3.1. Función estética de la dirección de fotografía	12
3.1.1. La Luz.....	12
3.1.2. La Óptica.....	13
3.1.3. Los Movimientos de Cámara	15
3.2. Espacio Cinematográfico	16
3.2.1. Puesta en escena	18
3.2.2. Puesta en cuadro.....	19
3.2.3. Puesta en serie	21
4. Metodología	22
4.1. Paradigma de Investigación	22
4.2. Forma de Investigación.....	23
4.3. Estrategia Metodológica.....	23
4.4. Unidad de análisis.....	24
4.5. Universo y muestra.....	24
4.6. Selección de informantes.....	24
4.7. Criterios de selección	25
4.8. Técnicas e instrumentos	25
4.9. Fuentes de información.....	26
4.10. Limitaciones.....	26

5. Referencias	27
6. Anexos	30
6.1. Matriz.....	30
6.2. Mapa de autores	31
6.3. Análisis de contenido según categorías.....	31
6.4. Cuadros de análisis.....	31
6.5. Entrevista a informantes	42
6.6. Cronograma.....	43
6.7. Hoja Informativa	46

1. Planteamiento de la investigación:

Situación problemática

La película “Retablo”, obra dirigida por Álvaro Delgado Aparicio, es un drama de ficción, estrenado en agosto de 2017 en el Festival de Cine de Lima, que abarca tres temáticas principales relevantes en la actualidad: la homofobia, el arduo estilo de vida en zonas rurales del Perú y los procesos conflictivos que se atraviesa en la adolescencia (EL PAÍS, 2019). Este es, efectivamente, un relato de tipo “coming of age” entre Noé, el padre y maestro artesano de retablos; Segundo, su hijo y aprendiz de este arte; y Anatolia, la esposa y madre. Tal como mencionó el director respecto a la temática principal de la película, Retablo refleja una realidad presente, no solo en las zonas altoandinas, sino en el resto de lugares del país, y de especial manera en este contexto, debido a diferentes factores influyentes como la pobreza, la violencia y la no visibilización de las minorías (EL PAÍS, 2019). A través de la reproducción de espacios tradicionales de la sierra central, la construcción de personajes con conflictos cercanos a su contexto, el desarrollo de la historia entorno y en referencia metafórica al retablo, la creación de atmósferas a través de la fotografía y el arte, entre otros elementos relevantes para la construcción del universo de Retablo, el film ha sido reconocido por el cuidadoso proceso de ejecución y la exposición de realidades polémicas, tal como muestra el logro de haber ganado el premio a la categoría de nuevos directores en el Festival de Cine Latinoamericano de Vancouver en 2018, así como también el recibimiento del Teddy Award en la Berlinale en el 2018 en la categoría de mejor película de temática LGBT. Retablo ha conseguido gran reconocimiento como película peruana, debido a que ha logrado plasmar la trama y las respectivas líneas argumentales que complementan el conflicto central de la historia, a través del espacio cinematográfico y sus elementos.

La película transcurre en un contexto actual en la sierra central, específicamente en Ayacucho, donde se muestra el duro estilo de vida de las personas habitantes de las zonas rurales, además de la impregnada mentalidad machista en ellos, que sale a relucir a través de las distintas acciones “culturales”, que en realidad han sido normalizadas, tales como las violaciones, los castigos o torturas y peleas a raíz de prejuicios. Retablo sucede en medio de una sociedad que ha absorbido completamente este tipo de expresiones patriarcales, de abuso y condenación hacia los comportamientos diferentes a sus costumbres, en este caso, la homosexualidad. A partir de la investigación e intercambio de ideas con los mismos actores, es que se pudo recopilar distintas costumbres y marcadas formas de pensamiento para la realización de este proyecto.

Según la entrevista realizada al director Álvaro Delgado Aparicio en Cinencuentro (2018), menciona y agradece la oportunidad que tuvieron de poder trabajar con actores y equipo técnico provenientes de la sierra y quechua-hablantes, lo cual fue un punto a favor para atribuir autenticidad al guion que ya se había establecido. Al trabajar una historia que sucede en otro contexto y abarca costumbres ajenas al director, se quiso desde el principio tener una mirada panorámica de los sucesos y tratarlos con cuidado.

1.1. Justificación

La película *Retablo*, posterior a su estreno en 2017, recibió aclamaciones por la crítica, y posteriormente, una favorable respuesta durante 7 semanas por parte de los espectadores en las salas de cine comerciales en Lima con aproximadamente 60 mil asistentes, así como también una gran aceptación luego de su estreno en la plataforma de streaming Netflix a finales de julio del presente año.

Según un artículo publicado en DAFO, *Retablo* se ha convertido en la película peruana más premiada de todos los tiempos, con más de 30 reconocimientos internacionales, además de ser precandidata a los Premios Óscar y Goya 2020 (DAFO, 2019). John DeFore, crítico de cine, a través de un artículo en *The Hollywood Reporter* (2019), comentó acerca de la cinta peruana “Un debut conmovedor, con potentes interpretaciones y un sólido sentido de la pertenencia”. Así como también mostró su idea de los retablos como representaciones de la realidad en la que viven los personajes: “Estos momentos de felicidad congelada en el tiempo son pequeños mundos en sí mismos, lindos para los ojos extranjeros pero no empalagosos”. Además, compartió su sentir desde los pies del autor como del espectador: “Pasa mucho tiempo antes de que la película reconozca que a veces también pueden contar historias desagradables y pueden tener un significado profundamente personal tanto para el creador como para el destinatario”.

La fuerte conexión del drama con el espectador se debe a que construye un universo cinematográfico tan detalladamente, que aunque sea lejano a las realidades de los receptores, se convierte en un espacio inmediatamente cercano y palpable, incluso para un público extranjero. En algún punto, el director Álvaro Delgado Aparicio también fue un extranjero y estuvo en el lugar del espectador en su primer contacto con un retablo.

En las siguientes líneas, Delgado (2018) comenta en una entrevista acerca de este primer encuentro y lo que le evocó para contar esta historia:

Hace siete años, en uno de mis proyectos como psicólogo organizacional, trabajaba en una minera. Ahí conocí a un operario muy interesante que me contó de su primo que trabajaba con los retablos, y me quedé con esa idea. Regresando a Lima me contaron del libro “Santero y caminante” de Jesús Urbano Rojas y Pablo Macera. Lo leí, y luego me fui a Ayacucho con mi mochila. Me llamaba la atención el retablo como un portal de vida, como una representación de la vida cotidiana y de lo religioso. Pero también en cómo se le utiliza para representar algo que ha ocurrido. Creo que el cine también es eso, se retratan imágenes de algo que quieres contar, o de una ficción. Por otro lado, mientras más te adentras en un retablo, te das cuenta que ciertas cosas que dabas por hechas no son lo que parecen. Esto hacía que me pregunté cómo es que a veces vemos las distintas realidades, pero no nos damos cuenta de lo que realmente son.

A Delgado le interesó desde un primer momento el carácter místico e introspectivo del retablo, y a la vez, la manera en la que esta obra de arte, cumplía la función de documentar un evento que se comparte tradicionalmente, de generación en generación. El director vio este punto de inspiración para la película. Asimismo, su interés por plasmar las relaciones intrafamiliares como impulso para la búsqueda de una identidad propia. Este es su comentario acerca del tema:

Lo que me empujó a hacer el proyecto fue explorar cómo Segundo Paucar, un chico de 14 años, idealiza a su padre y ve la vida a través de sus ojos. La pregunta que me hacía era: ¿Qué es lo que tiene que pasar para que él encuentre su propio punto de vista?, junto con toda la complejidad que uno tiene que pasar para encontrar su propia identidad. Es un proceso muy complicado y creo que todos hemos pasado de alguna manera por algo parecido. Situar el contexto en el que estábamos dentro de esa estructura, es algo que aprendí mucho de mi equipo.

El director reconoce los conflictos de sus personajes, sus objetivos y principalmente lo que quiere contar en su película. Identifica los principales temas de la historia que quiere expresar. Estas ideas y/o preguntas se plasman en elementos, maneras y estilos, aquellos que finalmente construyen el espacio cinematográfico en el que estos confluyen y se desenvuelven. Esto ocurre en diferentes niveles y etapas, tales como la puesta en escena, la puesta de cuadro y la puesta en serie; y sobre la dirección de fotografía, a través de elementos como la iluminación, las ópticas y los movimientos de cámara.

Por lo anteriormente mencionado, es productivo llevar a cabo esta investigación, ya que permite analizar y comprender la función estética de la dirección de la fotografía para la construcción del espacio cinematográfico de la película Retablo.

1.2. Preguntas:

Pregunta general

- ¿Cuál es la función estética de la dirección de fotografía en la construcción del espacio cinematográfico en la película Retablo?

Preguntas específicas

- ¿Cuál es la función estética de la luz en la puesta en escena en la película Retablo?
- ¿Cuál es la función estética de la óptica en la puesta en cuadro en la película Retablo?
- ¿Cuál es la función estética de los movimientos de cámara y de la puesta en serie en la película Retablo?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

- Analizar la función estética de la dirección de fotografía en la construcción del espacio escénico en la película Retablo

1.3.2. Objetivos específicos

- Identificar la función estética de la luz en la puesta en escena en la película Retablo.
- Analizar la función estética de la óptica en la puesta en cuadro en la película Retablo.
- Describir la función estética de los movimientos de cámara y de la puesta en serie en la película Retablo.

1.4. Supuestos

- Acerca de la función estética de la luz en la puesta en escena, pretendo concluir que cumple el rol de materializar el mundo interior o el sentir de los personajes. Particularmente, Retablo muestra un estilo barroco en sus encuadres: espacios oscuros, acompañados de una luz tenue y natural. Esto podría reflejar lo mucho que sus personajes ocultan, lo que deciden permanecer en la oscuridad o para sí mismos, en contraste con lo poco que son capaces de mostrar públicamente. Ambas ideas basadas en el entorno en el que se desarrollan. Al igual que la luz, también les resulta natural las decisiones que toman y la manera en que piensan sobre ellos mismos.
- Respecto a la óptica en la puesta en cuadro, considero que cumple una función también narrativa, que puede hablarnos de lo más íntimo de un personaje, en el caso de planos cerrados; y de un pensamiento o realidades colectivas, en el caso de planos abiertos.
- Los movimientos de cámara en la puesta en serie podrían no solo atribuir un estilo rítmico de la cinta, sino también alimentar el lazo narrativo entre los sucesos de la historia.

2. Estado de la cuestión

En las siguientes líneas se expondrán diferentes investigaciones relacionadas al tema de investigación que se busca abordar. Se estudian temas cercanos a la función estética de la dirección de fotografía y el espacio cinematográfico.

El artículo de Rubén Dittus (2013) titulado “El realismo estético del cine documental en la tesis de Pier Paolo Pasolini” se trata de una teoría de tipo semiótica, donde se explica el punto de percepción del ensayista y director de cine italiano acerca del lenguaje en el cine. La teoría propone que a través del cine, no se revela a la realidad como tal, sino como un conjunto de signos simbólicos que la conforman; es decir, una porción sustraída de esta realidad, en donde nos encontramos. Esto a su vez, afirma el cineasta, comprueba que la realidad no es una cuestión natural, sino cultural, ya que varía según la realidad que se busque mostrar.

De acuerdo a la investigación de Dittus, para Pasolini, el cine, antes de tratarse de un conjunto de reglas y técnicas, es una convención estética. Se enfatiza que lo que vemos en pantalla son signos simbólicos que ya forman parte de nuestro universo visual, y que estos elementos son estimulados a través de la dirección de fotografía.

Esta investigación confirma la existencia de una inconsciente estructura estética personal en cada proyecto. Esto es la creación de un vocabulario, no lingüístico, sino estético propio del cineasta. Y aunque provenga de un proceso creativo propio, se trata de un lenguaje objetivo, lo que en el texto se nombra como la “cinelengua”. Y la idea de esta “nueva lengua audiovisual” es que la presencia o ausencia de un elemento dentro del encuadre, cambia al mismo, no en cuanto a significado (lenguaje audiovisual), sino en cuanto a significante (estética).

En este punto de la investigación, resulta interesante el contraste entre la idea tradicional del cine; es decir, la aplicación de reglas, el uso de las técnicas audiovisuales, y la adaptación a corrientes artísticas; y la nueva forma de analizar y comprender las diferentes funciones de los elementos del cine, desde la estética. Esto es, teniendo conocimiento de la teoría, para implementar elementos que permitan crear un estilo propio, y que a la vez sea entendido por el público como un nuevo lenguaje.

En el artículo científico titulado “El espacio en el relato cinematográfico: Análisis de los espacios en un film” de Neira (1998), como introducción, se explica brevemente las diferencias entre tipos de espacios: literario, teatral, cinematográfico, como los elementos que los conforman y las relaciones entre ellos. Sobre el espacio que compete a esta investigación, el artículo enuncia al soporte discursivo como la base de todos los elementos que la conforman. Esto quiere decir que cada proyecto siempre parte de un concepto o una idea, y de esta misma, el resto de elementos audiovisuales.

La investigación se centra en la imagen concreta del espacio del relato fílmico, la cual está conformada por los elementos antes nombrados, los que lo diferencian del espacio literario, los cuales son visuales y sonoros, y dentro de ellos, verbales y no verbales. Además, plantea el espacio cinematográfico, al igual que el teatral, como el espacio donde se entablan relaciones de signos dentro de cada tipo, simultáneamente y de manera sucesiva. Posteriormente, la investigación se dirige al análisis del espacio del relato cinematográfico de la película Blade Runner.

En el artículo Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino de Esteban Di Paola (2010), se refiere a la estética cinematográfica como un nuevo modo de representar la realidad, un cine que se vale de percepciones, de sentidos, de forma, por encima del fondo. Ahora, según el autor, no pretende vender la verdad al espectador, sino una representación de la misma, una imagen mental como una nueva forma de pensar, con el fin de establecer la condición expresiva del proyecto audiovisual, teniendo como base un concepto. En el cine moderno, se prioriza las ideas, las maneras, sobre los hechos y la realidad. (p. 3-8)

Por otra parte, según Vizcarra (2002), acerca de la estética en el cine, define el concepto como el “estudio de las formas, en tanto que generación de sentido o discurso en tomo a las formas visibles y conceptuales de un producto (...) cinematográfico (...) la noción de estética cinematográfica como el estudio de las estructuras internas que definen la composición visual y sonora del producto fílmico” (p. 123). En suma con lo expuesto por Di Paola (2010), la representación estética en el cine, producto del contexto bajo el que se desarrolla el proyecto, es también un resultado de un concepto y discurso. Este si bien es cierto considera el fondo de los proyectos (contexto social, cultural, político, económico, etc), prioriza las formas, las herramientas, en este caso audiovisuales (la fotografía, el color, el sonido, etc), que no se limita a plasmar una sensación, sino que a su vez, enriquece la idea original.

3. Marco teórico

El siguiente texto tiene como objetivo dar a conocer las categorías que se desarrollarán en esta investigación. Se explicará y contrastará las diferentes definiciones y puntos de vista de otros autores.

3.1. Función estética de la dirección de fotografía

Para entender la función estética de la dirección de fotografía, es necesario comprender con anticipación las definiciones de los subconceptos que conforman la categoría. La dirección de fotografía o también conocida como cinematografía, según Bordwell y Thompson (1979), en su traducción literal significa "la escritura del movimiento" (p.185). La fotografía tiene como objeto o herramienta principal a la luz, con la que se registra formas en el celuloide. El ejercicio de la dirección de fotografía, a través de la cámara, es regular dicho registro; es decir, tiene la capacidad de manipular todos los aspectos técnicos de esta acción.

Por otra parte, el concepto de función estética, en el cine, es desarrollado desde distintas perspectivas, una de ellas es la dirección de arte, la cual es trabajada por Augusto Tamayo (2016), quien define el término como una experiencia visual para el espectador a través de las imágenes, provocando así una satisfacción estético-plástica o una reacción específica para la audiencia, por lo que es importante conocer a dicho público para direccionar los elementos visuales elegidos. (p, 53). Por tanto, desde la visión de Tamayo, para comprender la función estética de un proyecto, es imprescindible conocer al público al que se desea captar.

Asimismo, la función o el modo estético son definidos por Odin (2002) de la siguiente manera:

(...) la narración no es un proceso del modo estético como lo es del modo ficcionalizante –el objeto de la lectura estética no es producir un relato–, el recurso a lo narrativo es, aquí, de nivel meta: es una manera de describir el recorrido del sujeto que se interna en el modo estético. (p.4)

Para ambos autores, la función estética significa una herramienta para describir, proyectar visualmente una imagen, que se alimenta del factor narrativo y que, a su vez, lo enriquece. En este caso, para desarrollar una película, los personajes ya poseen un carácter estético y este se adapta a las situaciones que sufran en el transcurso de la historia. Ambos conceptos: lo narrativo y lo estético posee de antemano cierta autonomía; es en el proceso audiovisual que se complementan uno del otro.

3.1.1. La luz

Este es un elemento existente en la naturaleza y perceptible por la visión humana, es estudiado por distintas disciplinas científicas como la física y las artes visuales, desde el punto de vista de la realización audiovisual se constituyen en uno de los insumos más importantes para la realización de productos cinematográficos o televisivos.

A partir de los escritos de Loiseleux, Bedoya y Frías, se desarrollará el concepto de la luz. Según Loiseleux (2004), la luz, en el aspecto físico, es aquella herramienta que hace realidad una imagen, tanto para crearla, como para proyectarla. Y en el sentido narrativo, la luz atribuye un sentido emocional a la imagen. (p. 1). Aspectos que desarrolla más adelante bajo los nombres de significado técnico y significado psicológico. (p. 6).

La primera de ellas se refiere a la forma en la que se presenta la luz; es decir, la cantidad y la calidad, que a su vez desarrolla a través de los siguientes términos concretos: “La luz es elegida, medida, coloreada, dirigida, degradada, polarizada, la dominamos, y a menudo la esperamos, la capturamos” (p. 6). Bajo el significado técnico, Loiseleux no presenta la luz como un instrumento definitivo, imposible de variar y adaptable a las circunstancias, sino como una herramienta que puede ser modificada según las necesidades del cineasta.

Para Bedoya y Frías (2016), al igual que para Loiseleux, la luz es un elemento fundamental para la percepción de una imagen cinematográfica. Resalta su necesaria presencia para la creación y proyección de imágenes en movimiento, pero además, de la misma manera como mencionó el anterior autor, Bedoya y Frías enfatizan los niveles de manipulación respecto a la luz: “La luz juega un rol decisivo en la creación de la imagen fílmica: transforma, modifica, altera, recalca, colorea, subraya la apariencia de los personajes u objetos dispuestos en el campo visual”. (p. 97)

El autor enuncia las diferentes cualidades que posee la luz, a través su utilidad técnica, la cual conduce esta herramienta hacia un nivel mayor, estético y narrativo. Como indica Scott (citado en Bedoya y Frías, 2016) acerca la innumerable lista de las capacidades de la luz:

La luz hace mucho más que permitir que un objetivo funcione de modo apropiado. Añade dimensión a los objetos filmados y crea relaciones entre ellos hasta conseguir una unidad pictórica. Pone énfasis en un detalle concreto y da tono a toda la escena. Es la fuente principal de la que parte el cineasta para conseguir la atmósfera deseada en una escena o para lograr una metáfora. Para un director u operador creativo —al igual que para Vermeer o Velázquez— la luz es la energía radiante que vivifica la superficie de un espacio geométrico. (p. 97).

Ambos autores reflexionan acerca de las funciones de la luz. Si bien es cierto, su función principal es iluminar, dentro del proceso creativo, surgen otras necesidades, adicionales al querer iluminar el rostro de un personaje: puede cambiar la carga emocional, variar el ambiente de la escena, entre otras capacidades estéticas y narrativas. Se reconocen la diversidad de ellas, tanto en sus capacidades técnicas (iluminar desde cierta dirección, ángulo, intensidad, calidad, etc), como en sus aplicaciones estéticas (estilo, textura, emoción) y carga narrativa (aporte a la historia).

3.1.2. La óptica

La óptica, en complemento con la luz, es uno de los elementos principales de la fotografía, por su carácter narrativo y visual. A partir de las variaciones de medidas de los lentes de la cámara (angular, teleobjetivo), las distancias, y los ángulos cambian la forma de los elementos presentados, y por tanto su significado.

En el artículo “Cinematografía digital”, Porras (2016) atribuye a la óptica un carácter no solo narrativo, sino también estético, donde la elección de estas ópticas define aquello que se busca contar en cada momento del proyecto audiovisual. Esto es el resultado narrativo de una decisión técnica y una atribución estética. (p. 85)

Desde una perspectiva técnica, en la segunda edición de Ópticas de TV de Canon (1992), desarrolla la óptica desde sus diferentes facultades o resultados a través de su uso, tales como la profundidad de campo, donde explica el enfoque de un objeto dependiendo de su distancia focal (p. 6).

Otro aspecto que surge a partir de la óptica es el tamaño de imagen, que a su vez nace del círculo de la cámara y el rectángulo que ocupa esta área es la imagen que resulta al filmar o fotografiar (p, 11). La óptica también permite dirigir la mirada del espectador a un objeto en específico a través del enfoque, el cual se logra gracias a la distancia focal; es decir la distancia entre el centro de la lente y el punto que se pretende enfocar. (p, 11).

El zoom, por otro lado, es una propiedad de la óptica que genera la ilusión de un acercamiento hacia un objeto, sin la necesidad de mover físicamente el equipo, y según se manipule esta opción, también resultará en la imagen: “Cuanto mayor sea la relación de zoom, más se podrá variar el tamaño de la imagen” (p, 14). Bedoya y Frías (2016) describen la función del zoom desde los tipos de óptica que se emplea para realizar esta acción.

El zoom reproduce un efecto de penetración simétrico —sin temblores ni oscilaciones— en el campo visual, que se percibe entonces como un espacio plano, sin bordes ni relieve. En otras palabras, gracias al trabajo del zoom transcurrimos, sin solución de continuidad, desde el tipo de imagen ofrecido por un objetivo angular hasta el que se aprecia con un teleobjetivo u objetivo de focal larga. (p. 87).

Además de ilusión acerca de la proporción de tamaño en los objetos, personajes para representar la sumersión en la mente, el zoom también puede utilizarse como un recurso de transición, variando entre ópticas opuestas en cuanto a angulación. Y pese a su utilidad para alejar y acercar objetos, los autores enfatizan en la diferencia entre un efecto de movimiento y un movimiento de cámara real:

Aunque algunos hablen del zoom como un trávelin óptico, esta denominación es desafortunada. Y es que no se puede describir el efecto del objetivo asimilándolo a aquello a lo que se asemeja, pero obviando describir sus características inmanentes. (p. 87)

Además de las diferentes de técnicas y propiedades que posee la óptica, también existen ópticas predeterminadas en cuanto a su forma y generan looks fotográficos particulares, como por ejemplo el efecto tele o teleobjetivo, el cual produce distancia entre el fondo y el objeto en primer término, y se observará los elementos según la dirección del enfoque. Produce también un cambio en la forma de los objetos: el fondo tendrá un efecto de lejanía, mientras que el objeto poseerá un efecto plano y cercano. Este efecto es común en situaciones en las que se quiere enfatizar o dirigir la mirada hacia un objeto o personaje en específico. Así como también para permanecer, como espectadores, en la realidad del personaje.

Caso contrario es el que ocurre con una óptica ojo de pez, o angular, la cual comprime gran cantidad de información en la imagen, lo que deforma los objetos y produce también un efecto sin espacio, términos entre ellos. Todas las facultades propias de la óptica, así como el resto de elemento tiene una función, más que técnica y experimental, de lenguaje audiovisual, debido a que los recursos que se usen y cómo se usan, significarán algo en la película, aportará a la historia. Porras (2016) lo enuncia de la siguiente manera: “Ocurre por lo tanto que la posibilidad técnica obliga

a plantearse la operación de la cámara menos como puro registro de la imagen, y más como aporte fundamental dentro de la propuesta narrativa. (p. 113).

Ambos, el carácter narrativo y fotográfico forma parte de todo proyecto audiovisual, son el qué y el cómo, en este caso, cómo se cuenta, específicamente, cómo se ve; es decir, es una decisión motivada por la historia. Una toma sin considerar la medida de lente, contará la historia, cumplirá su función. En cambio, una toma con un tipo de objetivo designado a partir de la necesidad del personaje en ese momento de la historia, no solo será funcional, sino genera una particularidad que enriquece lo que se plantea contar.

3.1.3. Los movimientos de cámara

Existe una capacidad fotográfica de decisión sobre lo que muestra. Aun en imágenes estáticas, hay una intención detrás de mostrar cierto fragmento de la realidad del autor. En el caso de las imágenes en movimiento es incluso mayor. Son un conjunto de decisiones que cambian todo el tiempo a partir de una necesidad narrativa. En términos fotográficos, en el cine existe una motivación expresiva que se ejerce desde, en la mayoría de los casos, la invisibilidad: la cámara. Los movimientos de cámara son definidos por Martin (1985) desde sus funciones expresivas en el producto audiovisual, las siguientes:

Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento. Creación de movimiento ilusorio en un objeto estático. Descripción de un espacio o de una acción con un contenido material o dramático único y unívoco. Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción. Relieve dramático de un personaje o de un objeto, destinado a desempeñar un papel importante en la consecución de la acción. Expresión subjetiva de la visión de un personaje. Expresión de la tensión mental de un personaje: punto de vista subjetivo. (p, 52).

A partir de la lista, se reconocen diversas funciones que ejerce el movimiento de cámara, desde un objetivo puntual de acompañar una acción en el encuadre, hasta la función dramática y significativa en una escena.

Existen diversos métodos técnicos que comprenden los movimientos de cámara, que surgen de la experimentación motora con los equipos audiovisuales. Por ejemplo, a través del travelling o dolly se ejerce un acercamiento físico hacia el objeto de interés con la cámara. Bedoya y Frías (2016) explican sobre el movimiento travelling:

En el trávelin (del inglés to travel), en cambio, la impresión del movimiento del cuadro se debe a un desplazamiento de la cámara a través del espacio. Ella cambia de posición, viaja: se acerca, se aleja, bordea, persigue, acompaña, rodea a los objetos del campo visual. (p, 73).

A través de este recurso motor, es posible generar ambientes y/o sensaciones inmersivas en un espacio. Tales como generar la sensación en el espectador de alejarse de la acción, o de modo contrario, adentrarse a una conversación privada dentro de una habitación, recorrer los distintos espacios e ir recolectando información útil de la historia, como es el caso general de los planos secuencia.

Los paneos, por otra parte, son movimientos que suceden en el mismo eje horizontal y/o vertical, desde donde se encuentra posicionada la cámara: paneo a la derecha, paneo a la

izquierda y tilt up, tilt down cuando son hacia arriba y hacia abajo. Según Bedoya y Frías (2016):

Se consigue haciendo que la cámara se mueva sobre ella misma manteniéndose en un punto de apoyo estacionario, sobre su eje fijo. El movimiento puede realizarse siguiendo la trayectoria del horizonte, de modo vertical o circular, pero a condición de que no exista desplazamiento físico de la cámara. (p, 68-69).

Las diferentes variaciones de este movimiento de cámara, según los autores, generan en el espectador diferentes sensaciones visuales, desarrolla una lectura de las acciones de los personajes, y por lo tanto, permite comprender la intención de cada toma dentro de las escenas:

Así, el paneo vertical hacia arriba, que recorre la fachada de un edificio desde el primero hasta el último piso para informarnos de su envergadura, o el que reproduce la mirada de alguien que recorre a una persona de los pies a la cabeza, será un tilt up, mientras que el paneo vertical en sentido inverso será llamado un tilt down. Los tilts asociados con los ángulos picados o contrapicados tienden a connotar sensaciones de encubramiento, ascenso o, por el contrario, caída, riesgo, vértigo. (p. 70).

Se conoce también movimientos que no necesariamente implican un movimiento físico de la cámara, sino un movimiento visual a través de la óptica del equipo: estos son el zoom in y zoom out. Los términos antes mencionados pueden usarse en paralelo para crear variaciones de movimiento, y con ellos generar nuevas sensaciones en el espectador. Bedoya y Frías (2016) destacan algunas diferencias entre el zoom y un movimiento real de cámara:

(...) Con un zoom solo pueden simularse aproximaciones y alejamientos, pero no el efecto del movimiento lateral o circular de la cámara. En segundo lugar, las consecuencias visuales del zoom y del trávelin son diversas. En la trayectoria del zoom, conforme se acerca el objeto la profundidad de campo característica del objetivo angular se pierde hasta transformarse en una imagen plana, con la perspectiva desdibujada, carente de relieve o tridimensionalidad. El zoom magnifica o encoge los objetos del campo visual. (p. 87).

Teniendo conocimiento de estas diferencias, es posible determinar cuál es el recurso necesario para emplear en una toma, según lo que se quiera mostrar o el efecto que se quiera lograr. Por ejemplo, elegir un trávelin in para conocer un espacio extenso; utilizar paneos horizontales para revelar las pistas en una mesa desordenada; tilt up para revelar el rostro de un personaje, entre otras situaciones, las cuales se evalúan. Según la intención de cada fragmento de la historia, se elige qué movimiento favorece no solo su comprensión, sino el carácter estético de la pieza.

3.2. Espacio cinematográfico

El espacio cinematográfico es el lugar físico y narrativo, donde se presentan y relacionan los diferentes niveles en el proceso audiovisual de la historia, y es respaldado por diversos autores. Se llevará a cabo la explicación de cada una de ellas, para conseguir una definición que las reúna.

Según Casseti (1990), el espacio cinematográfico o el espacio del film es un área construida previamente, y aquella que se presenta en pantalla (p. 138 - 139). Neira (1998), explica el espacio cinematográfico esencialmente relacionado con el relato y define el concepto a partir de los elementos que lo conforman, enuncia:

El espacio, al igual de otros componentes de la narración, se construye a partir del soporte discursivo, y es precisamente aquí donde residen las diferencias entre el espacio fílmico y el literario: mientras que el relato literario se realiza con palabras, la narración cinematográfica se construye, como es bien sabido, a través del conjunto de distintas materias expresivas: imágenes fotográficas en movimientos, notaciones gráficas, lenguaje verbal hablado, música y ruidos. (p. 1-2)

Neira (1998) define el espacio cinematográfico como un resultado de otras formas de lenguajes: visuales y auditivas, las cuales se desarrollan a partir de un concepto concreto para mostrar al espectador. Asimismo, reconoce el carácter multi-interactivo del audiovisual para el desarrollo de proyectos:

(...) En el film, el espacio en el que se enmarca la historia es introducido y manipulado a través de una instancia narradora. En este sentido, hay que recordar la flexibilidad que ofrece el relato fílmico para organizar y combinar libremente los espacios, a través del doble proceso de fragmentación-recomposición impuesto por el montaje. (p. 372).

El espacio cinematográfico se sostiene de la historia y a partir de ella, se combinan distintos elementos audiovisuales para materializar la propuesta narrativa, tales como la iluminación, los tipos de objetivos a usar, los movimientos de cámara, el encuadre, la duración, los personajes, el vestuario, el decorado, los colores, las texturas, las temperaturas, entre otros que complementarán las ideas que busca producir el autor, así lo traduce Pezella (2003):

“El espacio (cinematográfico) no es un simple escenario donde se desarrolla la acción, sino que expresa un dinamismo, una tensión de fuerzas que permiten el acceso al contenido de verdad.” (p.89)

Gorostiza (2014), por su parte, contrasta el espacio cinematográfico de arquitectónico para encontrar los puntos comunes entre ambos, y hace alusión a los elementos que conforman este espacio, menciona:

No se puede olvidar que el espacio percibido por el público en una pantalla ha tenido que ser construido, como otro cualquiera que pueda ver en la realidad, empleando el término construido con el mismo significado que el definido por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua: fabricar, edificar, a pesar de que, como se sabe, los espacios percibidos por el espectador han sido construidos también gracias a otras técnicas específicas, como la fotografía y el montaje. (p. 1).

Los tres autores antes mencionados construyen el concepto de espacio cinematográfico a partir de la ejecución de herramientas específicas y además de acciones realizadas en etapas de un proceso en particular. El espacio cinematográfico implica elementos que se relacionan en un proceso y tiempo.

3.2.1. Puesta en escena

La puesta en escena, al igual que las siguientes subcategorías, son conceptos extraídos de la obra “Cómo analizar un film” del autor Cassetti y Di Chio (1994), donde define la puesta en escena desde sus componentes y las maneras en cómo se concibe, de la siguiente manera:

La puesta en escena constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándolo de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de «preparar» y «aprestar» el universo reproducido en el film. Evidentemente en el nivel de la puesta en escena el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla. (p. 126-127)

Cassetti y Di Chio (1994) define la puesta en escena, no solo a partir de lo que observamos en la imagen, sino también como un proceso previo a la materialización de este conjunto de elementos, los que conforman la imagen.

Bordwell y Thompson (1979), en cambio, comprenden el concepto de puesta en escena, desde una perspectiva teatral, donde se reproducía, dentro de un escenario adecuado al contexto, una acción. Esta perspectiva posteriormente ha sido adecuada al mundo cinematográfico; es decir, se dio un salto del espacio físico a la imagen digital, donde, sin embargo, aún perduran ciertos elementos que permiten contar una historia. Mencionan:

El término original francés, *mise-en-scène*, significa «poner en escena una acción» y en un principio se aplicaba a la práctica de la dirección teatral. Los estudiosos del cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica. Como sería de esperar según los orígenes teatrales del término, la *mise-en-scène* incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena, el director escenifica el hecho para la cámara. (p. 145).

Porras (2016), al igual que los autores anteriores, reconoce la importancia del teatro y su influencia para comprender lo que es hoy el cine, sin dejar de contrastar ambas disciplinas artísticas por sus distintas herramientas y procesos de realización. Define la puesta en escena del cine desde sus atributos tecnológicos y de difusión:

La puesta en escena es básicamente todo lo que se muestra en la pantalla, es un término heredado de las artes escénicas, pero que reviste más complejidad en la producción cinematográfica en cuanto a la puesta en escena se pone al alcance del público a través de una puesta en cámara (Álvarez, 2013, citado por Porras, 2016).

En primera instancia, condiciona la puesta en escena a los procedimientos técnicos que se realizan con la cámara, pero más adelante aclara que la puesta en escena no se limita a la cantidad de procesos o instrumentos que se emplean, sino a las relaciones que se establecen entre sí. (p. 87-88).

En “Cine Clásico, Moderno y Posmoderno”, desde un punto de vista más atmosférico y menos técnico, Zavala (2005) define la puesta en escena como un espacio que acompaña al personaje, pero que posee un significado propio, menciona:

En la puesta en escena, el espacio precede al personaje, y llega a tener autonomía o una total preeminencia sobre éste. El caso extremo en la historia del cine ha sido precisamente el expresionismo alemán de la década de 1910 a 1920, donde la actuación propiamente dicha se reduce al mínimo, y es desplazada por la puesta en escena, que adquiere una fuerza dramática muy persuasiva gracias a la naturaleza hiperbólica del escenario, el vestuario, la iluminación y la caracterización física de los personajes. (p. 7).

La puesta en escena, a partir de la definición de los autores, está compuesta por elementos propios de la realización audiovisual, pero además con una autonomía que permite materializar un significado independiente de los personajes, concentrándose así en el concepto o historia que se busca contar. Finalmente, las definiciones se relacionan entre sí, tal como lo precisa Burgos (2015) a través de dos consideraciones acerca de la puesta en escena:

- La puesta en escena, *mise-en-scène*, entendida como un trabajo de concreción de espacio, donde la impronta de la dirección artística, el diseño de producción, sería predominante.
- La puesta en escena, relacionada a partir de lo anterior, con la determinación del encuadre y la fragmentación, de la escena en planos, Algo así como una “puesta en imágenes”, *mise-en-cadre*, que asumiría, ya exclusivamente, el director. (p. 25)

Por un lado, la puesta en escena, como se comprende desde el término mismo, refiere todo aquello relacionado al montaje escenográfico, la planificación visual-estética y la dirección de arte. Este resultado es construido a partir de un trabajo de mesa donde se establecen los formatos, las medidas, duraciones: decisiones por cada jefe de área. Así como también a través de herramientas específicas de la puesta en escena: bocetos, ilustraciones, localizaciones, plantas de decorados, maquetas, storyboard, plantas de realización y guion técnico (Tranche, 2015).

La construcción de la puesta en escena combina espacio y forma, dirección de fotografía y arte, un trabajo directo con la puesta en cuadro.

3.2.2. Puesta en cuadro

Existen diferentes maneras de nominar o plantear la idea de este término. El más cercano de ellos, es el encuadre, el cual se refiere al margen divisor que produce la cámara entre lo que vemos dentro del cuadro, y lo que está fuera de este. El encuadre es el marco de la imagen cinematográfica.

Bordwell y Thompson (1979) definen el encuadre como una de las propiedades del plano cinematográfico, el que juntamente con la duración y los aspectos fotográficos conforman la imagen cinematográfica (p. 185-186). Asimismo, Bedoya y Frías (2016) se refieren al encuadre como un espacio en el que conviven no solo elementos físicos, sino también expresivos, los cuales se construyen a partir de cuestiones técnicas, tales como los

movimientos de cámara, angulaciones, distancias focales, iluminación, composición, etc. (p. 20).

El encuadre, por un lado, como mencionan los autores, es una característica propia del plano que expone en una pieza audiovisual. Esta es la definición técnica de los elementos que la conforman. Por otro lado, la puesta en cuadro es en realidad un concepto que parte de la puesta en escena (los elementos). La puesta en cuadro se refiere al modo en que estos elementos son presentados en la pantalla. Los autores Cassetti y Di Chio (1994) definen este término de la siguiente manera:

La distinción entre puesta en escena y puesta en cuadro puede parecer artificiosa: así como un contenido no aparece sin una cierta modalidad mediante la que se expresa, tampoco puede darse una modalidad sin un contenido que la apoye. Por ello existe una interacción recíproca entre lo que da cuerpo al universo representado en el film (objetos, individuos, paisajes, comportamientos, situaciones, etc.) y la manera en que este universo se representa concretamente en la pantalla. Así, en el nivel de la puesta en escena ya aparecen algunos rasgos que son propios de la puesta en cuadro, y viceversa, la puesta en cuadro depende también de los elementos construidos con la puesta en escena. (p. 131)

La puesta en cuadro se apoya en los elementos previamente establecidos en la puesta en escena para representarlos a través de una modalidad de filmación en el espacio cinematográfico. Tal como mencionan García y Rajas (2011), dicho proceso de filmación se vale de diferentes elementos y procedimientos ejecutados por el equipo de realización, los cuales abarcan los movimientos de cámara, angulaciones y procesos ópticos. De estos recursos se vale el cine para lograr la puesta en cuadro, o en términos de los autores, el mostrador filmográfico. (p. 287)

De igual manera, Burgos (2018), sobre la puesta en cuadro, desarrolla:

El análisis de la puesta en cuadro nos invita a reflexionar sobre la forma en que el mundo es captado por la cámara y la mirada que se proyecta sobre él. Lógicamente, el espacio y las interacciones humanas retratadas podrán apuntar en sentidos diversos en función de las decisiones técnicas que se contemplen durante su registro. No estamos refiriéndonos solo a la selección que la cámara realiza de lo que tiene ante sí con el encuadre o a las diferencias entre planos estáticos y móviles, sino a toda una serie de opciones que denotan un tipo de relación con el espacio al grabar y que repercuten en la percepción de este por parte del espectador hasta el punto de poder introducirlo en realidades distintas. (p. 26)

El autor añade al resto de definiciones, además del recurso de la cámara, la mirada del espectador como receptor y reproductor de realidades, generando así una relación de dependencia entre ambos actores: el ojo y la cámara. Sin embargo, el aspecto tecnológico posee un mayor protagonismo dentro de su realización, ya que previamente interactúa con el espacio de rodaje y es el que motiva al grupo realizador tomar decisiones técnicas, para posteriormente ser expuesto ante el público.

3.2.3. Puesta en serie

La puesta en serie es la articulación secuencial y final de los ejercicios previos en la puesta en escena y la puesta en cuadro, la que se puede concretar en el concepto técnico de montaje, el cual forma parte del espacio cinematográfico. Este a su vez, tiene origen en otra disciplina artística: el teatro.

En el artículo “Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo” de Pinta (2015), se define a la puesta en serie como la convivencia de distintas disciplinas, entre formatos, discursos y públicos (p. 77). Dicha definición permite comprender la condición colectiva del montaje en el espacio cinematográfico, a partir de la colaboración de otros elementos del lenguaje audiovisual, tales como la fotografía, la dirección de arte, entre otros, para resultar a través de la puesta (en serie) de estas disciplinas, un producto fílmico.

Desde un sentido conceptual y/o atmosférico, la puesta en serie, así como la puesta en cuadro, según Molina (2018), contiene elementos que permiten identificar el temperamento o carácter de una producción artística, en este caso, el discurso detrás de un film. Cassetti y Di Chio (1994), enuncian los elementos y las relaciones entre ellos acerca de la puesta en serie:

«Poner en serie» significa, en sentido técnico, simplemente unir dos trozos de película, «montar»; sin embargo, no debemos olvidar que en el momento mismo en que se ensamblan físicamente dos imágenes, entre dos parámetros representativos, así como entre sus mundos representados, se instauran relaciones que se entrelazan y se multiplican por todo el film. (p. 135)

Asimismo, Bedoya y Frías (2016) definen el montaje como la operación de seleccionar, combinar y estructurar planos considerando el espacio y el tiempo, esto debido a que según los autores, la estructura fílmica tiene como base la continuidad audiovisual. Se establece el carácter narrativo como la principal función del montaje, pero también se reconoce los efectos metafórico, conjuntivo, disyuntivo, sintáctico, retórico, figurativo, rítmico, entre otras funciones adicionales. Es por ello que se considera que el montaje posee un carácter narrativo y a la vez, expresivo. Sin embargo, enfatizan la acción de estructurar una continuidad y fluidez en una película; es decir, el montaje es por sobre todo, la unión de partes menores con un significado propio para conseguir una pieza mayor con un nuevo significado (p. 225 - 228).

Al igual que en la relación entre los conceptos encuadre y puesta en cuadro, en la relación montaje-puesta en cuadro también hay una diferencia técnico-práctico. En el lenguaje audiovisual, el montaje representa la unión, yuxtaposición, contraste de las imágenes. En cambio, en el espacio cinematográfico, no se encasilla a la puesta en serie en este concepto; en cambio, es la relación, mezcla, la articulación y condensación de las realidades plasmadas, y se consigue a partir de diferentes métodos que provee el montaje. Tal como menciona Pezella (2003):

Toda película se compone de una sucesión de planos que, tras un instante, se vuelven invisibles: el montaje intenta salvarlos, creando un sistema de uniones o enlaces, de cortes, de relaciones que compensen de alguna manera su carácter efímero. (p.5)

Existen diferentes maneras de articular estas realidades para resultar la puesta en serie. Bordwell y Thompson (1979) las denominan dimensiones del montaje cinematográfico, las cuales permiten al cineasta elegir y controlar la secuencia que seguirán las tomas dentro del film. Entre ellas, se encuentra la relación gráfica, la cual se da desde la unión de dos imágenes y la relación que se genera a partir de ellas; rítmicas, una relación que usualmente se guía del sonido para marcar un tempo y establecer un ritmo de corte entre clips, y por lo general, se utiliza en escenas de acción para sostener la emoción y atención del espectador; espacial, la cual surgen de la yuxtaposición de imágenes, sin necesariamente estar relacionadas o en el mismo lugar, sino que se construye un nuevo significado a partir de la secuencia ;temporales, aquella relación que manipula (dilata o acorta) los tiempos de una historia y espaciales, tales como las elipsis, flashbacks, flash forwards (p. 250 -261).

4. Metodología

4.1. Paradigma de investigación

El presente texto es un trabajo de investigación de tipo interpretativo; debido a que tiene como objetivo principal analizar la estética de la dirección de fotografía de la película *Retablo* a partir de la aplicación de métodos audiovisuales, la experiencia de los realizadores, y los resultados cinematográficos apreciados en la propia película. Dichas interpretaciones permitirán profundizar en el análisis del trabajo de investigación. El paradigma interpretativo según Pérez (2004), es un planteamiento que surge a partir de la imposibilidad de explicar y comprender ciertas temáticas sociales a partir de metodologías cuantitativas (p. 4). Debido a que la investigación tiene como objeto de estudio un film, el paradigma interpretativo-simbólico, como lo denomina Pérez, permite contemplar, analizar y concluir resultados más acertados.

Al tratarse de una película, es fundamental establecer el paradigma indicado, para que de esta manera, vaya acorde a dicho objeto de estudio. Tal como menciona Phillip Mayring (2000), el objetivo interpretativo permite recoger distintos aspectos cualitativos del contenido que se pretende analizar, modalidad que se implementó por las ciencias de la comunicación (citado en Cáceres, 2003), por lo que es un modo de análisis que efectivamente permitirá estudiar, desde la mirada de la fotografía, dicho proyecto cinematográfico.

Dentro del paradigma interpretativo, se trabaja con los elementos que constituyen un relato audiovisual, en el caso de la investigación presentada, se obtendrán a partir del estudio de la dirección de fotografía y la función estética. Por lo tanto, para cumplir con este paradigma, se aplicará el análisis de contenido. Según Cáceres (2003) menciona lo siguiente sobre el análisis de contenido: “La relación interpretativa se obtiene mediante una inferencia teórica, una integración de contenidos sugerida por el tenor de la codificación, las reglas de análisis, los objetivos del estudio y los supuestos de investigador”. (p. 70). Según lo mencionado por Cáceres, y aplicándolo a esta investigación, a través de las reglas de la estética fotográfica, la complementación de especialidades audiovisuales, los objetivos y supuestos planteados, los cuales parten de la teoría y experiencia, es posible desarrollar un análisis interpretativo.

4.2. Forma de investigación

El tipo de investigación en este proyecto es descriptiva, debido a que se analizarán procesos, hechos, etapas de la película *Retablo*, donde es importante la recolección de detalles, de decisiones de los creadores, de contexto de la historia. Según los autores Ñaupas, Mejía, Novoa, Villagómez (2013), la investigación descriptiva “es una investigación de segundo nivel, inicial, cuyo objetivo principal es recopilar datos e informaciones sobre las características, propiedades, aspectos o dimensiones, clasificación de los objetos, personas, agentes e instituciones o de los procesos naturales o sociales.” (p. 92). En una primera etapa, se ha realizado una explicación del tema de investigación a tratar. Una vez desarrollado este primer punto, se continuó la investigación a través del recojo de la literatura científica pertinente para el tema, además de la recolección de investigaciones previas relacionadas al problema de investigación. A partir de ese material recopilado, se ha diseñado toda la metodología que posteriormente será aplicada en entrevistas, análisis de contenido del tema.

4.3. Estrategia metodológica

Este trabajo de investigación posee un enfoque de análisis cualitativo con respecto a la función estética de la dirección de fotografía en la película “*Retablo*”. Es por ello que, para desarrollar una investigación que permita explorar, analizar las distintas técnicas y aportes de la fotografía desde una mirada estética en un film, los métodos de estudio desarrollados por el enfoque cualitativo son la opción más acertada para el caso. Martínez (2013), en sus palabras describe el fin la investigación cualitativa: “su objeto es el desarrollo de conceptos que ayuden a comprender los fenómenos sociales en medios naturales dando la importancia necesaria a las intenciones, experiencias y opiniones de todos los participantes” (p. 5). Debido a que el proceso creativo y técnico de una película se da a partir de una tarea colectiva y colaborativa, existe un objetivo por parte del director, experiencias en la realización audiovisual y un discurso que se busca plasmar en la cinta.

En esta investigación, la experiencia recogida de los realizadores durante el proceso creativo de escritura, el rodaje, la postproducción poseen gran valor, debido a su carácter descriptivo y testimonial, datos o información que serán de utilidad para el desarrollo de la investigación con enfoque cualitativo. Esto es respaldado por Quecedo y Castaño (2002), quienes mencionan: “En sentido amplio, puede definirse la metodología cualitativa como la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (p. 7). Este punto es complementado por Monje (2011) acerca de los métodos por los que es posible recolectar información con un enfoque cualitativo: “Por medio de un conjunto de técnicas o métodos como las entrevistas, las historias de vida, el estudio de caso o el análisis documental, el investigador puede fundir sus observaciones con las observaciones aportadas por los Otros” (p. 32). Monje atribuye un valor colaborativo a la investigación cualitativa, la cual no solo se basa en la información brindada por los especialistas dedicados al tema, sino también a los aportes proporcionados

por el autor de la investigación, donde ambas resultan una nueva y más completa propuesta de valor al texto.

4.4. Unidad de análisis

Para llevar a cabo esta investigación, es necesario designar unidades de análisis que permitan focalizar el trabajo, según las categorías y el objeto de estudio. Cáceres (2003) hace referencia a los escritos de Hernández (1997) y señala que “las unidades de análisis representan los segmentos del contenido de los mensajes que son caracterizados e individualizados para posteriormente categorizarlos, relacionarlos y establecer inferencias a partir de ellos”. Anterior a la determinación de las unidades de análisis, como se mencionó anteriormente, se transcurre por una etapa de segmentación de contenidos, de investigación, establecimiento de categorías, para en este punto, identificar la unidad a analizar. Y desde un punto de vista técnico, Cáceres (2003) hace referencia a Briones (1988) y señala que “En ocasiones, a la unidad de análisis propiamente tal se le denomina, “unidad de registro”, es decir, la unidad de contenido significativo dentro del documento que servirá para extraer resultados”. En el caso de este trabajo de investigación, las unidades de análisis o contenido que se utilizarán para recolectar información serán la función estética de la película Retablo, así como también la dirección de fotografía en la película Retablo, tomando como ejemplos algunas secuencias claves donde se trabajen las categorías seleccionadas para esta investigación, y de esa forma, comprender, describir y analizar dichas categorías en la cinta.

4.5. Universo y muestra

En la presente investigación, se tomará como universo de estudio la propia película Retablo, la cual ha sido elegida debido a su sobresaliente estética y uso de las técnicas fotográfica dentro del espacio cinematográfico para su ejecución como proyecto audiovisual peruano, lo cual amerita una necesidad de investigación que pueda ser útil para el desarrollo o análisis de futuras obras en la industria. A partir de la cinta, se extraerán fragmentos claves donde se combinen y desarrollen complementariamente las categorías y subcategorías elegidas para la investigación, tales como la función estética y la dirección de fotografía, y dentro de ella, la luz, la óptica y los movimientos de cámara, así como también el espacio cinematográfico, y dentro del mismo, explorar aspectos de la película como la puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. Dicha escenas serán, en el caso de función estética de la dirección de fotografía y el espacio cinematográfico, serán las siguientes escenas: 3, 11, 12, 15, 18, 30, 33, 38, 51, 56, 59 y 62.

4.6. Selección de informantes

Debido a las categorías seleccionadas para esta investigación, función estética de la fotografía y espacio cinematográfico dentro de una película, se considera conveniente seleccionar informantes que manejen tanto conocimientos de tipo teórico en el contexto audiovisual,

como también personas que posean sensibilidad cinematográfica para valorar y compartir información que enriquezca la investigación. Por esta razón, se ha seleccionado personas que se hayan involucrado directamente con el proyecto, tales como la dirección general y la dirección de fotografía. Asimismo, es conveniente el intercambio de ideas con informantes con un bagaje cinematográfico amplio, especialistas en la crítica de cine de ficción y fotografía. Es por ello, que se seleccionó a los siguientes informantes:

- a. Alvaro Delgado-Aparicio, director de la película Retablo, ganadora del Teddy Award a Mejor Ópera Prima, además de mención especial del Oso de Cristal a Mejor Película y candidata representante del Perú en los premios Oscars y Goya 2020.
- b. Mario Bassino, director de fotografía de la película Retablo, con una vasta experiencia nacional e internacional en publicidad, teatro y cine, entre cortometrajes, largometrajes y documentales.
- c. Crítico de cine peruano.

4.7. Criterios de selección

A partir del trabajo de investigación desarrollado: la recolección de investigaciones previas, fuentes, marco teórico, se ha permitido segmentar y seleccionar a los informantes mencionados. Tanto el director y escritor de la película Retablo, objeto de estudio y universo de la investigación, como el director de fotografía especialista en los aspectos técnicos y prácticos de la realización audiovisual, y el crítico de cine son figuras necesarias en cuanto al aporte intelectual que pueden brindar a esta investigación.

4.8. Técnicas e instrumentos (entrevistas – cuestionario – análisis de contenido – matriz o cuadro de análisis de contenido)

Para el desarrollo de este proyecto, se ha elegido los siguientes métodos y técnicas de investigación:

- a. Cuestionario - entrevistas
- b. Análisis de contenido

En primer lugar, se ha tomado en consideración la entrevista como técnica para recolectar información, ya que a que la presente investigación, debido a su carácter cualitativo, amerita un análisis de tipo descriptivo. La técnica de la entrevista, al ser un ejercicio de intercambio de ideas, no se limita a solo aspectos técnicos de la investigación, sino a un proceso para comprender el tema estudiado desde la perspectiva de un especialista. Como mencionan Escudero y Moysén (2017), “Cabe subrayar que las entrevistas a profundidad permiten conocer a la gente los bastante bien como para comprender lo que quiere decir, y crear una atmósfera en la cual se exprese libremente” (Balcázar, González, Gurrola, & Moysén, 2013 en Escudero y Cortes, 2017).

En este proceso, el informante seleccionado brindará todo aquel conocimiento, experiencias o punto de vista acerca del tema, sin limitaciones o juicios de valor. Tal como menciona

Hernández (2008) “la entrevista no se propone preguntarle al entrevistado que identifique las causas que contribuyeron a su experiencia satisfactoria o no satisfactoria, sino solo que describa aquellos incidentes en los que tuvo lugar una interacción de servicio, buena o mala.” (p, 74). Por lo que considero que se deben formular preguntas que permitan al entrevistado expresarse libremente, y de esta forma, brinde la mayor cantidad de datos y experiencias relevantes para la investigación.

Asimismo, según Escudero y Cortes (2017), se debe tener en cuenta que “Es importante mencionar que la información recabada en la observación no participante, deberá ser corroborada por medio de las observaciones participantes y entrevistas directas con los participantes de la investigación” (p. 78). Se presupone un análisis anterior a la ejecución de las entrevistas; es decir, previo a este ejercicio y corroborar la información, es importante desarrollar el análisis de contenido que se vaya a estudiar. En el caso de esta investigación, de carácter cualitativo, permitirá un ejercicio de observación y análisis previo. Izcara (2014) menciona que “Es importante mencionar que la información recabada en la observación no participante, deberá ser corroborada por medio de las observaciones participantes y entrevistas directas con los participantes de la investigación” (p. 52). Según su punto, existen dos formas de observar, desde afuera y desde dentro, cuando eres partícipe del proceso, en este caso, la realización audiovisual. Por otro lado, Hernández (2008) profundiza acerca de los elementos que componen un análisis de contenidos y el fin del mismo: “... el objetivo del análisis de contenido es formular inferencias en cuanto a los efectos de la comunicación, en tanto que nos permite hacer inferencias (esto es razonamientos discursivos), con base en datos verbales, simbólicos o de tipo comunicativo; datos que pueden ser reproducidos por otros investigadores en diferentes momentos” (p. 71). Esto es, los datos, experiencias, descripción de procesos, posturas y conocimiento que brinden los informantes seleccionados.

4.9. Fuentes de información

Las fuentes de información que se utilizarán en este proyecto de investigación serán el análisis de contenido de algunas escenas de la película Retablo. Asimismo, se llevará a cabo la ejecución, análisis y complementación de las entrevistas que se realizarán a los informantes participantes de la cinta. A partir de ambos métodos, se podrá contrastar y complementar información relevante para el proyecto de investigación.

4.10. Limitaciones

En el contexto actual de confinamiento, la situación es limitante en cuanto al desarrollo de análisis de campo o intercambio de ideas presencial e interrumpe un proceso de investigación natural y fluido. Sin embargo, debido a la virtualización de los medios, existen mayores posibilidades de contactar con los informantes seleccionados, quienes a su vez, por el panorama de pandemia, tienen la opción de realizar interacciones a través de las plataformas digitales, lo que de alguna manera, no interrumpe completamente el contacto.

5. Referencias

- BEDOYA & FRÍAS (2016), Ojos bien abiertos.
<https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/10715>
- BORDWEL, THOMPSON (1979), El arte cinematográfico.
<http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Bordwell%20D%20E%20I%20arte%20cine%20matografico.pdf>
- BRIONES, G (1988a) Métodos y técnicas avanzadas de investigación aplicadas a la educación y las ciencias sociales. Curso de educación a distancia. Módulo 1. Santiago: Programa Interdisciplinario de Investigaciones en Educación.
<https://metodoinvestigacion.files.wordpress.com/2008/02/metodologia-de-la-investigacion-guillermo-briones.pdf>
- BURGOS (2018). Hacia otras geografías fílmicas. De lo audiovisual como fuente y como recurso didáctico.
https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://cp2.g12.br/ojs/index.php/GIRA_MUNDO/article/viewFile/1601/1183
- CÁCERES, PABLO (2003), ANÁLISIS CUALITATIVO DE CONTENIDO: UNA ALTERNATIVA METODOLÓGICA ALCANZABLE Psicoperspectivas, vol. II, núm. 1, pp. 53-81 Pontificia Universidad Católica de Valparaíso Viña del Mar, Chile
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=171018074008&idp=1&cid=4128342>
- CASSETTI, DI CHIO (1991), Cómo analizar un film.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=133427>
- CANON (1992), El libro guía CANON de ópticas para sistemas de televisión.
<https://diagramas.diagramasde.com/otros2/CANON%20Opticas%20de%20TV%20II.pdf>
- DITTUS (2013), El realismo estético del cine documental en la tesis de Pier Paolo Pasolini.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000100008
- ESCUDERO Y MOYSÉN (2017). Técnicas y Métodos Cualitativos para Investigación Científica.
<http://repositorio.utmachala.edu.ec/bitstream/48000/12501/1/Tecnicas-y-MetodosCualitativosParaInvestigacionCientifica.pdf>

- GARCÍA Y RAJAS (2011). Narrativas audiovisuales: El relato. <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/30809/1/eBook-en-PDF-Narrativas-audiovisuales-el-relato.pdf#page=312>
- GOROSTIZA (2018). Tipología constructiva del espacio cinematográfico. <https://es.scribd.com/document/440004761/Tipologia-Constructiva-Del-Espacio-Cinematografico-Gorostiza-J>
- HERNÁNDEZ, R (1994) Metodología de la investigación. México: McGraw-Hill. <https://seminariodemetodologiadelainvestigacion.files.wordpress.com/2012/03/metodologc3ada-de-la-investigacic3b3n-roberto-hernc3a1ndez-sampieri.pdf>
- IZCARA (2014). La praxis de la investigación cualitativa: guía para elaborar tesis. México, D.F.: Plaza y Valdés. https://www.researchgate.net/publication/271517372_LA_PRAxis_DE_LA_INVESTIGACION_CUALITATIVA_GUIA_PARA_ELABORAR_TESIS
- LOISELEUX (2004), La luz en el cine. <https://es.scribd.com/doc/314032460/La-Luz-en-El-Cine-Jacques-Loiseleux>
- MARTÍNEZ (2013), Paradigmas de investigación: Manual multimedia para el desarrollo de trabajos de investigación. Una visión desde la epistemología dialéctico crítica. https://pics.unison.mx/wpcontent/uploads/2013/10/7_Paradigmas_de_investigacion_2013.pdf
- MAYRING, P (2000), Qualitative content analysis. Forum qualitative social research, 1(2). <http://qualitative-research.net/fqs/fqs-e/2-00inhalt-e.htm>
- MONJE (2011), Metodología de la Investigación Cuantitativa y Cualitativa, Guía práctica. <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>
- NEIRA (1998). El espacio en el relato cinematográfico. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2186513>
- ÑAUPAS, MEJÍA, NOVOA, VILLAGÓMEZ (2014), Metodología de la investigación cuantitativa-cualitativa y redacción de la tesis. Ediciones de la U, 2014 <https://corladancash.com/wp-content/uploads/2019/03/Metodologia-de-la-investigacion-Naupas-Humberto.pdf>
- ODIN (2006). Arte y estética en el campo del cine y la televisión. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20044>

- PÉREZ SERRANO, Gloria, 2004 (4), Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. I Métodos, Madrid, España: La Muralla, p. 26
http://concreactraul.weebly.com/uploads/2/2/9/5/22958232/investigacin_cualitativa.pdf

- PEZELLA (2003). Estética del cine.
<https://esticacine.files.wordpress.com/2016/03/pezzella-cap3.pdf>

- PORRAS (2016), Cinematografía digital.
<http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/bitstream/123456789/6506/1/40026.pdf>

- QUECEDO, CASTAÑO (2002), Introducción a la metodología de investigación cualitativa Revista de Psicodidáctica, núm. 14, pp. 5-39 Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea Vitoria-Gazteis, España.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501402>

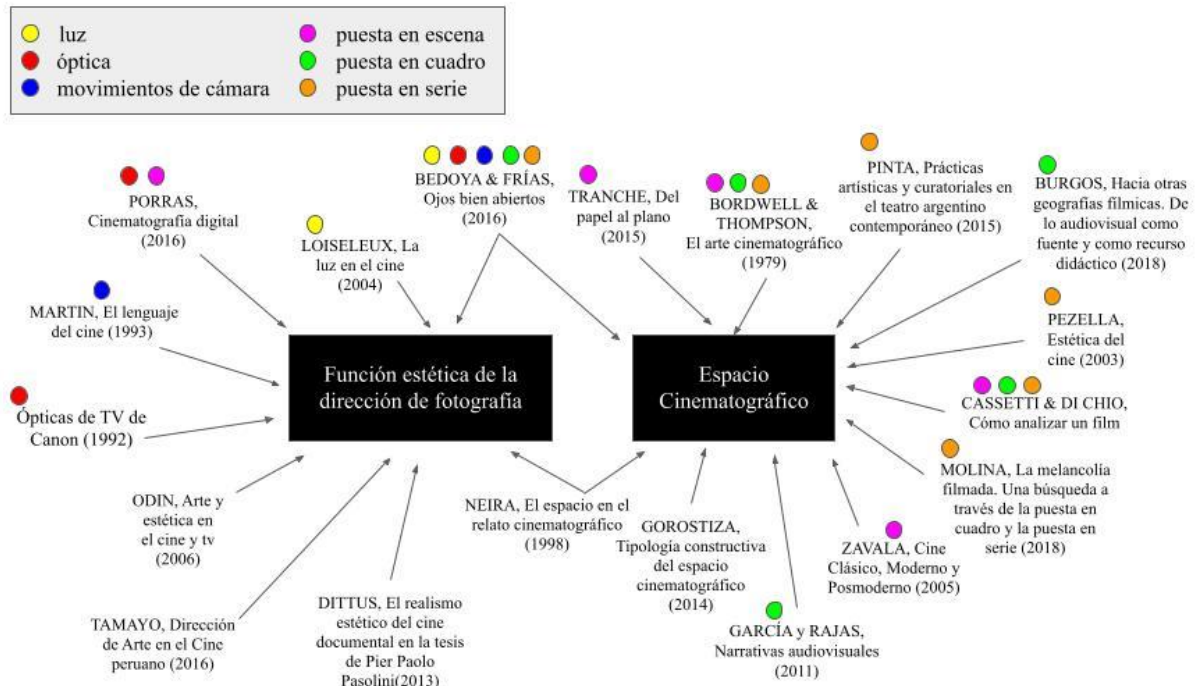
- TRANCHE (2015). Del papel al plano. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/35989/>

6. Anexos

6.1. Matriz

Problema de investigación (resumen)	Preguntas de investigación	Objetivos¹	Categorías	Metodología
<p>Función estética de la dirección de fotografía para la construcción del espacio cinematográfico en la película Retablo.</p>	<p>Pregunta de investigación general ¿Cuál es la función estética de la dirección de fotografía en la construcción del espacio cinematográfico en la película Retablo?</p>	<p>Objetivo general Analizar la función estética de la dirección de fotografía en la construcción del espacio escénico en la película Retablo</p>	<p>Categoría A Función estética de la dirección de fotografía</p> <p>Sub categorías A -La luz -La óptica -Los movimientos de cámara</p> <p>Categoría B Espacio cinematográfico</p>	<p>Paradigma Interpretativo...</p> <p>Enfoque Cualitativo</p> <p>Diseño</p> <p>Técnicas de recolección de datos Análisis de Contenidos y entrevistas</p> <p>Instrumentos Cuestionarios y cuadros de análisis de contenidos</p>
	<p>Preguntas de investigación específicas</p> <p>-¿Cuál es la función estética de la luz en la puesta en escena en Retablo?</p> <p>-¿Cuál es la función estética de la óptica en la puesta en cuadro en Retablo?</p> <p>-¿Cuál es la función estética de los movimientos de cámara y de la puesta en serie en Retablo?</p>	<p>Objetivos específicos</p> <p>-Identificar la función estética de la luz en la puesta en escena en Retablo</p> <p>-Analizar la función estética de la óptica en la puesta en cuadro en Retablo</p> <p>-Analizar la función estética de los movimientos de cámara y de la puesta en serie en Retablo</p>	<p>Sub categorías B -Puesta en escena -Puesta en cuadro -Puesta en serie</p>	

6.2. Mapa de autores



6.3. Análisis de contenido según categorías:

- Función estética de la dirección de fotografía: Cuadro 1 (Esc 3, 11, 12, 15, 18, 30, 33, 38, 51, 56, 59 y 62)
- Espacio cinematográfico: Cuadro 2 (Escenas 3, 11, 12, 15, 18, 30, 33, 38, 51, 56, 59 y 62)

6.4. Cuadros de análisis

- Escena 3: Noé y Segundo practican la artesanía retablista en el taller. (3:07 - 7:42)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 11: Anatolia prepara la comida mientras canta. Sirve comida a Segundo. (15:34 - 17:47)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio	Sí	No	Descripción: funciones - elementos -

cinematográfico				características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 12: Anatolia y Segundo duermen. Noé llega a casa llorando. (17:52 - 19:56)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			

	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 15: Se abre el retablo y la familia ve su reflejo en la obra artesanal. (22:00 - 22:57)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			

Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 18: Noé duerme al lado de su hijo. Segundo lo abraza y lo abraza. (25:20) - 25:28)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			

	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 30: Anatolia y Noé, sentados a la mesa, comparten el almuerzo. Segundo no tiene apetito. (37:57 - 39:57)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			

	Expresivo			
--	-----------	--	--	--

- Escena 33: Segundo corta madera con un hacha. Llega su madre y discuten. (41:37 - 43:22)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 38: La gente celebra con fuegos artificiales. Segundo llega cojeando y discute con su madre. (50:50 - 52:58)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 51: Segundo sueña con el castigo a su padre, representado por un retablo. (1:10:41 - 1:11:58)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			

	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 56: Anatolia y su madre están por irse. Segundo no quiere ir con ellas porque no puede dejar solo a su padre. (1:16:43 – 1:18:57)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de	Eje x, y			

cámara	Fuera de los ejes			
--------	-------------------	--	--	--

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 59: Pelea en la cancha de fútbol. (1:21:34 - 1:23:29)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

- Escena 62: Plano secuencia de Segundo buscando a su padre. (1:27:08 - 1:30:38)

Manifestación de la dirección de fotografía		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características
Luz	Sobreexpuesta			
	Subexpuesta			
Óptica	Panorámica/profundidad de campo			
	Teleobjetivo/sin profundidad de campo			
Movimientos de cámara	Eje x, y			
	Fuera de los ejes			

Manifestación del espacio cinematográfico		Sí	No	Descripción: funciones - elementos - características

Puesta en escena	La acción			
	La producción			
Puesta en cuadro	Duración			
	Composición			
Puesta en serie	Narrativo			
	Expresivo			

6.5. Entrevista a informantes

- Director General/ Director de Fotografía
1. ¿Qué concepto base se buscó transmitir a través de la fotografía de la película?
 2. Segundo salta de retablo en retablo (etapas) a lo largo de la película ¿Cuál fue el criterio estético/emocional para elegir una luz subexpuesta o sobreexpuesta en respectivas escenas?
 3. Existen diferentes temperaturas y durezas de luz en tomas al aire libre en la película. ¿Cómo se trasladó la estructura y elementos de la historia (puesta en escena), al tipo de iluminación que se decidió para escenas en exteriores?
 4. Además de una línea estética para toda la película, ¿qué función narrativa cumplió la elección de objetivos de cámara específicos: panorámico, teleobjetivo, etc?
 5. ¿Qué elementos de la acción motivaron realizar diferente tipos de movimientos de cámara: travellings, tilts, paneos, etc?
 6. ¿Cuáles son los elementos más importantes a considerar durante la construcción del guion y la etapa de preproducción (puesta en escena)?
 7. ¿Cuáles fueron sus principales motivaciones (narrativas, estéticas, etc) para componer muchas de las escenas como si se observara dentro de un Retablo?
 8. El photoboard de la película entera ya se había realizado, ¿pero en qué condiciones climáticas, de producción u otro tipo, se decidió hacer cambios importantes sobre la fotografía (puesta en cuadro)?
 9. ¿La duración de ciertas escenas, como el plano secuencia en el que Segundo busca a su padre determinan su peso narrativo? ¿O qué otros elementos cumplen esta función en una mayor nivel?

10. Hay momentos significativos en Retablo donde, Segundo sale pasivamente de cuadro e ingresa sorpresiva y agresivamente, tal como en la escena afuera de la casa de Don Timoteo y en la pelea en la cancha de fútbol, ¿qué elemento narrativo fue el que se buscó exaltar o qué motivó a realizarlo de esta forma? ¿Se pensó así desde un inicio?
11. ¿Cuál fue la base o la principal instrucción para mantener ese hilo narrativo ahora llevado al montaje (puesta en serie)?

- Crítico de cine

1. Según su opinión, ¿qué representación cultural/social logra Retablo a través de la fotografía?
2. ¿Qué es lo que considera que Retablo significó dentro de la cinematografía peruana?
3. En esta película, ¿qué criterio estético reconoce como principal para narrar la película?
4. Existen diferentes temperaturas y durezas de luz, especialmente en tomas al aire libre en la película. ¿A qué elementos de la historia o aspectos culturales (puesta en escena) considera que se deban?
5. Las tomas que más están presentes en la película son en conjunto (grupo de personas) y two shots (tomas en pareja), ¿qué sentido cree que tiene en Retablo y cómo aporta a la historia?
6. Los movimientos de cámara, muchas veces acompañan al personaje o permiten describir su entorno. En este caso, además de una función estética o descriptiva, ¿cuáles considera que son las principales motivaciones narrativas y culturales de realizar planos secuencias y tomas largas?
7. ¿Considera que la duración de ciertas escenas, como en la que Segundo busca a su padre determinan su peso narrativo?
8. ¿En qué medida, el montaje (puesta en serie), específicamente el ritmo, mantiene el hilo narrativo de la historia en Retablo?

6.6. Cronograma

Actividades Semanas	NOVIE MBRE	DICIEMBRE				ABRIL					MAYO				JUNIO	
	1-4	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Preparación de instrumentos (Cuestionario y matrices de análisis)	X															

Asesoría del avance de las matrices de contenido	X																		
Presentación de matrices de contenido		X																	
Confirmación de entrevistas con especialistas		X																	
Asesoría y corrección del avance de cuestionario para entrevista	X	X																	
Entrevista con el primer especialista					X														
Entrevista con el segundo especialista						X													
Entrevista con el tercer especialista							X												
Sustentación de la aplicación de instrumentos (Parcial)								X											

duración de la actividad; y si corresponde, indicar que se realizará en más de una ocasión) y será realizada en..... (Lugar), durante (Señalar si es durante la jornada laboral, escolar, etc.)

La información que le estamos proporcionando le permitirá decidir de manera informada si desea participar o no.

Si usted decide participar en este estudio se grabará (audio o video) su participación siempre y cuando usted así lo autorice, en el caso de que usted no desee ser grabado se tomarán notas en una libreta.

Usted autoriza la grabación de la entrevista Sí () No ()

Usted no podrá nombrar a personas, facultades, instituciones y cualquier información que pudieran afectar o dañar la honra de terceros, durante la entrevista, en caso que esto sucediera, tendremos que eliminar esa información (en caso no vaya a existir grabación eliminar esta oración).

Riesgos:

No existe ningún riesgo al participar de este trabajo de investigación. Sin embargo, algunas preguntas le pueden causar incomodidad. Usted es libre de responderlas o no.

Beneficios:

Se informará de manera confidencial los resultados que se obtengan de la encuesta/entrevista/focus group/observación. (Los beneficios deben ser directamente para el participante, en caso no existan beneficios directos, deberán indicarlo o buscar una alternativa como brindar una capacitación sobre el tema estudiado)

Costos y compensación

No deberá pagar nada por participar en el estudio. Igualmente, no recibirá ningún incentivo económico ni de otra índole, solo una compensación por gastos de transporte y/o un refrigerio por el tiempo brindado.

Confidencialidad:

Todos los datos que se recojan, serán estrictamente **anónimos y de carácter privados**. Además, los datos entregados serán absolutamente **confidenciales** y sólo se usarán para los fines científicos de la investigación. (En el caso de que la información se recolecte de forma anónima, deberá explicar que no existe forma de identificar al participante). El responsable de esto, en calidad de **custodio de los datos**, será el Investigador Responsable del proyecto, quien tomará todas las medidas necesarias para cautelar el adecuado tratamiento de los datos, el resguardo de la información registrada y la correcta custodia de estos (Incluir procedimiento de custodia de datos que se utilizará). Además, quienes participen en el focus group, se comprometen a mantener absoluta confidencialidad respecto a los dichos y declaraciones de las demás personas con quienes interactúen en la discusión grupal. (Eliminar esto último, si la actividad no corresponde a un focus group)

Derechos del participante:

Usted puede hacer todas las preguntas que desee antes de decidir si desea participar o no, las cuales responderemos gustosamente. Si, una vez que usted ha aceptado participar, luego se desanima o ya no desea continuar, puede hacerlo sin ninguna preocupación, no se realizarán comentarios, ni habrá ningún tipo de acción en su contra.

Si decide participar en el estudio, puedes retirarse de éste en cualquier momento, o no participar en una parte del estudio sin daño alguno. Si tiene alguna duda adicional, por favor pregunte o llame al (Nombre completo del investigador principal y/o Director de Carrera), al correo electrónico..... y teléfono.....

Una copia de esta hoja informativa le será entregada.

Cordialmente.

(Colocar los nombres y apellidos del investigador)

Investigador Principal