



**FACULTAD DE HUMANIDADES**

**ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE  
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**TESIS**

**ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA VISUAL DEL CINE  
PERUANO EN PELÍCULAS TAQUILLERAS DEL  
GÉNERO DRAMA ENTRE LOS AÑOS 2010 AL  
2014**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**Autor:**

**Bach. Parán Palacios Eduardo André**

**Asesor:**

**Mg. Torres Mirez Karl Friederick**

**Línea de investigación:**

**Producción audiovisual, videografía y otras tecnologías  
comunicacionales.**

**Pimentel – Perú**

**2018**

**ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA VISUAL DEL CINE PERUANO EN  
PELÍCULAS TAQUILLERAS DEL GÉNERO DRAMA ENTRE LOS  
AÑOS 2010 AL 2014.**

**Presentado por:**

---

Bach. Parán Palacios Eduardo André

**Autor**

---

Mg. Torres Mirez Karl Friederick

**Asesor Metodológico**

**Miembro del Jurado Examinador**

**Aprobado por:**

---

Dra. Paredes Delgado Sharon Soledad

**Presidente del jurado de tesis**

---

Mg. Cabrejos Pita Zoila Nelly

**Secretario del jurado de tesis**

---

Mg. Espíritu García Gilbert Amador

**Vocal del jurado de tesis**

**Pimentel – Perú**

**2018**

## DEDICATORIA

*La presente tesis se la dedico a mis padres, Ladis y Eduardo, cuyos consejos me han hecho crecer de forma personal y profesional. A mi abuelo Oscar, por siempre creer en mí y en lo que hago. A mis hermanos Samantha y Sebastián, porque el logro de uno también es el logro del otro. A María, quien ha sido mi fuente de inspiración y apoyo incondicional.*

## **AGRADECIMIENTO**

*Agradecer a las personas que me guiaron en el transcurso de esta investigación: Mg. Karl Torres Mirez, por el tiempo, la paciencia y disposición otorgados. Del mismo modo a aquellos directores de cine entrevistados, quienes con sus conocimientos enriquecieron este trabajo.*

## Resumen

La presente investigación buscó analizar la estética visual del cine peruano en películas taquilleras del género drama en el periodo 2010 al 2014. Se eligió trabajar este tema por la poca investigación que se ha realizado hasta el momento y porque, en vista del crecimiento que ha tenido el cine peruano en los últimos años, resulta oportuno para que las nuevas generaciones de realizadores cinematográficos y comunicadores audiovisuales tengan referencias estéticas e innoven en la producción audiovisual. Esta investigación tuvo un enfoque cualitativo por la subjetividad que involucra analizar la imagen cinematográfica en base a la dirección fotografía y dirección de arte. Se hizo un muestreo por conveniencia para escoger a los sujetos de investigación, los cuales resultan ser la película más taquillera del género drama en el año de su estreno, Contracorriente (2010), Las malas intenciones (2011), Cielo oscuro (2012), Quizás Mañana (2013) y F-27 (2014). Para analizar los objetos de estudio se creó una guía de observación para describir los distintos elementos de las variables ya mencionadas y una guía de entrevista para que tres directores de fotografía contextualicen el trabajo en conjunto con la dirección de arte. Entre las conclusiones más resaltantes se obtuvo que la estética visual del cine peruano aprovecha las locaciones externas y la luz natural con un contraste bajo con la intención de contextualizar a los personajes en un espacio determinado, diferenciándose un filme del otro por el tratamiento que tenga la locación (La ubicación geográfica, el estado socioeconómico y los elementos de arte). Así mismo las tonalidades verdosas, azuladas y grises evidencian una tendencia por el uso de colores fríos en la creación de la atmósfera cinematográfica.

**Palabras claves:** Cine peruano, estética visual, dirección de fotografía, dirección de arte.

## **Abstract**

This research aimed to analyze the visual aesthetics of Peruvian cinema blockbusters of the drama genre in the period 2010 to 2014. It was chosen to work on this issue by the little research that has been done so far and that, in view of the growth that has taken Peruvian cinema in recent years, it is appropriate for new generations of filmmakers and audiovisual journalists have aesthetic references and innovate in audiovisual production. This study was a qualitative approach involves analyzing the subjectivity that the film image based on photography and art direction direction. A sampling was done for convenience to choose the subjects of investigation, which turn out to be the blockbuster film of the genre drama in the year of its opening, *Contracorriente* (2010), *The bad intentions* (2011), *Dark sky* (2012), *Maybe tomorrow* (2013) and *F-27* (2014). In order to analyze the objects of study, an observation guide was created to describe the different elements of the aforementioned variables and an interview guide for three cinematographers to contextualize the work together with the art direction. Among the most outstanding conclusions was that the visual aesthetics of Peruvian cinema takes advantage of external locations and natural light with low contrast with the intention of contextualizing the characters in a given space, differentiating one film from the other by the treatment that has the Location (geographical location, socioeconomic status and art elements). Likewise the greenish, bluish and gray shades show a tendency for the use of cool colors in the creation of the cinematographic atmosphere.

**Keywords:** Peruvian cinema, visual aesthetics, cinematography, art direction.

## ÍNDICE

I.	PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	12
1.1	Problematización.....	12
1.2	Formulación del problema .....	14
1.3	Justificación e importancia .....	14
1.4	Objeto de estudio.....	14
1.5	Limitaciones de la investigación .....	15
1.6	Objetivos .....	15
1.6.1	Objetivo general .....	15
1.6.2	Objetivos específicos .....	15
II.	MARCO TEÓRICO.....	16
2.1	Antecedentes de estudio.....	16
2.1.1	A nivel internacional.....	16
2.1.2	A nivel nacional.....	18
2.1.3	A nivel local.....	19
2.2	Sistemas teórico conceptuales .....	21
2.2.1	Cine en el Perú.....	21
2.2.2	Géneros cinematográficos.....	24
2.2.2.1	Drama .....	25
2.2.3	Taquilla .....	25
2.2.3.1	Taquilla en el cine peruano.....	26
2.2.4	Estética .....	28
2.2.4.1	Estética visual .....	28
2.2.4.2	Estética en el cine .....	29
2.2.5	Dirección de cine .....	30
2.2.6	Dirección de fotografía .....	31
2.2.6.1	Lenguaje cinematográfico .....	32
2.2.6.1.1	Elementos del lenguaje visual.....	33
2.2.6.1.1.1	Encuadre.....	33
2.2.6.1.1.2	Ángulos.....	35
2.2.6.1.1.2.1	Ángulo normal .....	35
2.2.6.1.1.2.2	Ángulo picado .....	35
2.2.6.1.1.2.3	Ángulo contrapicado.....	36
2.2.6.1.1.2.4	Ángulo nadir .....	36
2.2.6.1.1.2.5	Ángulo cenital .....	36

2.2.6.1.1.3	Movimientos de cámara .....	36
2.2.6.1.1.3.1	Paneo .....	36
2.2.6.1.1.3.2	Travelling .....	37
2.2.6.1.1.3.3	Movimientos ópticos del lente .....	37
2.2.6.1.1.4	Composición .....	37
2.2.6.1.1.4.1	Colocación del motivo .....	38
2.2.6.1.1.4.2	Uso de líneas.....	38
2.2.6.1.1.4.3	Equilibrio.....	38
2.2.6.1.1.4.4	Simetría.....	38
2.2.6.1.1.4.5	La regla de los tercios .....	39
2.2.6.1.1.4.6	Encuadre abierto o cerrado .....	39
2.2.6.1.1.4.7	Contraste .....	39
2.2.6.1.1.5	Iluminación .....	39
2.2.6.1.1.5.1	Luz clave o principal.....	40
2.2.6.1.1.5.2	Luz de relleno.....	40
2.2.6.1.1.5.3	Contraluz.....	40
2.2.6.1.1.5.4	Luz de fondo o ambiental .....	41
2.2.6.1.1.6	Iluminación en clave .....	41
2.2.6.1.1.6.1	Clave alta .....	41
2.2.6.1.1.6.2	Clave baja.....	41
2.2.6.1.1.7	Temperatura de color .....	42
2.2.7	Dirección de arte .....	42
2.2.7.1	Locaciones o arquitectura .....	43
2.2.7.2	Escenografía .....	44
2.2.7.3	Utilería o atrezzo .....	45
2.2.7.4	Vestuario .....	46
2.2.7.5	Maquillaje.....	47
III.	MARCO METODOLÓGICO .....	49
3.1	Tipo de investigación .....	49
3.2	Abordaje metodológico .....	49
3.3	Objetos de investigación .....	50
3.3.1	Criterios de inclusión: .....	50
3.3.2	Criterios de exclusión: .....	50
3.4	Escenario .....	52
3.5	Técnicas de recolección de datos .....	52



3.6	Instrumentos de recolección de datos .....	53
3.7	Procedimiento para la recolección de datos .....	53
3.8	Principios éticos.....	56
3.9	Criterios de rigor científico .....	56
IV.	ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS .....	57
4.1	Preliminares.....	57
4.2	Análisis e interpretación de resultados .....	58
4.2.1	Entrevista a expertos .....	58
4.2.1.1	Evidenciar la dirección de fotografía .....	58
4.2.1.2	Conocimientos del director de fotografía .....	59
4.2.1.3	Director, director de fotografía y director de arte .....	60
4.2.1.4	El uso del encuadre.....	61
4.2.1.5	La composición .....	62
4.2.1.6	El uso de la luz .....	63
4.2.2	Películas.....	64
4.2.2.1	Contracorriente .....	64
4.2.2.1.1	Dirección de arte .....	64
4.2.2.1.1.1	Escenografía y utilería.....	64
4.2.2.1.1.2	Vestuario y maquillaje .....	65
4.2.2.1.2	Dirección de fotografía .....	66
4.2.2.1.2.1	Encuadres y movimientos de cámara .....	66
4.2.2.1.2.2	Composición .....	68
4.2.2.1.2.3	Iluminación .....	69
4.2.2.2	Las malas intenciones .....	70
4.2.2.2.1	Dirección de arte .....	70
4.2.2.2.1.1	Escenografía y utilería.....	70
4.2.2.2.1.2	Vestuario y maquillaje .....	72
4.2.2.2.2	Dirección de fotografía .....	73
4.2.2.2.2.1	Encuadres y movimientos de cámara .....	73
4.2.2.2.2.2	Composición .....	75
4.2.2.2.2.3	Iluminación .....	76
4.2.2.3	Cielo oscuro .....	77
4.2.2.3.1	Dirección de arte .....	77
4.2.2.3.1.1	Escenografía y utilería.....	77
4.2.2.3.1.2	Vestuario y maquillaje .....	79

4.2.2.3.2	Dirección de fotografía .....	80
4.2.2.3.2.1	Encuadres y movimientos de cámara .....	80
4.2.2.3.2.2	Composición .....	81
4.2.2.3.2.3	Iluminación .....	82
4.2.2.4	Quizás mañana .....	84
4.2.2.4.1	Dirección de arte .....	84
4.2.2.4.1.1	Escenografía y utilería.....	84
4.2.2.4.1.2	Vestuario y maquillaje .....	86
4.2.2.4.2	Dirección de fotografía .....	88
4.2.2.4.2.1	Encuadres y movimientos de cámara .....	88
4.2.2.4.2.2	Composición .....	90
4.2.2.4.2.3	Iluminación .....	92
4.2.2.5	F-27.....	93
4.2.2.5.1	Dirección de arte .....	93
4.2.2.5.1.1	Escenografía y utilería.....	93
4.2.2.5.1.2	Vestuario y maquillaje .....	95
4.2.2.5.2	Dirección de fotografía .....	97
4.2.2.5.2.1	Encuadres y movimientos de cámara .....	97
4.2.2.5.2.2	Composición .....	98
4.2.2.5.2.3	Iluminación .....	100
4.4	Discusión de resultados .....	105
4.4.1	Dirección de arte .....	105
4.4.1.1.1	Escenografía y utilería.....	105
4.4.1.1.2	Vestuario y maquillaje .....	105
4.4.2	Dirección de fotografía .....	106
4.4.2.1.1	Encuadre y movimientos de cámara.....	106
4.4.2.1.2	Composición .....	107
4.4.2.1.3	Iluminación .....	108
V.	CONSIDERACIONES FINALES Y RECOMENDACIONES.....	109
5.1	Consideraciones finales .....	109
5.2	Recomendaciones .....	112
	REFERENCIAS.....	113

## INTRODUCCIÓN

En los últimos años la producción cinematográfica peruana mejoró notablemente, no solamente en el aumento de películas, sino también en la producción de las mismas y el número de espectadores que asisten a salas de cine. En este contexto la crítica se ha fijado en la historia de una película para sacar conclusiones de si es buena o mala, pero poco espacio se le ha brindado a algo tan importante como la estética visual. Este vacío en el conocimiento alentó la idea de investigar la construcción de la imagen cinematográfica en base a los dos departamentos que la hacen posible, la dirección de fotografía y la dirección de arte. El objetivo fue analizar la estética del cine peruano en películas taquilleras del género drama en el periodo 2010 al 2014, para lo cual se escogió la película más taquillera de cada año, teniendo así a las películas: Contracorriente (2010), Las malas intenciones (2011), Cielo Oscuro (2012), Quizás mañana (2013) y F-27 (2014). Al mismo tiempo el presente estudio resulta significativo para la Universidad Señor de Sipán, la EAP de Ciencias de la Comunicación, para los profesionales del rubro audiovisual y para los colectivos de realizadores como se detalla en capítulo uno. Por otro lado, en lo que respecta a las bases teóricas del capítulo dos, se revisan los antecedentes que guían esta investigación en un ámbito regional, nacional e internacional; y se conceptualizan las variables de dirección de arte y dirección de fotografía. Más adelante, en el capítulo tres se explica el tipo de investigación, el cual fue planteado bajo el paradigma naturalista y la metodología cualitativa; así también se establece el abordaje metodológico, los criterios de exclusión e inclusión para los sujetos de estudio, los instrumentos creados para la recolección de datos, los principios éticos y los criterios de rigor científico. Así mismo, en el capítulo cuatro se desarrolla el análisis e interpretación de resultados, donde se describió a detalle cada una de las películas observadas y se contrastó con la literatura encontrada en las bases teóricas. Por último, en el capítulo cinco se ven las consideraciones finales de la estética del cine peruano en base a las películas taquilleras del género drama entre los años 2010 - 2014, y las consideraciones finales de cada objeto de estudio observado, terminando el capítulo con las recomendaciones.

# I. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

## 1.1 Problematización

En vista del bajo número de trabajos de investigación realizados sobre el cine nacional en la región Lambayeque, y con el propósito de brindar nuevas perspectivas a la forma en que se critica la producción de este, la presente investigación planteó darle relevancia a la estética visual del cine peruano.

La estética es una disciplina filosófica que estudia la belleza artística en sus diversas formas, y que al vincularse con la cinematografía se puede resumir en los diversos parámetros del lenguaje visual y sonoro que permite reconocer las características propias de un tema, estilo, género o sello de un autor. (Gomez R. , 2001) (Stam, 2001)

Para efectos del estudio, esta investigación se fijó únicamente en los parámetros del lenguaje visual. Los tipos de planos, los ángulos, la composición, la iluminación, los colores, el espacio, la vestimenta, entre otros elementos de una película que son responsabilidad de la dirección de fotografía y la dirección de arte. (Aumont & Bergala, 2008)

Cabe mencionar que el cine tomó notable fuerza gracias a los avances estéticos de Georges Méliès (Francia 1861 - 1939) y la aparición de los primeros directores fotográficos como David Griffith (Estados Unidos 1875 – 1948), quien fue el primero en usar el contraluz, el desenfoco y la combinación de luz artificial con luz natural. (Robles, 2015)

Con el pasar de los años la estética en el cine ha ayudado a transmitir emociones, sentimientos, realidades y pensamientos. “Psicosis” (1960), por ejemplo, es un clásico del cine de suspenso donde la ambientación da un aire siniestro al filme. O “Pulp fiction” (1994) donde la experiencia estética se halla en el tratamiento fotográfico de la violencia y la sangre. (Castellano, 2007)

En Perú existen filmes como “La ciudad y los perros” (1985) que adapta la novela del escritor Vargas Llosa con la ambientación natural de una Lima tétrica, “Días de Santiago” (2004) que usa momentos en blanco y negro para hacer énfasis en la

personalidad del personaje y “Bolero de noche” (2011) donde abunda el color amarillo y una iluminación cálida.

Entre las películas peruanas más resaltantes del 2010 al 2014 se mencionaron aquellas que fueron escogidas como las mejores por la Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica (APRECI). Teniendo a “Paraiso” (2010), “Las malas intenciones” (2011), “Chicama” (2012), “El espacio entre las cosas” (2013) y “El mudo” (2014). Sin embargo, es difícil resaltar un estilo estético en el cine peruano, es cierto que hay una gran cantidad de películas del género drama que abordan la crítica social como tema, pero poco se ha analizado la composición cinematográfica. Esto sin duda deja un vacío en el conocimiento que se volvió necesario de investigar.

En el periodo de estudio de cinco años que la presente investigación planteó se pudo identificar que las producciones adoptaron totalmente el formato digital, lo que en consecuencia abarata los costos de producción y brinda otras posibilidades artísticas. Así mismo, la cantidad de filmes nacionales aumentaron, realizándose no menos de 30 largometrajes anuales; cifra considerable si la comparamos con los inicios del nuevo milenio, con un promedio de 20 largometrajes al año. (Cinencuentro, 2014)

La crítica fue un factor importante en esta problemática. Es común que se analice la historia que ofrece un filme mediante su narrativa, dándole más importancia a “qué se cuenta” ante el “cómo se cuenta”, pero, ¿es válido decir que una película es mala por su tema aun así haya tenido un gran trabajo estético?

Ante el poco interés de la experiencia visual por parte de la crítica, se plantearon las siguientes preguntas en la investigación: ¿Qué aspectos estéticos presentan las películas taquilleras del género drama de los últimos años?, ¿Qué recursos visuales usaron?, ¿Cómo caracterizaron a sus personajes?, ¿Cuál fue el manejo de la luz en sus escenas?

Por lo expresado anteriormente y porque los estudios del cine peruano se centraron más en describir la historia y crítica, analizar de la estética visual o parte de este, se consideró como un tema nuevo, necesario e interesante por investigar.

## **1.2 Formulación del problema**

¿Cómo es la estética visual del cine peruano en películas taquilleras del género drama entre los años 2010 al 2014?

## **1.3 Justificación e importancia**

La presente investigación basó su importancia en llenar parte de ese vacío de conocimiento que existe sobre la estética del cine peruano y se justificó en la relevancia que tendría para el colectivo de realizadores cinematográficos tanto amateurs como profesionales que busquen explorar nuevos campos estéticos e innovar la producción audiovisual nacional. Así también para el estudio de los archivos de la historia del cine peruano y para aquellos que quieran profundizar o continuar con este estudio.

De igual forma la investigación fue novedosa para la Universidad Señor de Sipán y para la EAP de Ciencias de la Comunicación porque dentro de la línea de investigación de producción audiovisual, videografía y otras tecnologías comunicacionales cumple con el rigor de una investigación científica a base de responsabilidad y ética en su estudio, que podría incentivar a los estudiantes a interesarse por esta línea.

Es ventajosa para los estudiantes y profesionales de Ciencias de la Comunicación porque recibirán herramientas para identificar los rasgos estéticos visuales de la producción cinematográfica en general, que en consecuencia les ayudará a escoger con base científica sus referencias visuales para la realización de cortometrajes, largometrajes y spots publicitarios.

Y por último resultó significativa para la visión y misión de la EAP de Ciencias de la Comunicación porque permitió crea un precedente en la investigación cinematográfica, logrando innovar y expandirse en la búsqueda y difusión del conocimiento; lo que motivaría a enfocar sus esfuerzos para mantenerse a la vanguardia en el rubro audiovisual.

## **1.4 Objeto de estudio**

La presente investigación tuvo como objeto de estudio la estética visual del cine peruano en base a películas taquilleras del género drama entre los años 2010 y

2014, siendo las variables del estudio la dirección de fotografía y dirección de arte, las cuales hacen posible identificar los rasgos estéticos de un filme ya que son los responsables de crear el universo del mismo. Para esto fue necesario escoger la película más taquillera de cada año dentro del periodo propuesto.

## **1.5 Limitaciones de la investigación**

La principal limitación de la investigación fue el escaso material bibliográfico que existe sobre el cine peruano, pocos son los investigadores que hablan de este tema, lo que dificultó obtener diversos puntos de vista.

Para conseguir las películas originales (objetos de estudio) requirió hacer un desplazamiento hacia la ciudad de Lima, puesto que adquirir las mismas es imposible en provincia.

## **1.6 Objetivos**

### **1.6.1 Objetivo general**

Analizar la estética visual en base a la dirección de arte y fotografía del cine peruano en películas taquilleras del género drama entre los años 2010 al 2014.

### **1.6.2 Objetivos específicos**

Estudiar los conceptos de la estética visual cinematográfica en relación a la dirección de arte y dirección de fotografía.

Identificar las características estéticas visuales de las películas peruanas más taquilleras del género drama entre los años 2010 al 2014.

Analizar la dirección de fotografía en base a las películas peruanas más taquilleras del género drama seleccionadas como objetos de estudio.

Analizar la dirección de arte en base a las películas peruanas más taquilleras del género drama seleccionadas como objetos de estudio.

## II. MARCO TEÓRICO

### 2.1 Antecedentes de estudio

#### 2.1.1 A nivel internacional

Aichele (2011) en su investigación para lograr el título de diseñador teatral en la Universidad de Chile: "Análisis y crítica del arte en la reconstrucción de época en tres películas chilenas" busca dar a conocer los aportes que brinda la dirección de arte al momento de realizar un proyecto audiovisual de época, teniendo como objeto de estudio el cine histórico chileno. La autora se valió de la guía de entrevista como instrumento para obtener información de los directores de arte y de una ficha de observación para analizar y criticar las películas de género histórico: "Dawson, Isla 10" (Miguel Littín – 2009), "Tony Manero" (Pablo Larraín - 2008) y "Machuca" (Andrés Wood - 2004) y así dar a conocer los aportes de la dirección de arte al momento de reconstruir un hecho histórico en estas tres producciones. Algunas de las conclusiones que llegó el estudio son: La película "Dawson, Isla 10" (relata la vivencia de personas que sufrieron los conflictos políticos de 1973 en Chile) no da real importancia en mostrar la relación de los personajes con el espacio en que habitan, priorizan la belleza del lugar, lo que simplifica el trabajo de los directores en sólo realizar planos bellos y dejar atónito al personaje con los paisajes. El filme "Tony Manero" (que cuenta la obsesión de un hombre por el personaje Tony Manero en la época de dictadura de Augusto Pinochet 1979) no se logra una ambientación que vincule al espectador con la realidad del personaje y su época. Para la película "Machuca" (historia que relata la amistad de dos niños de distintas clases sociales, sus formas de vida y la separación de sufren por los problemas políticos de la época 1973) se concluye que el filme contiene un ícono visual que se extrae de una secuencia donde los dos niños pasean en bicicleta por las calles de Santiago de Chile, ahí se visualiza las diferencias sociales, los muros pintados, las calles tradicionales pero sobretodo, la felicidad de los niños al pasear en bicicleta.

Pastor (2013) en su investigación para optar por el grado de comunicador audiovisual en la Universidad Politécnica de Valencia: "La dirección fotográfica de Emmanuel Lubezki a través de los ojos de Terrence Malik: The new world (El nuevo mundo) y The tree of life (El árbol de la vida)" tuvo como objetivo conocer el trabajo



en conjunto de Terrence Malick y Emmanuel Lubezki para analizar si existen huellas de autor en su estilo fotográfico y comprobar si el trabajo de ambos creó la evolución hacia un nuevo estilo. El autor propone analizar las producciones de estos dos directores en cuanto a su estilo de trabajo y estilo fotográfico que logran en tres películas donde han trabajado juntos. El investigador reflexiona sobre las distintas formas de iluminar que tienen los directores fotográficos, mencionando que algunos parten de la oscuridad para iluminar y otros empiezan con toda la luz posible para poco a poco apagar los focos e ir descubriendo los matices que quedan tras deslumbrarse. El investigador establece una ficha de observación donde se logra exponer el tipo de formatos que utilizaron en sus películas, el porqué de un determinado tipo de lente, el uso de luz y el estilo que marcan ambos directores. Pastor describe a Malick como un director que se basa en el montaje, ya que en los procesos de preproducción, producción y postproducción va cambiando de parecer, por lo que al final queda casi nada de su concepción inicial. Mientras que Lubezki es un director de fotografía que se caracteriza por adaptarse detalladamente a las necesidades del guion en la utilización de luz natural y por el dogma lumínico que creó junto a Malick. El investigador concluye en que la iluminación de las tres películas determina un “código lumínico”, Malick y Lubezki establecieron normas en su estilo particular de contar el relato al espectador, nombrándose como El Dogma. Estas normas rigen la fotografía de cada película como rodar con luz natural, luz de fondo y contra luz para la profundidad. Y otros como evitar destellos, distancias focales cortas, cámara en mano, hacer zoom, entre otras normas.

Hormazábal y Palacios (2006) en su investigación para optar el título de diseñadora teatral en la Universidad de Chile: “Lenguaje cinematográfico y violencia audiovisual. Análisis de recursos expresivos y técnicos en la obra de Gaspar Noé” buscaron comprender la controversia que genera la violencia como tema en un film, estudiarla y apreciar su expresión artística, siendo la violencia un tema de atracción tanto para los realizadores como para los espectadores. La investigación fue descriptiva y explicativa. Los población fueron las películas que tienen como temática la violencia, y la muestra las producciones “Seul Contre Tous” e “Irreversible” del director Gaspar Noé. Para su investigación utilizó una pauta de análisis en la que descompone ambas películas (sinopsis, estrategia del relato-cuadro de secuencias y escenas, instancias temporales- líneas de acción,

protagonistas, aspectos de narración-estilos de encuadre, movimientos de cámara, desglose de planos etc.) para demostrar que la intención de violencia es deliberada y se ve reflejada en toda área expresiva que compone cada uno de estos largometrajes. Al realizar el análisis se concluyó que ambas películas producen sensaciones de crudeza, asco e impotencia, por lo que se tratan de dos películas difíciles de digerir. La violencia juega un rol protagónico, el autor sumerge al espectador a una “violencia natural” en su expresión máxima de la realidad que asusta, y este miedo permanece siempre porque no presenta un desenlace tranquilizador.

### **2.1.2 A nivel nacional**

Celestino (2012) en su tesis para optar por el título de licenciada en Ciencias de la Comunicación en la Pontificia Universidad Católica del Perú: “La estética del cine gore del siglo XXI cambios y continuidades con relación a su apogeo en el siglo XX: El caso de ‘El amanecer de los muertos’” menciona que tuvo como objetivo comparar la estética del cine gore en la década del 70 y el gore del siglo XXI, teniendo como objeto de estudio a la película “Zombie” (1978) con su remake “El amanecer de los muertos” (2004), que a pesar del margen de tiempo, ambos film obtuvieron gran acogida por el público. Para determinar las características que conforman el gore clásico y el gore actual utilizó los instrumentos de ficha de observación que permitieron describir la estética con las variables de dirección artística (vestuario, maquillaje en heridas) y la dirección fotográfica (planos, ángulos, encuadres utilizados). Además utilizó cuadros comparativos con las mismas variables que le permitieron identificar los cambios y continuidades de dichos filmes. El estudio llegó a la conclusión de que el cine gore actual se apoya en la tecnología en cuanto a efectos especiales en maquillaje de caracterización para dar un escenario más creíble, conservando sus elementos clásicos como la violencia. En cuanto a estética de dirección de fotografía, los primeros planos quedaron atrás por planos generales pero mostrando siempre la esencia gore. Así mismo en la película “El amanecer de los muertos” se aprecia un tratamiento estético menos grotesco y con índices inferiores de violencia explícita para la década del 70 con “Zombie”, por lo que no es considerada como gore ya que no

cumple con esos requisitos para ser apreciada como tal y eso se debe a que es un film comercial.

Lopez (2015) en su tesis para optar por el título de licenciado en Ciencias de la Comunicación en la Pontificia Universidad Católica del Perú: “La evolución de la dirección de arte en el desarrollo de la acción dramática: el caso de Edward manos de tijeras, Mujeres al borde de un ataque de nervios y Oldboy” se planteó como objetivo encontrar la relación de la dirección de arte con el desarrollo de la acción dramática en tres películas con estética diferente. La investigadora manejó un diseño cualitativo-analítico y se planteó tres guías de observación para analizar la estructura dramática de las películas, los personajes principales en relación a la dirección de arte y las escenografías principales. El estudio concluyó que la propuesta estética en dirección de arte para la película “Edward manos de tijeras” es la presentación del contraste entre lo oscuro y colorido, un estilo expresionista-gótico y popular americano de la década del 60. Para la película “Mujeres al borde de un ataque de nervios” se concluyó en que la propuesta estética fue popular de la década del 80 y kitsch. Y la película Oldboy maneja una estética popular que juega con el contraste entre lo desfasado, marginal, Kitsch, y lo moderno, minimalista y tecnológico.

### **2.1.3 A nivel local**

Kroll (2008) en su tesis para optar por el título de licenciado en ciencias de la Comunicación en la Universidad Cesar Vallejo: “Análisis de las temáticas de dos largometrajes de corte social realizados por jóvenes directores peruanos y estrenados en el periodo 2003-2004” analiza y describe “Días de Santiago” (2004) y “Paloma de papel” (2003) mediante el uso de una ficha de observación que determina los códigos visuales (expresos por la dirección fotográfica) y la construcción de personajes y escenarios (expresos por la dirección de arte). El investigador concluye que la dirección de fotografía en “Días de Santiago” utiliza cámara en mano para presentar la realidad caótica de la ciudad, recurre constantemente a los ángulos picado y contrapicado para evidenciar las distancias de las clases sociales y los deseos de superación de Santiago y a los planos medio largos con primeros planos para cumplir una función expresiva del personaje. Por

otro lado, en la dirección de arte, la película utiliza escenarios de aspecto dramático que informan la situación del personaje y evidencian el uso de maquillaje de caracterización y vestuario para colaborar con la interpretación. En “Paloma de papel” indica que la dirección de fotografía maneja con frecuencia el plano general y gran plano general para resaltar los bellos paisajes y cumplir con una función descriptiva, pero olvidan retratar los momentos de expresividad con planos más cerrados, usando el recurso de flashback para mostrar los recuerdos del personaje. Mientras que la dirección de arte carece de utilidad en la puesta en escena que ayude a visionar mejor la época y realidad en que se encuentra la protagonista.

Cosmópolis y Falen (2013) en su investigación titulada “Análisis cinematográfico y temático del largometraje peruano de corte social La teta asustada dirigida por Claudia Llosa” hicieron una revisión a las teorías fílmicas desde las variables del lenguaje audiovisual y las temáticas desarrolladas del filme. Así mismo indagaron en la influencia que ha tenido el neorrealismo italiano, el cine social latinoamericano y los principales representantes de dicho cine en el Perú. El diseño de la investigación fue cualitativa-analítica, valiéndose de una guía de entrevista a expertos para que dieran su opinión general de la película y su visión actual acerca del cine peruano. Además se creó un modelo de análisis a partir de la bibliografía consultada. Los autores concluyen que “La teta asustada” plantea una manera distinta de abordar el fenómeno del terrorismo que azotó al Perú en los años 80, analizando el film desde la mirada de una joven que no experimentó el abuso directamente pero siente temor por el terrorismo. Por el lado del lenguaje cinematográfico, los autores afirman que el film se destaca en esta parte por su alto contenido semiótico, con imágenes cargadas de significado, para remitir al espectador las emociones y al complicado universo interno del personaje. Los planos, ángulos, color, iluminación, sonido y montaje guían a través del laberinto que debe atravesar la protagonista para superar su conflicto emocional. Es por eso que esta película resalta más por su puesta en escena que por la temática que aborda.

## **2.2 Sistemas teórico conceptuales**

Para efectos de la investigación fue necesario considerar definiciones y análisis de la utilización de la estética visual en los film, puesto que sirvió como base para consolidar críticas que permitieron observar la dirección de fotografía y la dirección de arte en las producciones cinematográficas seleccionadas durante los años 2010 al 2014 en Perú.

### **2.2.1 Teoría**

#### **2.2.1.1 Teoría del cine y la estética**

Para efectos de la presente investigación se tomó la teoría del cine desde un enfoque estético. La cual menciona que la estética es el estudio minucioso de aquellos fenómenos con gran carga significativa, o también llamados fenómenos artísticos. La estética del cine es entonces el estudio del cine como arte, donde los filmes cumplen la función de mensajes artísticos, y que lleva en su interior una concepción de lo bello y, en consecuencia, del gusto y el placer que genera tanto en el realizador como en el espectador. Así mismo la estética en el cine presenta dos aspectos, la primera desde un punto de vista que contempla el efecto estético propio del cine y la otra centrada en el análisis de los filmes en específico; esta última marca el camino de la presente investigación. (Aumont J. , 2013)

Dentro de la teoría del cine y la estética se encuentran los aportes del francés Louis Delluc, con la creación de los cineclubs y del concepto de la “fotogenia”, la cual menciona que las cosas y las personas tienen una cualidad poética por la afinidad que existe entre el cine y la fotografía, pero aquello que ante el pasar de los fotogramas carece de un sentido poético no será considerado “fotogénico”. Para ello es necesario tener en cuenta cuatro elementos importantes, el decorado (locaciones internas o externas), la iluminación, la máscara (la presencia del actor en la pantalla), y la cadencia (el montaje final). (Pulecio, 2008)

#### **2.2.2 Cine en el Perú**

El invento de Edison que despertó curiosidad en todo Lima en la década de los noventa, el Vitatoscopio llegó a nuestro país por C.J. Vifquain y W. H. Alexander,

titulares de los derechos del aparato que iniciaron una campaña en su visita al Perú. El diario El Tiempo y El Comercio fueron los primeros en pronunciarse en su llegada como en las primeras exhibiciones ante el público peruano. El presente es un fragmento del diario El Tiempo (como se citó en Bedoya (2009):

Anoche se efectuó en este hermoso jardín la primera exhibición del Vitatoscopio (...). La audiencia, aunque reducida, era selecta (...). En diversas y admirables experiencias tanto el Vitatoscopio como del fonógrafo se pasó una agradable velada desde las nueve hasta cerca de las once de la noche. No siendo posible describir ni juzgar (...) al primer golpe de vista, sólo diremos que el invento es digno de admiración (...). (4 de enero de 1897). El Tiempo.

El viatoscopio logró causar sensación en todo Lima, pero esto condujo a marcar diferencias entre las sociedades debido a que no todos tenían acceso para ver la proyección del aparato, sobretodo la gente del pueblo que también se sentía atraída por ello, Bedoya (2009) afirma: “A pesar de esos reclamos, el traslado del aparato no siguió la ruta de los barrios pobres (...) sino la de los salones ocupados por la Sociedad Geográfica de Lima, en los altos de la Biblioteca Nacional”.(p.30)

Posteriormente, la llegada del cinematógrafo de los hermanos Lumière hace un recorrido por otras ciudades del Perú, presentando las mismas películas que en la capital. Bedoya (2009) refiere que el 3 de junio de 1899 un despacho periodístico en Arequipa envió la noticia: “hoy se debutará el Cinematógrafo en esta ciudad” (El Comercio, 4 de junio de 1899). Llegando al mes siguiente a Ica y sus provincias. Pero además cita al autor, Charles Musser: “Contrariamente extendida a la opinión de los historiadores, las vistas locales no tuvieron un papel central en las exhibiciones de los aparatos Lumière”.

Entonces, en Perú, la llegada de las proyecciones cinematográficas a través de aparatos tecnológicos fue admirada en un principio por la gente aristócrata y luego, poco a poco por los sectores de bajos recursos de nuestro país, haciéndose cada vez más popular.

Podría decirse que en el Perú, la preocupación por involucrar a conocedores de la estética del cine en las producciones cinematográficas empezó con los largometrajes, a partir de 1915. “De allí que puede considerarse a “Camino de la

venganza”, cuya duración se acercaba a la hora de proyección, como un largometraje, el primero de ficción realizado en el país” (Bedoya, 2009, p.148).

La categoría ficción fue la primera en arrancar en la historia de nuestro país con la película “Camino de la venganza” (1922) donde tomaron en cuenta la importancia de la presencia de conocimientos sobre la dirección fotográfica y la dirección de arte. Bedoya (2009) afirma: “Como se acostumbraba entonces, las responsabilidades se distribuyeron: la labor fotográfica fue asumida por Ugarte, mientras que la dirección escénica, determinación de encuadres y dirección de los actores fueron tareas del argumentista Narciso Rada, también periodista y empresario” (p. 149). Una vez iniciado con el trabajo de producción, la prensa junto con el Estado se hizo presente en el transcurso de la historia en los inicios cinematográficos. Ya sea para demostrar la belleza de nuestro país mediante los documentales, o para beneficios políticos de las autoridades. Sin embargo, para efectos de nuestra investigación, tomamos en cuenta un principio de estética con la producción “Kukulí” (1961) dirigida por: Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

“Kukulí” fue la primera película en quechua del cine nacional, refleja las costumbres de la zona andina y meritoria además por lo difícil que fue el rodaje en el territorio peruano de esa época. En la parte del tratamiento estético de este film se puede decir que contiene un importante trabajo visual, porque cada uno de los planos utilizados para demostrar el paisaje, las costumbres, los personajes, etc, demuestran la preocupación por el uso de los recursos escenográficos. Existe un reconocimiento sobre lo importante de una continuidad en los accesorios de los personajes, de su vestimenta, el maquillaje (en lo que es dirección de arte) y en la continuidad de las escenas, la composición de la toma entre el paisaje y el personaje, el uso del color (dirección fotográfica), y hasta el uso del sonido natural, la banda sonora, la voz en off y los silencios. Además que dentro del reparto de la producción empieza a considerarse como parte importante a la utilería, y la presencia de un director de arte, que en este caso, este elemento viene siendo considerado dese épocas atrás como ya se ha mencionado.

El reconocido crítico e historiador de cine, Georges Sadoul, indicó que había suficientes elementos estéticos en “Kukuli” como para afirmar que el film es un producto de escuela, y además lo denominó “Escuela de Cuzco”.

Esta denominación fue importante para la historia del cine peruano debido a que se constituyó en un momento en que no existía ningún tipo de apoyo económico y legal para realizar una producción cinematográfica.

Esta película fue producida en un momento en que a élite peruana y una gran parte de la clase media no querían ver al campesinado ganar derechos o voz en la esfera pública a la vez que la cinematografía peruana estaba silenciada por la falta de inversión tanto privada como gubernamental. Kukuli fue producida antes de que se diera la Ley 19327 de protección y promoción del cine nacional peruano. (Martínez G. , 2008, pág. 4)

### **2.2.3 Géneros cinematográficos**

Una pieza clave para entender el tratamiento de las historias en el mundo cinematográfico son los géneros fueron apareciendo junto a la evolución del cine.

Para Tom Ryall (como se cita en Neale, 2000) señala que: “Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador” (p.7).

El género en el cine es el tema general de una película que sirve para su clasificación (...) el género caracteriza los temas y componentes narrativos englobándolos en un conjunto o categoría. Estas categorías tienen la virtud de haber codificado unos referentes que hacen inteligible la historia de partida para el espectador. (Apoclam, 2012, pág. 20)

De esta manera podemos decir que los géneros cinematográficos son un modo establecido de contar un film a partir de una fórmula con características estéticas, temáticas y personajes reconocibles. (Gómez N. , 2015)



### **2.2.3.1 Drama**

Es un género que busca representar los problemas de la vida desde un punto de vista serio y sensible. Valdés (2015) indica que el drama son las: “películas que abordan conflictos personales y sociales con un talante y una resolución realistas. Historias que tratan las cuestiones decisivas en la vida, como el amor, los celos, el desamor, la necesidad de cariño, el dolor, etc” (p.3).

Hay un intento de hacer historias más cercanas y sobre todo más reales. Esa premisa de buscar lo real que se da en el cine en general llega también al drama. Historias reales y próximas que si bien ya se habían intentado con éxito en la década del cincuenta como la premiada en los Oscar 1955 Marty, dirigida por Delbert Mann, ahora con el color y con la utilización de cámaras cada vez más pequeñas lo que era entonces lo cotidiano salta al cine y se convierte en éxito de taquilla como Kramer contra Kramer (Kramer vs Kramer 1979) de Robert Benton y Gente corriente (Ordinary people, 1980) de Robert Redford. (Deltell, García, & Mercedes, 2009, pág. 259)

Cabe mencionar que si bien podríamos nombrar numerosas películas de este género en el cine nacional, para interés de nuestra investigación centramos nuestros ejemplos en aquellas que tienen una estética marcada como “La ciudad y los perros” (1986) de Francisco Lombardi y “Días de Santiago” (2004) de Josué Mendez. Ambos filmes tienen un tratamiento visual que genera un ambiente gris, con colores fríos para potenciar la perspectiva de sus personajes.

### **2.2.4 Taquilla**

La Real Academia Española define: “taquilla es la recaudación obtenida en cada función de un espectáculo”.

Dentro de la industria cinematográfica, el término taquilla se utiliza para referirse a la popularidad que tiene una película tanto por el éxito que tiene el los ingresos económicos como en el número de espectadores. Es por ello que todas las casas de estudios de cinematográficos en el mundo (sobre todo aquellos estudios que se enfocan en el cine comercial) buscan que sus producciones tengan éxito en la taquilla.

Taquilla, es un término que se utiliza cuando nos referimos a cuánto es el promedio de recaudación en cifras que un film ha obtenido en su exhibición por un tiempo prolongado o no en la cartelera de un cine, tanto en películas nacionales como internacionales (Estrada, 2007)

En la actualidad, para lograr el éxito en la taquilla, los grandes directores han buscado la manera de aliarse con el marketing y la publicidad, pues se considera que en los estrenos masivos se logra destacar una dimensión de gran espectáculo. Las estrategias más usadas son las campañas promocionales en la televisión y a la vez en presentarse en diversas salas de exhibición. Otro valor de lanzamiento para que un film tenga acogida en taquilla es la “estrella”, el actor se convierte en una “marca” asociado a valores a partir del rol de la personificación, que viene a ser la potenciación de la imagen es decir que, el mismo actor como persona se pone en igual o mayor nivel que el personaje que interpreta (Roig, 2013).

#### **2.2.4.1 Taquilla en el cine peruano**

Hasta el año 2007, se pensaba que el cine peruano estaba en crisis, debido a que los problemas de financiación, exhibición y distribución persistían como en sus inicios. Las películas nacionales se veían obligadas a salir de la cartelera por la presión de las distribuidoras extranjeras que buscaban tener presencia y liderar la taquilla (Velásquez, 2007).

Así como el éxito de taquilla de los estudios cinematográficos de Hollywood han sorprendido hasta a sus propios directores con sus elevadas cifras de dinero y espectadores, en el Perú, hacia los últimos años se ha visto un cambio notorio en el pensamiento prejuicioso del público para con nuestro cine, las concepciones de “un cine malo, cine de puro desnudo, cine de sexo” se han transformado en “cine motivador, cine que entretiene, cine que gusta” por lo que esta acogida, aceptación y popularidad nos somete a la idea de un comienzo en la industria cinematográfica peruana.

El avance tecnológico y la alta definición parecen consagrar al espectáculo como si fuese el “arte”, sin embargo no hay por qué separar un concepto del otro ni buscar una oposición o dilema entre los tres términos. El arte necesita el aprovechamiento

de las nuevas y sofisticas tecnologías para asumir su desarrollo y los artistas deberán también explotar estas condiciones necesarias para recrear la realidad o crear una ilusión auténtica. (Rojas, 2004)

Para continuar con la aceptación y respuestas positivas del público, los artistas deberán continuar con la producción de películas que cada vez rompa más las expectativas del público y que logre llevar fielmente las reflexiones sobre el cine, el arte y las tecnologías y alcance como hasta hoy el éxito en la taquilla.

Podría decirse entonces que el fenómeno “Asu mare” que arrasó con la taquilla nacional, compitiendo e incluso ganándole a millonarias producciones internacionales y “A los 40”, la segunda película peruana más taquillera, donde también formaba parte del reparto el actor Carlos Alcántara y tuvo gran presencia en la cartelera nacional, utilizaron lo que anteriormente se menciona como la publicidad en torno a la “estrella”. Esta tendencia puede jugar un papel en contra porque por un lado subirían incontrolablemente el sueldo de los actores lo que genera un mayor presupuesto, y por otro que las “estrellas” utilicen este poder para satisfacer sus fines personales (Roig, 2013)

Por otro lado, películas como “Paloma de papel” y “Contracorriente” cuentan también con actores reconocidos por los espectadores peruanos y además de tener reconocimiento en la cartelera, pero que han sido reconocidas y galardonadas en festivales de cine por el trabajo de su contenido en sí que por su éxito en taquilla. En mención a otras producciones como “Chicha tu madre” “El Guachimán” y “Cielo oscuro” han tenido presencia en la cartelera nacional pero no tan significativa en popularidad y en ganancias. Las críticas sobre estas películas indican que utilizan temáticas repetidas y poco novedosas, como las de: el tonto que resulta ser el más vivo, el pobre que sueña ser rico, personajes estereotipados y desnudos, así como también la baja calidad en la imagen (El Comercio, 2014). Sin embargo, todas estas películas, con grandes rasgos estilísticos o no buscan tener (y en este caso han logrado tener) presencia significativa en la taquilla nacional. Pero, en definitiva, que una película sea taquillera no quiere decir que esté bien lograda en lo que refiere a puesta en escena, el lenguaje que transmiten los planos y ángulos utilizados, la calidad de imagen y recursos que marcan un estilo desde los inicios de cine. (Bedoya R. , 2011)

## **2.2.5 Estética**

La estética se entiende como la percepción del ser humano por lo bello, a la manifestación de contenidos visuales y emocionales de un arte. En el cine, la estética no precisamente alude a lo bello, sino que lo feo también presenta cualidades artísticas que resultan de un tratamiento o trabajo estético.

El cine como la poesía son manifestaciones artísticas, experiencias estéticas que provocan en el espectador y lector el goce que se produce de la contemplación comprensiva elevándola incluso a la categoría de lo sublime. Ambas expresiones artísticas centran la percepción del placer en la estimulación de los sentidos, a partir del deleite que producen al ser humano al momento de verlas u oírlos (Amar, 2006).

La estética, en su trayectoria histórica siempre se ha caracterizado por el estudio situado en la categoría de lo “bello”, pero esta concepción cambió a partir de los últimos tiempos, tomada ahora en su totalidad como una “estética abierta”, que alude a una estética que tiene la libertad de alejarse a su concepción inicial (lo bello) para acercarse al objetivo de una obra artística, es decir para formar parte de las necesidades y expresiones artísticas que tenga el autor ignorando en algunas ocasiones al compromiso social (Marrero & Rojas, 2008).

La fealdad también es parte de la estética, para Rosenkranz (como se citó en Amar, 2006) piensa que “todas las cosas que participan de la belleza y de la fealdad, es una cuestión personal, de una comunidad, período de la historia, cultura, moda, así como de la educación y de la experiencia estética que se tenga” (p. 5).

### **2.2.5.1 Estética visual**

Gómez (Gomez R. , 2001) da una apreciación de cómo se manifiesta la estética en el lenguaje audiovisual. Se cita por ser un concepto generalizado para la parte sonora y visual.

La estética audiovisual se confecciona a través de diversos parámetros que constituyen un lenguaje específico. Estos parámetros se registran a través de su composición, su técnica y expresión, su temporalidad y su disposición retórica y simbólica. A partir de las aportaciones y datos que se pueden

apreciar después de realizar un minucioso análisis, aparecen las claves que determinan el encasillamiento de las imágenes dentro de una tendencia acorde con un estilo, género, movimiento o marca de autor individual permitiendo reconocer los rasgos novedosos o retomados que contiene la obra en su conjunto. (p.122)

La estética visual en el cine se presenta como un trabajo en conjunto de diversos departamentos artísticos que tienen como fin la representación fiel en imagen sobre lo que dice el guion. Se toma importancia al enfoque creativo de la construcción de la imagen. Es la intersección entre luz, tiempos entre una toma y otra, planos y ángulos manejados a través de su composición y además lo que se muestra dentro de ello. Se pone en manifiesto también los elementos que componen la toma y los elementos fuera de ella: localización, escenarios, materiales que apoyan a la construcción del escenario, los actores y su vestuario, maquillaje, caracterización, etc. (Campbell, 2006)

### **2.2.5.2 Estética en el cine**

El cine no sólo hace historia por su evolución tecnológica, sino que años después resaltaron grandes personajes como Méliès y Griffith que le dieron a la producción cinematográfica una concepción artística además de científica.

El cine fantástico de Georges Méliès, mago e ilusionista del teatro, una de las grandes figuras en la historia del cine que quedó impactado al ver el invento de los hermanos Lumière, y al tener una negativa por parte de ellos al querer comprar uno de sus inventos, tiene la iniciativa para construir por sus medios una cámara que le permita comenzar a rodar sus propias películas. (Sánchez, 2006)

Méliès, construyó el primer estudio cinematográfico en 1896, participando como director, productor, guionista, escenógrafo y actor ocasional en 503 películas hasta el año 1914. “Ganaría el reconocimiento universal por Viaje a la luna (1902), obra maestra del trucaje fotográfico y la innovación técnica” (Piña, 2009, pág. 11)

Así, su pasión por el simulacro, la ficción y la representación hacen de Melies una figura en el cine que se caracteriza por alargar el montaje en sus historias y a

elaborar la puesta en escena basada en el “cuadro”. (Deltell, García, & Mercedes, 2009).

Melies no logra seguir cautivando a los espectadores de la época, y su estudio cinematográfico fracasa durante la I Guerra Mundial que lo llevó a alejarse del cine.

David Wark Griffith, considerado como padre del lenguaje cinematográfico, porque se alejó de la transmisión de anécdotas para darle paso a la dramatización con recursos expresivos como el plano, el flashback y los movimientos de cámara, además del montaje y una mejor calidad en las películas, esto puede deberse a que la ausencia de sonido ayudó a la narración visual lograda en su trabajo. Jacobs (como se citó en Zubiaur, (2008) opina que Griffith fue también parte de la llegada del cine sonoro, además cuidó la dirección de actores y la elección de intérpretes que no estén condicionados por el teatro, siguiendo así, el método de ensayo previo para alcanzar una interpretación natural. Algunos recursos utilizados por Griffith fueron:

La expresividad con que se sirve de la vista panorámica, del plano general, del primer plano, de la cámara móvil como el instrumento para intensificar el drama. El empleo de engranajes narrativos para asegurar la continuidad del relato al iris, las cortinillas o los fundidos. El montaje paralelo y alterno para dosificar el ritmo. En definitiva, su estilo fílmico fue más matizado, he independiente del teatro. (Zubiaur, 2008, pág. 241)

Además, se encuentran los aportes estéticos que grandes directores han logrado en la historia del cine y que se ha visto reflejado en su trabajo, por lo que en definitiva han influido en todos los demás directores a nivel mundial.

### **2.2.6 Dirección de cine**

Se puede decir que el director cinematográfico no desarrolla una labor perceptible directamente (como la hacen los actores, los diseñadores o los directores de fotografía). Su presencia se basa en la coordinación de todas las vertientes creativas de una película, eso quiere decir que su trabajo es constante desde la primera lectura del guion (si es que él no lo ha escrito) hasta el momento del estreno. (Fieldman, 2004)

Cardero, citado por Barroso (2008), afirma:

Dirigir es coordinar las actividades que se desarrollan en la elaboración de la película cinematográfica y el director es la persona que se encarga de coordinar las labores de puesta en escena de las acciones, de las cualidades estéticas, de la producción, así como de los planes de trabajo y del acabado general. (p.105)

Desde los inicios del cine han aparecido directores que han marcado un hito en la historia y que hoy sus trabajos se han vuelto motivo de culto por los descubrimientos estéticos que llegaron a utilizar.

### **2.2.7 Dirección de fotografía**

Este departamento es responsable de plasmar la visión artística del director en términos prácticos de la fotografía para lograr una estética deseada en el filme. De esta manera se encargará de hacer los encuadres precisos para cada toma, los movimientos de cámara necesarios, el tipo de iluminación que requiere una escena para transmitir emociones, el manejo de sombras, entre otros. Así mismo trabaja en conjunto con la dirección de arte para mantener un equilibrio visual con el vestuario, maquillaje y personal de efectos que tengan que ver con el look general de la película. (Brown, 2008)

Cuando hablamos de estética en cine, asumimos que la dirección fotográfica también cumple un papel importante en el estado de arte, debido a que, no es simplemente colocar a un grupo de actores frente a una cámara. Para lograr la estética el director fotográfico utiliza distintos recursos para lograr el fondo y la forma de la grabación del film (Bordwell & Thompson, 2002)

Entre las tareas técnicas que realiza el departamento de dirección fotográfica se encuentra el manejo de luces para cada plano, que como ya se ha dicho anteriormente va depender de lo que el director quiera transmitir. También se toma en cuenta las corrientes cinematográficas que hayan podido influenciar como el cine negro o el expresionismo alemán y la libertad que se le conceda al director de fotografía para crear. (Massanet, 2011)

Para Brown (2008) la iluminación pasa del lenguaje visual a convertirse en parte de la narrativa y el personaje. El uso de la luz permite mostrar una porción o la totalidad de un objeto para resaltar sus características o mimetizar los estados psicológicos con la atmosfera creada. Afirma que lo que no se ve en las sombras puede ser tan significativo como lo que se ve en la luz.

Junto al manejo de la luz aparece la colorimetría para medir los colores que se quieran aplicar en una determinada escena. Así tenemos colores que denotan calor, energía y violencia como el color rojo, que es lo contrario al frío que transmite el azul. Todo depende del estado psicológico que se quiera compartir o simplemente a una predilección personal a determinados colores por el director. (Massanet A. , 2011)

El operador de cámara es quien se encarga de ejecutar el encuadre y la composición de los planos que se requieren, lo que sirve para definir aquellos elementos que aparecen en la imagen en relación a su posición e importancia en el espacio, de forma que pueda comunicar sin problemas el mensaje. Aquí entra a tallar los tipos de ópticas escogidos para cada plano, dependiendo de los efectos que se quieran lograr, un objetivo gran angular permite tener un ángulo de visión parecido al del ojo humano, mientras que la apertura del diafragma puede quitar o agregar profundidad de campo (León, 2008).

### **2.2.7.1 Lenguaje cinematográfico**

Al querer transmitir un mensaje es necesario la existencia de un lenguaje que sirva como soporte para lograrlo, este puede ser el lenguaje de señas, oral, escrito y para el caso de la cinematografía el lenguaje audiovisual.

El espectador posee unos códigos que entiende y acepta aunque no sea consciente de ello. Estos códigos provienen sencillamente de un conocimiento pragmático de la obra audiovisual. El hecho de haber visto cine y televisión durante mucho tiempo le ha proporcionado unas sensaciones en un determinado momento. (Bestard, 2011, pág. 29)

Vale aclarar que dentro de las funciones que tiene la dirección de fotografía en el lenguaje cinematográfico es únicamente el lenguaje visual. Si nos remitimos a



los inicios del cine, en la época silente, se trataba de transmitir el mensaje de la película a través de la expresión corporal de los personajes y los códigos visuales. Si bien es cierto que los diálogos pueden complementar una escena, la magia de las imágenes permite comunicar un sentimiento interno como el enamoramiento del protagonista por una mujer sin la necesidad de un diálogo explicativo o una voz en off. (Racionero, 2008)

## **2.2.7.1.1 Elementos del lenguaje visual**

### **2.2.7.1.1.1 Encuadre**

En encuadre se presenta como imágenes dentro de un marco geométrico rectangular o cuadrado, este marco imprime unas líneas verticales y horizontales que sitúan en la mente del espectador el espacio fílmico donde se está llevando a cabo la historia (Gómez & Perea, 2005)

Bordwell y Thompson (2002) describen que el cineasta también controla las “propiedades cinematográficas” del plano, es decir no sólo importa lo que se filma, sino también cómo se filma. Las cualidades cinematográficas incluyen los aspectos fotográficos del plano, el encuadre y la duración de éste.

El plano, en considerado como “unidad desde el punto de vista exclusivo del montaje, ya que en un largo plano-secuencia se suelen incluir diversos tipo de encuadres” (Brisset, 2011, pág. 66). Por ejemplo, durante el rodaje: es el conjunto de fotogramas (las tomas) y durante el montaje son segmentos fílmicos (deberán tener el mismo sentido que el guión).

Brown (2008) y Bestard (2011) toman los siguientes planos como base para el encuadre de los elementos y personajes en la cinematografía.

#### **2.2.7.1.1.1.1 Plano general**

Es todo cuadro que abarque un espacio entero en relación al sujeto. Este plano nos da información acerca del lugar y las circunstancias en que se desarrolla la acción. Es común que sea la toma inicial de una escena ubicar al espectador en el espacio (Brown, 2008) (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.1.2 Plano entero**

Es aquel encuadre que incluye a todo el sujeto con pequeños espacios en la parte superior e inferior del plano. Puede ser usado en personas, animales y cosas como un edificio o un automóvil. (Brown, 2008) (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.1.3 Plano americano o medio largo**

Es también llamado plano vaquero por la necesidad de mostrar la cartuchera con el revólver y la acción de las manos en las películas western, ya que es un encuadre que abarca desde la mitad de las piernas hasta encima de la cabeza. Este plano ayuda a centrar la atención en el personaje y observar sus reacciones por encima del escenario. (Brown, 2008) (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.1.4 Plano medio**

Este encuadre recorta desde la cintura del sujeto hasta encima de la cabeza. Muestra todavía parte del entorno en que se desarrolla la escena. Es ideal para ver la interacción entre dos personas. (Brown, 2008) (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.1.5 Plano medio corto**

Toma desde la mitad del torso hasta encima de la cabeza. Se utiliza para Concentrar la atención en el personaje aislándolo del ambiente que lo rodea. (Brown, 2008) (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.1.6 Primer plano**

Este plano nos muestra las facciones del personaje y puede revelar parte de su psicología. El encuadre se forma desde los hombros hasta encima de la cabeza. (Brown, 2008) (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.1.7 Primerísimo primer plano**

El encuadre se sitúa justo debajo de la barbilla hasta la frente o parte del cabello. La atención en el personaje es total por lo que predominan las expresiones faciales. (Brown, 2008) (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.1.8 Plano detalle**

Habitualmente incluye los ojos o la boca, pero se puede extender a cualquier parte del cuerpo. Su misión es resaltar una acción o cosa que en otro plano podría pasar desapercibido. (Brown, 2008) (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.2 Ángulos**

La RAE (2014) menciona: “El ángulo es una figura geométrica formada en una superficie por dos líneas que parten de un mismo punto”. Pero si llevamos este concepto al ámbito cinematográfico se puede decir que el ángulo parte desde un punto de vista, en este caso el que se consigue con el lente de la cámara.

Los ángulos nos ayudan a tener distintas visiones o formas de ver una misma realidad, esto se logra según cómo se sitúe el objetivo de la cámara con lo que se quiera encuadrar (Bestard, 2011)

Independientemente del encuadre, se puede definir diferentes tipos de ángulos:

##### **2.2.7.1.1.2.1 Ángulo normal**

Este ángulo es el que comúnmente se hace al grabar de pie, haciendo que la cámara esté a la altura de los ojos y paralela al suelo, generando una sensación de estabilidad. (Liarte, 2010) (Bestard, 2011)

##### **2.2.7.1.1.2.2 Ángulo picado**

Se aplica al hacer una toma en un ángulo por encima del sujeto o elementos que contiene la escena, provocando que se vean disminuidos, perdiendo peso visual. Al usarlo en personas puede darnos la sensación de inferioridad. (Liarte, 2010) (Bestard, 2011)

### **2.2.7.1.1.2.3 Ángulo contrapicado**

Como su nombre lo dice, es lo inverso al ángulo picado. Se crea al colocar el punto de vista de la cámara a una altura inferior de los elementos. Este ángulo permite darle superioridad a los personajes haciéndolos más altos. (Liarte, 2010) (Bestard, 2011)

### **2.2.7.1.1.2.4 Ángulo nadir**

Cuando se coloca la cámara de manera perpendicular por debajo del sujeto se está en frente de un ángulo nadir. Exagera las proporciones de los elementos más que el ángulo contrapicado y consigue una perspectiva central. (Liarte, 2010) (Bestard, 2011)

### **2.2.7.1.1.2.5 Ángulo cenital**

Es exactamente lo contrario al ángulo nadir. Esta vez se pone la cámara de forma perpendicular por encima del sujeto. Es un ángulo utilizado comúnmente al hacer toma aérea. (Liarte, 2010) (Bestard, 2011)

## **2.2.7.1.1.3 Movimientos de cámara**

El movimiento de cámara es un recorrido visual que no tiene cortes ni interrupciones, enriqueciendo el discurso y otorgándole dinamismos y ritmos a la acción. “El movimiento le proporciona al espectador la posibilidad de asimilar la acción tal y como lo hace el ojo humano en la realidad” (Bestard, 2011, p. 41).

Así, con el movimiento de cámara se produce cambios en los puntos de interés trasladando al espectador de un lugar a otro según la continuidad de las acciones. Taurelle (2014) indica que los principales movimientos de cámara son el paneo, el travelling y el zoom.

### **2.2.7.1.1.3.1 Paneo**

Este movimiento se logra cuando se gira la cámara sobre su propio eje logrando un movimiento horizontal o vertical, ya sea para seguir al sujeto, mostrar un el espacio o desorientar. (Taurelle, 2014)

### **2.2.7.1.1.3.2 Travelling**

Este movimiento es más complejo que el anterior porque la cámara se mueve por cualquier parte del espacio como si estuviera flotando. Normalmente es para seguir una acción. “Procede del verbo inglés to travel que significa viajar, con el movimiento viaja el espectador a través del objetivo de la cámara. Puede también viajar a través de la visión subjetiva de los personajes del film” (Bestard, 2011, pág. 42)

### **2.2.7.1.1.3.3 Movimientos ópticos del lente**

Estos movimientos son realizados por la óptica de la cámara, el zoom in es para acercarse a un espacio determinado, mientras que el zoom out es usado para alejarse. La diferencia con el travelling radica en que al hacer zoom el encuadre se cierra y hace más grande al elemento dentro del campo de visión. (Taurelle, 2014)

### **2.2.7.1.1.4 Composición**

En la cinematografía la composición tiene un alto grado de importancia al momento de mostrar los acontecimientos que suceden en el filme. Ésta se puede definir como la posición que adquieren los elementos al momento de capturar la imagen para conseguir una armonía o tensión visual entre ellos. (Santamaría, 2013)

Se denomina composición a la distribución de los elementos que intervienen en una imagen dentro del cuadro que se realiza a partir del formato de la imagen y de acuerdo con la intencionalidad semántica o estética que se tenga. Se pueden considerar diversos aspectos. (Jimenez, 2008, pág. 3)

Para conceptualizar los componentes que existen en la composición fotográfica utilizados en cine, se toman las teorías de Freeman (2012) y las nociones de Brown (2008)

#### **2.2.7.1.1.4.1 Colocación del motivo**

El sujeto en un encuadre debe ser colocado en una posición atractiva que genere dinamismo y aporte un significado. Una posición descuidada brinda un aspecto de caos, desorden o negligencia. Así tenemos que cuando un motivo está centrado da la sensación de estatismo, pero moverlo a otras partes del encuadre invita al espectador a pensar en los otros espacios. Otro enfoque es tener en cuenta la relación del motivo con otros puntos de interés que pueden estar dentro o fuera del encuadre. (Freeman, 2012)

#### **2.2.7.1.1.4.2 Uso de líneas**

Al momento de componer es importante tener en cuenta las líneas que existen en el espacio, ya sea creada por objetos, luces, sombras o puntos. Las líneas horizontales dan sensación de estabilidad, expansividad, profundidad y sensación de descanso. Mientras que las verticales dan energía, alargan el encuadre y pueden generar imposición. (Freeman, 2012)

#### **2.2.7.1.1.4.3 Equilibrio**

Se basa en la organización de los elementos del encuadre con la intención de crear y resolver una tensión. Para lograr el equilibrio es necesario fijarse en la interacción entre el motivo y el entorno, buscando una composición que incite a la mirada desplazarse por toda la imagen. Al crear una tensión sutil entre ellos estaremos creando un punto de interés y sentido de dirección. (Freeman, 2012)

#### **2.2.7.1.1.4.4 Simetría**

Es un tipo de equilibrio llevado al extremo que deja de lado la técnica del motivo descentrado para que cuando se trace una línea vertical por el centro del encuadre las partes sean exactamente proporcionales en tamaño, forma y posición. (Freeman, 2012)

#### **2.2.7.1.1.4.5 La regla de los tercios**

Se aplica al momento de dividir el encuadre en tercios obteniendo cuatro puntos de interés visual en el que podemos colocar el elemento a mostrar, siendo una buena forma de empezar la composición. (Brown, 2008)

#### **2.2.7.1.1.4.6 Encuadre abierto o cerrado**

Hablamos de un encuadre abierto cuando uno o más elementos empujan el margen, mientras que el encuadre cerrado es aquel en que todos sus elementos se encuentran cómodamente dentro del marco. (Freeman, 2012)

#### **2.2.7.1.1.4.7 Contraste**

Este principio se aplica en función de la luz, colores, textura e iluminación que existe en un determinado encuadre, cumpliendo el rol de componente visual para definir una profundidad. (Freeman, 2012)

#### **2.2.7.1.1.5 Iluminación**

Es un elemento fundamental para que la imagen sea registrada. Además tiene una función expresiva en el lenguaje visual.

La iluminación, junto al tipo de lente y la emulsión utilizada, es responsable del resultado final de la imagen captada por la cámara. Por otro lado, la iluminación contribuye activamente a proporcionar la atmósfera que una determinada escena requiere, pudiendo incluso transmitir ciertos sentimientos al espectador (...) si se utiliza y combina con otros elementos de la escenografía de forma inteligente, sirve para crear efectos de tridimensionalidad, perspectiva, medida, distancia, forma, textura, etc. (Bestard, 2011, p.85)

Dependiendo del tipo de iluminación que se utilice en un filme, se podrá modificar las sensaciones percibidas por el espectador. Esta iluminación puede proceder de una fuente natural como el sol o de una fuente artificial como los reflectores de halógeno. (Racionero, 2008)

Barnwell (como se citó en Celestino, 2012) menciona: “La iluminación crea el ambiente y ayuda al público a comprender lo que sucede en la escena, aporta información sobre el espacio, el tiempo, el clima e incluso sobre los estados mentales” (p.23)

Al hablar de la iluminación es necesario mencionar que existen dos tipos de luz básicas en el lenguaje visual. Una de ellas es la luz dura, utilizada para generar un contraste intenso con la intención de resaltar formas y texturas. Por otro lado está la luz suave o difusa, que sirve para atenuar las sombras provocadas por la luz directa. (Bestard, 2011)

Gracias al sistema básico de iluminación de cuatro luces el director de fotografía puede crear un estilo a partir de las exigencias del guion. (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.5.1 Luz clave o principal**

Este tipo de luz se encarga de ser la fuente principal de iluminación para el sujeto, proviene de un solo foco direccional y la sombra que proyecta el personaje es de alto contraste. Su ubicación es en promedio 30° respecto al eje de la cámara, a unos 3 metros de distancia. (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.5.2 Luz de relleno**

Esta luz busca suavizar las sombras que produce la luz principal sobre el personaje. Es una luz difusa que está situada al lado opuesto de la luz clave, con un ángulo que varía de 0 ° a 30° respecto al eje de la cámara. (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.5.3 Contraluz**

Sirve para resaltar la tridimensionalidad, la transparencia y el contorno del espacio en relación con el personaje, ya que separa al sujeto del fondo. (Bestard, 2011)



#### **2.2.7.1.1.5.4 Luz de fondo o ambiental**

Esta luz es complementaria, está situada en dirección a los decorados, arriba o debajo de los mismos con la intención de generar profundidad. Normalmente son difusas. (Bestard, 2011)

#### **2.2.7.1.1.6 Iluminación en clave**

##### **2.2.7.1.1.6.1 Clave alta**

Cuando en una imagen hay predominancia de luces o tonos altos, estamos en la presencia de una iluminación en clave alta. Los tonos oscuros se reducen al mínimo o se eliminan eligiendo cuidadosamente el rango tonal del motivo. De esta forma las sombras pierden relevancia por la iluminación difusa desde una fuente de luz amplia, en un fondo que normalmente está totalmente iluminado. (Child & Galer, 2008)

Para lograr la iluminación en clave alta se debe utilizar gran cantidad de luz frontal, por esto es más sencilla que la iluminación en clave baja. El resultado obtenido es una imagen luminosa que transmite jovialidad y alegría. Lo negativo de la falta de sombras es la iluminación muy plana, sin sombras que permitan delinear mejor los rasgos o detalles. (Hunter & Biver, 2012)

##### **2.2.7.1.1.6.2 Clave baja**

En este tipo de iluminación predominan los tonos bajos. Hay pequeñas áreas de luces que puntúan las sombras y que crean la atmósfera. Las sombras en este caso son profundas. (Child & Galer, 2008)

El factor más importante para determinar la clave de una fotografía podría ser la iluminación, pero no es el único. La presencia de amplias y visibles zonas oscuras en la imagen es el resultado de una iluminación en clave baja, para lograrla se necesita mayor iluminación lateral y trasera. El ambiente logrado es serio y formal. (Hunter & Biver, 2012)

### **2.2.7.1.1.7 Temperatura de color**

Tamez (2014) Indica que existen dos tipos de color en general, la luz cálida (tonalidades amarillas) y la luz fría (tonalidades azules). La primera es obtenida de forma artificial por las luces de tungsteno o halógeno, y de forma natural al amanecer o atardecer. La otra es emitida de forma artificial por luces led o fluorescentes y de forma natural en días nublados.

### **2.2.8 Dirección de arte**

La dirección de arte vincula a todo lo que rodea al actor dentro y fuera de foco, busca conseguir credibilidad frente al espectador sobre ese espacio donde se mueven los personajes en un film. La persona que se hace cargo de la dirección de arte debe tener siempre presente el “guiar y escuchar”. Adams (como se citó en Seddon y Herriott, (2009) considera que un director artístico es un líder capaz de guiar, dirigir, escuchar y defender el trabajo creativo. Pues en el proceso de su trabajo debe solucionar de manera creativa los problemas que se susciten y a la vez generar ideas para que todo el trabajo continúe con éxito. Es importante para un director de arte el conocimiento y uso de tecnologías así como la buena relación con el director para saber sus intenciones y se logre expresar lo que realmente se ha pensado para esa escena previamente escrita en el guion con la ayuda de un equipo de trabajo.

El trabajo que un director artístico tiene es diseñar lo que saldrá en la imagen y estableciendo criterios artísticos de iluminación o ambiente. Barroso (2008) afirma: “es responsable de dar unidad y homogeneidad a todas las contribuciones de los medios artísticos a cuyo fin decide la apariencia estética de la película (...) crea el mundo, la atmósfera que ayude a contar mejor la historia” (p.199). El director artístico deberá investigar todo acerca de la época, circunstancias sociales e iconográficas para recrear la película con mayor naturalidad además que del rigor de esto y de la disposición del presupuesto dependerá la demora en el proceso de producción.

Es muy frecuente que la dirección de arte se divida en subdepartamentos y todos ellos dirigidos por el director de arte ya que este es el área más numerosa y diversa

por lo que implica el materializar arquitectónicamente un espacio imaginado y diseñado. (Barroso, 2008)

**Director de arte o escenógrafo:** Encargado de la realización material y la estética mediante los escenarios, objetos, iluminación y vestuario que surgen de las ideas plasmadas en el guion y la visión del director. (Barroso, 2008)

**Decorador o ambientador:** Ejecuta los decorados y propone al director bocetos de locaciones construidas o naturales transformadas con la guía del director de arte. Cuando son producciones de bajo presupuesto asume el papel de director artístico y coordina las demás áreas de escenografía así como la ambientación (mobiliario, objetos de adorno, etc). (Barroso, 2008)

**Ayudante de decoración:** Con la aprobación del director, elabora los y controla su ejecución. (Barroso, 2008)

Debido a que la dirección de arte es muy amplia, a continuación se presentan algunos elementos que conforman el departamento artístico:

### **2.2.8.1 Locaciones o arquitectura**

El espacio arquitectónico juega un papel esencial, una por la capacidad de retratar una época determinada y dos por servir el reflejo de una sociedad. “El espacio arquitectónico sirve para modelar el carácter de los personajes, para definir su personalidad” (Molano D. M., 2009, pág. 171)

La arquitectura en su mayoría de veces resulta ser una construcción temporal en el cine, salvo excepciones en donde resultan ser vista como un lugar turístico. A diferencia del espacio escenográfico es que éste siempre será habitable, no irreal como en algunos casos, además se puede decir que la arquitectura crea, y el escenario se vale de la arquitectura y de la decoración arquitectónica (Gentile, Díaz, & Ferrari, 2007).

Para fines de la investigación, se separan los conceptos de los espacios arquitectónicos, para dividirlos en:

**Espacios arquitectónicos construidos:** Son aquellos espacios que deberán ser construidos parcial o totalmente para la filmación de la película. Se indica parcial o

total debido a que se tiene en cuenta el presupuesto que hay para llevar a cabo la filmación, por ello en muchos casos el apoyo del decorado en el espacio es fundamental, pues así se evita gastos en construcciones grandes.

Espacios arquitectónicos naturales: Son aquellos espacios al aire libre que no necesitan de modificación alguna, salvo la inclusión de elementos que formen parte del decorado para la composición de la toma pero no sufren algún tipo de construcción. Aquí, el director busca lugares pintorescos y que llamen la atención, busca que el espectador sienta que quiere estar en ese lugar.

Espacios no arquitectónicos: Estos espacios son también considerados para formar parte de una escena, se toma como espacios no arquitectónicos por lo general a los vehículos.

### **2.2.8.2 Escenografía**

Los escenarios son controlados por el director, puede seleccionar un escenario ya existente, elegir la construcción de uno o utilizar una construcción en miniatura ya que no siempre se requiere de uno en tamaño natural. El escenario en cine es el espacio para realizar los sucesos de los actores y para formar parte dinámicamente en la acción narrativa (Bordwell & Thompson, 2002)

La escenografía, a diferencia de la arquitectura tiene como eje a la acción dramática y tiene como función construir ambientes de acuerdo a lo narrativo, psicológico o simbólico del personaje. Estos espacios escénicos dependen tanto del presupuesto de la producción como de la conveniencia en función a las exigencias de otras áreas, como del sonido y la dirección fotográfica (Bordwell & Thompson, 2002)

Otros autores plantean la edificación escenográfica en base a los fondos, (Martínez & Fernández, 2010) refieren que los decorados son evaluados a partir de la necesidad y la posibilidad de costos, por lo que en su construcción se emplean materiales económicos que den la apariencia en pantalla de lugares costosos, se evita además construir en espacios que no vayan a aparecer en la pantalla. Cabe resaltar que existen excepciones, por lo que algunos productores y directores de una producción pueden realizar construcciones grandes y costosas.

Gentile et al. (2007) en su libro Escenografía cinematográfica, refieren dos tipos de escenarios:

Decorados naturales o exteriores: Aquí un inconveniente muy frecuente es presentar continuidad. La relación que debe tener cada plano anterior con el siguiente, a lo que llamamos *raccord* es el mayor problema, porque la luz, atmósfera, clima y espacios naturales son las primeras observaciones que deben hacerse para ver si puede existir algún tipo de modificación que por lo general no se tiene puesto que el lugar encontrado debe tener características necesarias para ambientar a lo que dice el guión.

Decorados de estudio: Si la construcción de decorados se realiza en un estudio, es preciso que el director de arte conozca a la perfección su espacio. No todo el espacio del estudio será decorado, pues debe haber vacío para los movimientos de cámaras, iluminación y salidas de emergencia.

### **2.2.8.3 Utilería o atrezzo**

Se le denomina utilería a todos aquellos objetos o accesorios que complementan el decorado de una escenografía y que son útiles para crear un ambiente y desarrollar una puesta en escena. “Toda escenografía necesita de muebles destinados al uso de personajes y elementos que vistan el decorado ambientándolo. El término *atrezzo* deriva del italiano y significa objeto de ambientación” (Gentile et al, 2007, p. 263).

Ya que el atrezzo son elementos que sirven tanto para crear un ambiente y dar realismo al decorado y para crear cierta conducta y psicología al personaje para que en espectador lo sienta real. Barroso (2008) refiere a tres tipos de utilería o atrezzo:

Atrezzo de decorado pasivo: Son los objetos que complementan el espacio arquitectónico de la escena otorgándole personalidad, son aquellos elementos que forman parte del espacio pero que no intervienen en la acción.

Atrezzo de decorado activo: Son objetos utilizados por los personajes y por tanto tienen un tipo de acción.

Atrezzo especial: Es todo objeto que interviene de modo destacado en la escena y que el actor utiliza cuando interpreta su personaje.

#### **2.2.8.4 Vestuario**

El vestuario es el conjunto de prendas necesarias para caracterizar al personaje. Así, el vestuario debe guardar coherencia cronológica y social y estar detallado en el guion para que indiquen necesidades cuantitativas (que refiere al número de vestidos y sus complementos) y cualitativas (que refiere al estilo, calidad, etc). El aderezo son los accesorios complementarios al vestuario, como un pañuelo, sombrero joyas, y más (Barroso, 2008).

El vestuario puede ser estilizado o extravagante pero siempre tiene una función asignada en la película. Bordwell y Thompson (2002) refieren que el vestuario tiene la función de apoyar a la narrativa del film por lo que puede tener elementos que conformen un atrezzo tal y como pasa en los decorados (por ejemplo un par de zapatos o un bastón que son parte del personaje y que se usan con continuidad en cada escena), además que ayuda a destacar a los personajes si es que el decorado es más o menos neutral.

Para el diseño de vestuario, es importante fijarse en la época (los años en se presenta la historia, la significación social, la generación en que se encuentra el personaje, etc) en los colores (la combinación de colores y los colores de temporada) y en la silueta de quien lo llevará puesto (Travers & Zaman, 2008). El jefe o encargado de vestuario deberá actuar siempre según lo que está escrito en el guion.

Determinamos así tres prototipos de vestuario que utilizan para caracterizar a los personajes para que vaya acorde con la historia.

Respetan el estilo de la época en que se basan: Aquí, el diseñador del vestuario busca comunicar y trasladar al espectador al tiempo que la historia cuenta convirtiéndose en un auxiliar de la narración. (Feyerabend, 2009, pág. 4)

Utilizan apariencia de acuerdo al personaje: El vestuario debe completar la imagen visual con la concordancia que exista entre la personalidad del personaje

con las prendas que lleva en la puesta, así construir un clima armónico entre lo que dice y hace el personaje junto con lo que lleva. (Feyerabend, 2009, p.4).

Utilización de aderezo: Son los accesorios que lleva el personaje, como los sombreros, pañuelos, zapatos o joyas. “El término accesorio hace referencia a cualquier artículo que complementa a un atuendo (...) una explicación plausible es que los accesorios, y más aún incluso que las prendas, son íconos que encarnan la esencia de un determinado estilo” (Feyerabend, 2009, p.4).

### **2.2.8.5 Maquillaje**

Debido a la alta definición que tiene el cine, el maquillaje se caracteriza por ser perfeccionista ya que embellece al personaje, puede ser un maquillaje para dar naturalidad y realzar la belleza del actor o para dar un tipo de caracterización.

Es el arte de la aplicación de cosméticos sobre el cuerpo humano (rostro y otras zonas), para alterar su apariencia y obtener un resultado más atractivo a la vista (...) la caracterización es una variante de especialización de maquillaje que implica la elaboración de modificaciones más radicales sobre la apariencia física del personaje. (Barroso, 2008, p. 223)

En los inicios del cine, el maquillaje era necesario porque las caras de los actores no se registraban bien en las primeras tiras de película. En la actualidad, el maquillaje se utiliza de diferentes maneras para destacar el aspecto de los actores en la pantalla, puede ser un tipo de maquillaje realista (cercano a la naturalidad, una cosmética moderada y de acuerdo a la moda), no realista (exagerado, es muy frecuente en películas de terror) o simplemente la ausencia del maquillaje. Por ejemplo, en la película *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer, los actores no utilizan en lo absoluto el maquillaje pues recreaban un intenso drama religioso, este film fue muy famoso por su total ausencia de maquillaje (Bordwell y Thompson, 2002).

Abordamos entonces dos tipos de maquillaje:

Diseño de maquillaje natural: Este tipo de maquillaje se utiliza para realzar la belleza del personaje, se emplea a todos los actores (hombres y mujeres) sirve para dar un aspecto unificado de la piel, sin brillo ni imperfecciones pero conservando sus rasgos naturales. (Tamayo & Hendrickx, 2015)

Maquillaje de caracterización: Este maquillaje cuida cada detalle a la perfección, porque cambia el aspecto natural de la imagen del actor o actriz para darle vida al personaje y porque la caracterización debe ser idéntica desde el inicio de la grabación hasta el final. Se utiliza para dar características faciales de acuerdo al personaje que se representa o para caracterizar un momento anormal o fantástico en el film, como por ejemplo un accidente, quemaduras, cortes, etc. (Tamayo & Hendrickx, 2015)



### **III. MARCO METODOLÓGICO**

#### **3.1 Tipo de investigación**

La presente investigación se trabajó bajo el paradigma naturalista y metodología cualitativa; esto permitió, según Hernández, Fernández y Baptista (2014), recoger la información sobre los sucesos, su forma de mostrarse, las propiedades y otras características del objeto en estudio; su objetivo es conseguir detalles sobre los conceptos. Además; como señalan Hernández, Fernández y Baptista (2014, pág. 418); en el análisis de los datos, la acción esencial consiste en que recibimos los datos no estructurados para proporcionarles una estructura debido a que estos “son muy variados y consisten en observaciones del investigador”.

Así pues, se describió de modo sistemático, ordenado y detallado el resultado de las características encontradas en la estética visual del cine peruano en películas taquilleras del género drama entre los años 2010 al 2014. De este modo se pudo exponer y resumir la información de manera cuidadosa para luego analizar minuciosamente los resultados a fin de extraer características significativas que contribuyan al conocimiento de dicho tema.

#### **3.2 Abordaje metodológico**

El abordaje utilizado fue un estudio de casos tipo, por ser el que mejor se adaptaba para llegar a los objetivos planteados. Puesto que, a pesar de haber un gran número de películas taquilleras en el periodo propuesto de la investigación, lo que se quería obtener era riqueza informativa de cada uno de los objetos de estudio, por consecuencia, se eligió una película por año.

Hernandez, Fernandez y Baptista (2014) expresan que: “También se utiliza una muestra de casos tipo en estudios cuantitativos exploratorios y en investigaciones de tipo cualitativas, en el que el objetivo es la riqueza, profundidad y calidad de información, no la cantidad ni estandarización”. (pág. 387)

### **3.3 Objetos de investigación**

Para la elección de los objetos de estudios se escogió la película peruana más taquillera del género drama por cada año comprendido entre el 2010 al 2014, así se obtuvieron cinco películas: Contracorriente (2010), Las malas intenciones (2011), Cielo oscuro (2012), Quizás Mañana (2013) y F-27 (2014). Esta lista fue elaborada según la información que ofrece la Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica (APRECI) y el blog de cine Cinencuentro (2014)

#### **3.3.1 Criterios de inclusión:**

Para efectos de la investigación, los objetos de estudio tuvieron que pertenecer al género drama, porque en el periodo de tiempo estudiado existe una mayor producción de este género. Así mismo se necesitaba que las películas escogidas hayan trabajado con el departamento de arte y fotografía, haber sido la más taquillera de su año de estreno y ser accesible a su compra en formato HD original.

#### **3.3.2 Criterios de exclusión:**

Para asegurar que la investigación se basara en la estética visual de diversas películas, los objetos de estudio no debían tener el mismo director cinematográfico, director de fotografía o director de arte. Así mismo no debían ser una precuela o secuela de una ya escogida. Para cualquiera de estos casos se escogía la siguiente película más taquillera del género drama de ese mismo año.

Tabla 1

*Lista de películas nacionales destacadas por taquilla del periodo 2010-2014*

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Género</b>	<b>Dirección</b>	<b>Dirección de fotografía</b>	<b>Dirección de arte</b>
2010	Contracorriente	Drama	Javier Fuentes	Mauricio Vidal	Diana Trujillo
2011	Las malas intenciones	Drama	Rosario García	Rodrigo Pulpeiro	Susana Torres
2012	Cielo oscuro	Drama	Joel Clero	Mario Bassino	Gisella Ramirez
2013	Quizás Mañana	Drama	Jesús Alvarez	Hugo Shinki	Sebastián Sommaruga
2014	F 27	Drama	Willy Combe	Gabriel de Martino	Guillermo Palacios

**Fuente:** Elaboración propia en base a la información obtenida en la web de la Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica y el blog de cine Cinencuentro.

### **3.4 Escenario**

El escenario de investigación se fijó en el cine peruano como un espacio cultural de entretenimiento que ha ido evolucionando constantemente. Existe un aumento en la producción de películas tanto en el sector comercial (taquilla de cine) como alternativo (festivales nacionales e internacionales) en el periodo de tiempo del 2010 al 2014. En el último quinquenio se ha llegado a producir anualmente no menos de veinte películas de ficción, cifra que resulta considerable en comparación al principio del 2000 donde rara vez se llegaba a los quince films anuales, sin mencionar la recaudación menor de aquella época.

Esto se debe en parte a los grandes avances en la tecnología que han facilitado la producción y exhibición de nuevas obras. De esta manera la llegada del formato digital al Perú dio paso a la democratización del cine, donde cualquier persona con una cámara DSLR y un pequeño equipo técnico puede filmar una película.

Por otro lado la taquilla como escenario ha tenido cambios positivos en el transcurso de los años, pero al mismo tiempo han aparecido desventajas. Hendrickx (2010) indica que el crecimiento de salas de cine en Perú no implica un mayor número de espectadores, pues sólo el 20% de peruanos asisten a un cine, y de esta cifra las producciones extranjeras son las que se llevan el 95% de asistencias a las salas de cine, dejando solo un 5% al cine peruano.

### **3.5 Técnicas de recolección de datos**

La técnica de recolección de datos fue la observación. La primera fue empleada con la intención de contextualizar la dirección de fotografía en el cine peruano y saber la opinión de expertos. Hernandez et all. (2014) mencionan que: “la entrevista se define como una reunión para intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado)”. (p.597)

La segunda técnica se usó para describir a la estética del cine, que permitió contemplar el objeto de estudio, describiendo las características de la dirección fotográfica y de la dirección de arte del cine peruano entre los años 2010 al 2014 de las películas elegidas según su presencia en taquilla.

La observación como acto mental implica mirar atentamente una cosa o un ser vivo, percibir e identificar sus características, formas y cualidades que se encuentran en el instrumento (Niño, 2011).

### **3.6 Instrumentos de recolección de datos**

Para la técnica de la observación se emplearon dos fichas de observación, una para la dirección de fotografía y otra para la dirección de arte. La de dirección de fotografía se dividió en dos partes, la primera para encontrar valores de frecuencia en los tipos de planos, ángulos y movimientos de cámara, y la segunda para describir la composición con la iluminación, teniendo un total de 14 ítems. Mientras que la ficha de observación de dirección de arte tuvo una sola parte para analizar la escenografía, locaciones, utilería y maquillaje; también con 14 ítems. Dichas fichas se aplicaron para observar y describir las características que presentaron los objetos de estudio.

Al ser instrumentos creados por el autor, hubo la necesidad de validarlos por tres expertos en el rubro audiovisual para asegurar su confiabilidad.

### **3.7 Procedimiento para la recolección de datos**

Para la recolección de datos se aplicaron los siguientes pasos:

Con el diseño y ejecución de la guía de entrevista a expertos se buscó reforzar la investigación con los conceptos y experiencias que puedan transmitir. Los expertos escogidos tenían que haber trabajado como directores de fotografía en cine, y la entrevista contó de quince preguntas semiestructuradas abiertas para que los entrevistados alcanzaran una mayor profundidad en sus repuestas.

La entrevista a expertos sirvió directamente para saber cuáles son los requisitos para hacer un correcto análisis a las dimensiones de la dirección de arte y fotografía.

El diseño y la ejecución de la ficha de observación se aplicaron para identificar y describir las características estéticas en base a la dirección de fotografía y dirección de arte de cada sujeto de estudio. Para esto se visualizó las cinco películas más

taquilleras por orden cronológico, las cuales fueron conseguidas en formato original, de modo que se obtuviera la mayor calidad posible en imagen.

La información fue recolectada a través de dos fichas de observación y se analizó para describir la estética visual que presentan los filmes a estudiar.

Los datos que se necesitaron en la investigación fueron organizados cuidadosamente, de tal manera que se pudo cumplir con los objetivos mencionados.

Tabla 2

*Lista de pasos para la recolección de datos*

<b>Objetivos específicos</b>	<b>Aspectos por indagar</b>	<b>Instrumentos / fuentes</b>	<b>Productos esperados</b>
A) Estudiar los conceptos de la estética visual en relación a la dirección de fotografía y dirección de arte.	Cine, historia, principales directores, géneros	Revisión de bibliografía alusiva	Capítulo de marco teórico.
	Historia del cine peruano y principios estético	Revisión de informes y blogs acerca del tema	
	Conceptualización de estética cinematográfica en función a dirección de arte y dirección fotográfica	Tesis o investigaciones que tengan similitudes con el estudio	
	Conceptualización de taquilla		

<p>B) Identificar las características estéticas visuales de las películas peruanas más taquilleras del género drama entre los años 2010 al 2014.</p>	<p>Entrevista con expertos</p> <p>Recolección de películas seleccionadas en formato original</p> <p>Visualización de películas seleccionadas.</p> <p>Dimensiones de la dirección de arte de cada objeto de estudio.</p> <p>Dimensiones de la dirección de fotografía de cada objeto de estudio.</p>	<p>Guía de entrevista</p> <p>Guía de observación</p>	<p>Perfil estético de cada película analizada</p> <p>Capítulo de interpretación de objetos de estudio</p>
<p>C) Analizar la dirección de fotografía en base a las películas peruanas más taquilleras del género drama seleccionadas como objetos de estudio.</p>	<p>Organizar los datos obtenidos por la ficha de observación</p> <p>Analizar los resultados para determinar rasgos característicos en general.</p>	<p>Revisiones de perfiles estéticos</p>	<p>Capítulo de conclusiones para el informe de tesis</p>
<p>D) Analizar la dirección de arte en base a las películas peruanas más taquilleras del género drama seleccionadas como objetos de estudio.</p>			

**Fuente:** Elaboración propia.

### **3.8 Principios éticos**

Ya que la investigación “La estética visual del cine peruano en películas taquilleras del género drama entre los años 2010 al 2014” supuso un trabajo arduo y detallado en la observación de la composición visual de diversas películas, se guardó para con ello los principios de honestidad e inalterabilidad.

Los datos que se hallaron en los objetos de estudio fueron analizados con el principio de la responsabilidad para presentar una información objetiva y resumida de lo encontrado, además de documentar las fichas de observación como anexos.

### **3.9 Criterios de rigor científico**

Como el presente proyecto demandó el uso de dos instrumentos nuevos para recopilar la información que brindaron los objetos de estudio, se aplicaron los criterios de validez y fiabilidad de instrumentos sometiendo las fichas de observación y la guía de entrevista a la validación por tres expertos cada una.

Se consideró el criterio de transferencia, que no se refiere a generalizar los resultados del estudio sino más bien a que una parte de este pueda servir en otro contexto, pues “la transferencia nunca será total pues no hay dos contextos iguales” (Hernandez, Fernandez, & Baptista, 2014)

La fundamentación se refiere a las bases teóricas que sirven de base al estudio, producto de una revisión minuciosa y exhaustiva de la literatura y otros estudios similares. (Hernandez, Fernandez, & Baptista, 2014)



## **IV. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS**

### **4.1 Preliminares**

Con la intención de identificar las características de la dirección de fotografía, se realizó una entrevista a tres expertos, Mario Bassino, Fergán Chavez y Gabriel Di Martino; quienes compartieron sus experiencias en el mundo cinematográfico.

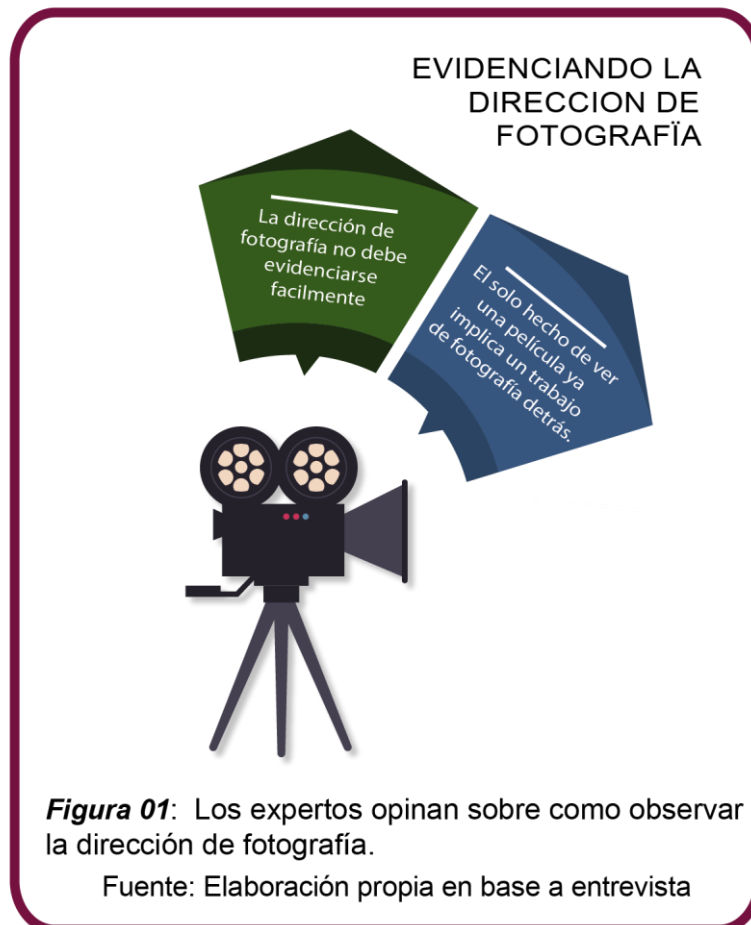
Esta información sirvió para el análisis de los objetos de estudio, para lo que también fue necesario determinar qué escenas de cada película serían las que se observarían, puesto que una película completa tomaría demasiado tiempo y recursos para ser analizada en su totalidad. Para resolver este problema se decidió tomar una escena de cada una de las partes de la estructura narrativa, con la condición que esta tenga la mayor carga dramática. Es así que se tomó una escena del inicio, nudo y desenlace de película.

Para efectos de la investigación, se considera hablar primero de la dirección de arte, puesto que esta ayudará a recrear los espacios y elementos que conforma el universo de la película, de esta forma será más fácil entender la dirección de fotografía.

## 4.2 Análisis e interpretación de resultados

### 4.2.1 Entrevista a expertos

#### 4.2.1.1 Evidenciar la dirección de fotografía



Si bien es cierto que el trabajo de un director de fotografía es trascendente al momento de rodar una película, los entrevistados Mario Bassino y Fergán Chávez coinciden en que el trabajo de la dirección de fotografía debe pasar desapercibido, es decir, la fotografía por sí sola no es el fin de una película, sino que forma parte de un todo en el que cada elemento necesita complementarse con otros para lograr que la estética visual vaya de la mano con la narrativa.

Gabriel Di Martino considera que el mismo hecho de ver una película ya evidencia el trabajo de un director de fotografía, quien se ha valido de la luz y de las sombras para crear y darle sentido a la imagen. Desde una lámpara dando luz cálida a una persona leyendo el periódico sentado en un sillón rojo, hasta una pareja

que mira el ocaso en la playa, todo eso lleva detrás un trabajo por parte del director de fotografía.

#### 4.2.1.2 Conocimientos del director de fotografía



Al preguntar por los pilares con los que un director de fotografía trabaja, Fergan Chávez manifestó que resulta ser un proceso personal donde más allá de los conocimientos técnicos también entran a tallar las referencias, que uno tiene o que debe buscar, como base en la creación de la estética visual tales como cuadros artísticos, fotografías u otras películas. Un claro ejemplo es cuando películas recientes se basan en escenas de otras más antiguas para contar sus historias. Similar pensamiento tiene Mario Bassino, quien considera que es necesario tener una sólida cultura (como el conjunto de conocimientos obtenidos en un ámbito social, psicológico, educativo, entre otros) y sensibilidad plástica artística, como la capacidad de sentir, pensar y entender de cierta manera el arte. Ambos hablan entonces de un bagaje artístico.

Igual de importante para Gabriel Di Martino es contar con una buena historia: “Sin una historia interesante es muy complicado obtener una buena fotografía o una fotografía adecuada”. Él se refiere a las posibilidades que ofrece una historia bien trabajada, la cual permite al director de fotografía expresarse artísticamente. Por ejemplo, si hay personajes que han sido creados con lujo de detalles, habrá más información en la que se pueda apoyar el director de fotografía al momento de crear la atmósfera en la que estos personajes se desenvuelvan.

#### 4.2.1.3 Director, director de fotografía y director de arte



En la entrevista realizada a los expertos se habló del trabajo en conjunto del director de fotografía, el director y el director de arte, pues de ellos depende la estética final de una película.

Los expertos dejan claro que el director de fotografía forma parte de todas las etapas del proceso de la realización de un filme (preproducción, producción y posproducción). Así pues, para Gabriel Di Martino, una escena que dura unos

minutos en pantalla puede haber tenido meses de preparación escogiendo qué planos utilizar, haciendo pruebas en las locaciones, viendo las fuentes de luz que tiene a su alcance, analizando la propuesta de colores, entre otros. Es en esta etapa que la comunicación con el director es determinante.

Los entrevistados coinciden en que lo más importante es entender lo que quiere transmitir el director para crear la propuesta estética que mejor se acomode a su película. Es en este momento donde se toman las primeras impresiones, darle lectura al guion, ver que referentes visuales se pueden tener en cuenta y reunirse cuantas veces sea necesario para desarrollar las ideas en conjunto.

Esta afirmación se da porque la idea de una película suele nacer del director, quien tiene una visión preconcebida de cómo deberían ir los actores en la escena, cuáles son las emociones que quiere mostrar, cómo es el lugar donde ocurren los hechos y diversos detalles que son responsabilidad del director de fotografía interiorizar para crear una imagen lo más parecido posible.

Los expertos mencionan que el trabajo con el director de arte es estrecho y debe haber una comunicación constante, ya que juntos son los responsables de crear el universo de la película. El trabajo que realizan es, en parte, más técnico que conceptual. Resulta importante que ellos hablen de la luz, su intensidad (si es dura o suave) y de la temperatura en grados Kelvin, puesto que influye en la tonalidad de los colores, en la textura de la imagen al rebotar en el decorado, utilería, vestuario y maquillaje. Es por eso que es necesario realizar pruebas de cámara en las locaciones junto a los actores.

El director de arte también se encarga de seleccionar la paleta de colores, las locaciones, la utilería, el vestuario y el maquillaje; trabajo que debe ser supervisado y aprobado por el director de fotografía porque, después del director en algunos casos, es él quien decide cómo debe quedar la imagen final.

#### **4.2.1.4 El uso del encuadre**

Al hablar de cómo aporta el uso de planos y ángulos en la estética de la imagen, los expertos resaltaron la importancia que tienen estos en una película. Los tres entrevistados dan a entender que el uso de estos elementos marca el punto de

partida, puesto que permiten transmitir sensaciones al espectador. Un ángulo contrapicado puede engrandecer a la persona, mientras que un ángulo picado minimizarla, esto se debe a la percepción que brinda cada imagen es totalmente distinta, es así como los ángulos aportan a la psicología de la imagen.

Otro de los expertos agrega que el uso de los planos forma parte de la narrativa al estar ligado a que lo se quiere contar, al guion, a los elementos de arte, a la acción y a la puesta en escena. No es lo mismo ver una escena conformada por un solo plano general donde todo está estático entra un personaje caminando hasta llegar a un determinado punto y se sienta; que si se dividiera el mismo momento en varios planos.

#### **4.2.1.5 La composición**

Para los expertos, la fotografía y el cine comparten las mismas leyes de composición; esto significa que, al momento de filmar una película, utilizan los mismos criterios para distribuir lo que se encuentra en escena, la intensidad de luces y de sombras para dar contraste a la imagen, el apoyo en las líneas visibles o imaginarias que son generadas por los mismos objetos, el uso de colores fríos o cálidos, entre otros.

Los entrevistados mencionan que la única diferencia entre la fotografía y el cine es el movimiento de la cámara, que a su vez exige una mayor planificación por la composición a lo largo del tiempo que se debe realizar. Esto significa que, si la cámara se moviliza de un lugar a otro en la escena, cambia de ángulo o sigue el desplazamiento que realiza un actor, el director de fotografía deberá prever como quedará cada segundo de la grabación en relación a lo que se encuentra dentro y fuera del encuadre.

Sin embargo, como indica Fergán Chávez, tal y como pasa en la fotografía una vez que se aprenden las reglas de composición, los directores pueden prescindir de ellas al buscar un estilo propio en su película. Esto habla de la libertad creativa que hay en el cine, pues si bien es cierto que existen leyes, nadie está obligado a seguirlas al pie de la letra.

#### **4.2.1.6 El uso de la luz**

La luz en el trabajo del director de fotografía resulta ser el elemento más importante de todos, así lo dejan a entender los expertos, quienes afirman que la luz hace posible la imagen, y con ella, la capacidad de contar una historia.

Pero más allá de que una imagen no puede ser concebida sin luz, lo que esta investigación buscaba era saber cómo los directores de fotografía usan la iluminación para darle significado a una escena y qué funciones llega a tener en la creación de la imagen.

Fergán Chávez explica que la luz forma parte del espacio que se va a rodar, de la posición de los actores o de las angulaciones de cámara, pero es la suma de todos estos elementos lo que forma una escena, por lo que es difícil definir una función en específico de la luz. Sin embargo, Gabriel Di Martino y Mario Bassino coinciden en que la luz puede tener una función dramática y narrativa, ya que la iluminación en una escena debe generar una sensación adecuada que acompañe a la historia. Por ejemplo, si tuviéramos a dos personas que conversan en una escena, podríamos utilizar una iluminación cálida para darle un ambiente acogedor o una iluminación fría para transmitir tensión entre los personajes.

## 4.2.2 Películas

### 4.2.2.1 Contracorriente

#### 4.2.2.1.1 Dirección de arte

##### 4.2.2.1.1.1 Escenografía y utilería



La película se desarrolla en un pueblo cerca al mar, donde se logra apreciar el uso de locaciones internas y externas, como una cantina de condición humilde, con paredes de triplay de color verde agua y techo de calaminas; La casa de Santiago, un lugar amplio, con paredes hechas de carrizo y madera, además de puertas hechas con madera y vidrio; O una calle amplia sin asfalto con casas hechas de material noble de un solo piso y al otro lado, alejado, el mar. Parte del inmobiliario



lo conforma los botes en la orilla (blancos con franjas de color celeste o verde) y otros más en alta mar.

Se aprecia un cuidadoso trabajo en lo que respecta al decorado pasivo, la propuesta de dirección de arte busca no dejar espacios sin elementos que complementen la escena. El cuarto de Santiago es un buen ejemplo, en el cual podemos ver pinturas en las paredes, una laptop con parlantes, tablas de surf, sandalias, un estante lleno de libros, y adornos en la parte superior de la cama de Santiago.

#### 4.2.2.1.1.2 Vestuario y maquillaje



El vestuario usado en esta película es casual, los personajes suelen usar camisa y pantalón, la paleta de colores es variada, por lo que no hay colores predominantes

en la vestimenta. Sin embargo si se puede apreciar que el vestuario está gastado, lo que da conocer que, en general, la gente del lugar son de condición humilde.

En cuanto al maquillaje no hay mucho que decir, los personajes mantienen un look natural, en los hombres el cabello es corto, mientras que el de las mujeres es largo y amarrado.

#### 4.2.2.1.2 Dirección de fotografía

##### 4.2.2.1.2.1 Encuadres y movimientos de cámara



Los planos medios y los primeros planos son usados con la intención de mostrar parte del lugar donde ocurren los hechos, dinamizar los diálogos entre los personajes, mostrar el desplazamiento de un lado hacia otro del protagonista y mostrar de cerca cómo se sienten los personajes. Por ejemplo la escena del velorio

de Santiago, la cual comienza con un plano medio de Miguel saliendo del centro médico con el cadáver de Santiago, quien se acerca lentamente a la cámara, acabando en un primer plano, donde se aprecia el soporte de carrizo que lleva Miguel en los hombros y su rostro con los ojos llorosos, mirando a la gente que ha llegado hasta el lugar.

En la historia se usa, tanto el travelling como el paneo para narrar los acontecimientos. El travelling es usado para mostrar los rostros de los personajes en la escena de la cantina, o para hacer un acercamiento y pasar de un plano general a uno medio largo. El paneo también se usa cuando el cantinero se acerca a entregar la cerveza, pasando de un plano medio largo a un plano medio.

El paneo también es usado en la escena de la casa de Santiago. Un paneo horizontal de izquierda a derecha, cuando los personajes entran a la sala y se dirigen a la pintura. Otro paneo horizontal de derecha a izquierda, cuando uno de los personajes le alcanza el cigarro y la besa. Y otro paneo horizontal de derecha a izquierda, seguido un paneo vertical ascendente, cuando entran en la habitación, pasando de un plano detalle de las piernas a un plano medio corto de los personajes. En esta escena hay un claro uso del paneo en la narración.

#### 4.2.2.1.2.2 Composición



“Contracorriente” demuestra tener una fotografía que respeta las reglas de composición. El apoyo en líneas verticales y horizontales del escenario, como las que forma las paredes de la casa Santiago y las líneas diagonales de las pinturas en el lugar, es una de ellas.

La regla de tercios también se aplica para situar a los personajes en los puntos de interés, el equilibrio al mantener distribuido correctamente los pesos visuales y una profundidad de campo alta para dar la mayor cantidad de información del espacio donde ocurren los hechos.

El contraste en colores es variable, hay bajo contraste en colores cuando muestran a Santiago y el techo del bar, ambos son colores tierra. Mientras que

cuando muestran a Miguel y sus amigos con el fondo verde claro, hay mayor contraste porque ellos llevan camisa ploma o negra.

#### 4.2.2.1.2.3 Iluminación



En la escena inicial la iluminación está constituida por una luz suave que proviene de las ventanas. Es de temperatura neutral. El contraste también es suave, las sombras no son muy marcadas.

En la escena de la casa de Santiago, cuando se acercan los personajes a la casa, se ve una luz fuerte, de temperatura cálida, que genera sombras marcadas y de contraste alto. Pero cuando los personajes ingresan a la casa, la luz es suave y de temperatura fría. El contraste es bajo porque la mayoría del lugar está en sombras.

En otra escena, que está filmada cerca del mar y a unas horas del atardecer, la luz es suave y el contraste es bajo, los personajes se encuentran bajo unas sombras tenues. La temperatura de color es cálida.

## 4.2.2.2 Las malas intenciones

### 4.2.2.2.1 Dirección de arte

#### 4.2.2.2.1.1 Escenografía y utilería



Las escenas de esta película se desarrollan en locación interiores con una paleta de colores fríos. Uno de ellos es la casa de Cayetana, ubicada en las afueras de la ciudad, la cual tiene una amplia sala con paredes de vidrio y soportes de madera color marrón claro. Una casa que tiene un estilo moderno de colores apagados, que

ayuda a crear una atmósfera siniestra para una película que se remonta a los tiempos del terrorismo en el Perú.

En otro momento de la película se llega a conocer el segundo piso de un hospital. La primera parte de la escena se desarrolla en los pasillos con paredes verdes y a la mano izquierda unas ventanas que dejan pasar la luz solar. Más adelante, cruzando dos puertas de tipo vaivén para entrar a una habitación del hospital, se visualiza una sala repleta de camillas con heridos de guerra, paredes pintadas de blanco y luces en la parte superior.

En “Las malas intenciones” se aprecia un trabajo a detalle del inmobiliario y de la utilería, así pues, en la escena del principio la utilería cumple la función de decorado activo, los elementos son manipulados por el personaje, estas son láminas de héroes patrios, tijeras, lápices y pequeñas navajas. Los colores que abundan son el blanco, negro, rojo y azul; estos tres últimos en tonalidades oscuras.

En otra escena, cuando Cayetana se reencuentra con su madre que ha llegado de viaje, el inmobiliario lo conforma cuatro muebles de diversos tamaños y de color marrón, junto a sus cojines de color marrón y estampado floreado. Así mismo hay una pequeña mesa de vidrio donde se sienta Cayetana. Esto ayuda a comunicar al espectador que la familia es de clase alta.

#### 4.2.2.2.1.2 Vestuario y maquillaje



**Figura 13:** vestuario y maquillaje en la película Las malas intenciones (2011)

Fuente: Elaboración propia en base a guía de observación

En el transcurso de la película, el personaje de Cayetana utiliza distintas vestimentas de colores claros y opacos como el azul oscuro y el negro. Al principio el personaje lleva puesto una polera ploma con un patrón de pequeñas flores moradas y un pantalón de lana plomo. En otra escena lleva puesta una blusa blanca con estampado de ramas y flores, una falda azul con tirantes, medias blancas y zapatos negros. Y en una última escena Cayetana está vestida con cafarena negra, pantalón negro suelto y tirantes coloridos.

El patrón de colores oscuros se repite en la madre de Cayetana, quien lleva una blusa blanca con cuello V, una falda larga negra, unas botas altas marrones y un sobretodo plomo con botones negros. Del mismo modo con Ramón, el padrastro de Cayetana, quien lleva una camisa verde, pantalón verde olivo y zapatos negros, encima lleva un cardigan gris oscuro y un saco de corduroy marrón.

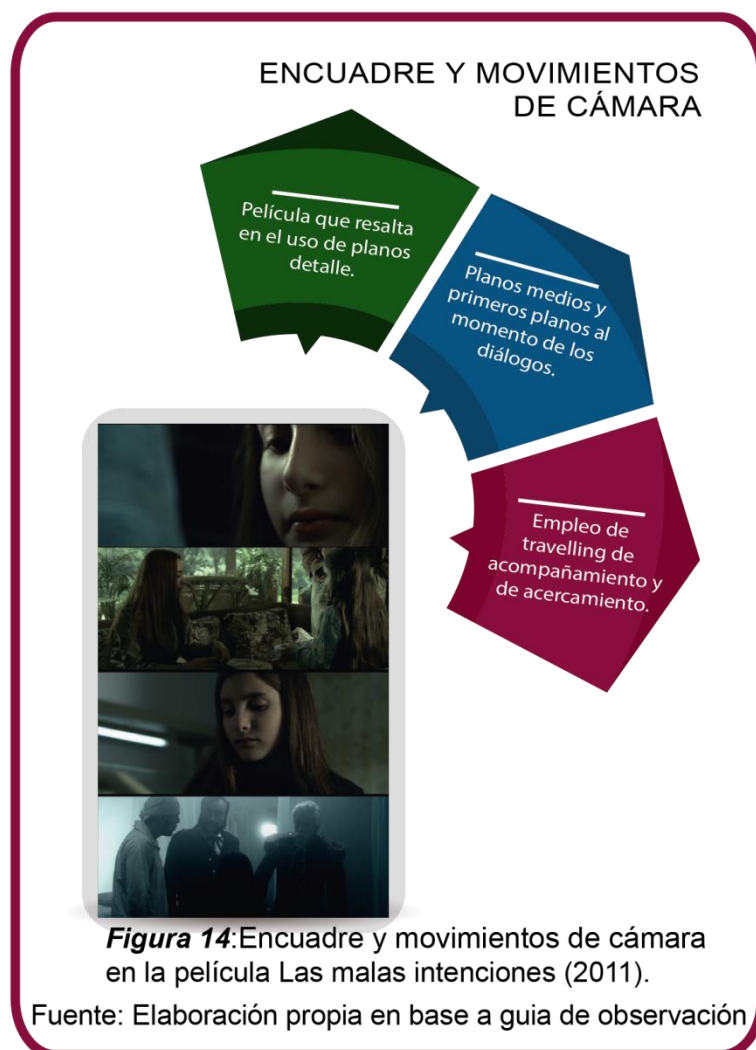


En la historia también encontramos a Lupe y Alicia, dos jóvenes mujeres que trabajan como empleadas del hogar, ambas visten igual, un vestido largo azul claro, con botones hasta el ombligo color blanco, mangas cortas color blanco, cuello blanco y zapatos color negro.

El maquillaje en la película es natural en el caso de Cayetana, su cabello es castaño lacio largo. Inés, la mamá, lleva delineado sus ojos y brillo en sus labios, su cabello es castaño lacio largo. Lupe y Alicia llevan también maquillaje natural, el cabello de ambas es lacio negro y lo llevan con peinado de cola de caballo.

#### 4.2.2.2 Dirección de fotografía

##### 4.2.2.2.1 Encuadres y movimientos de cámara



“Las malas intenciones” es una película que resalta en el uso de planos detalle, desde la escena del principio, donde se ve la acción de las manos de la protagonista con sus libros y recortando láminas de sus héroes patrios. En otra escena es usado para mostrar que es lo que ve Cayetana, como los ojos de su madre cuando le está hablando.

La narración emplea los planos medios y primeros planos al momento de los diálogos, no solo son para darle dinamismo a los diálogos, sino también para mostrar de cerca las expresiones faciales de los personajes, como por ejemplo a una Cayetana siempre inexpresiva.

Con respecto a la angulación, los planos detalle mantienen un ángulo picado. Pero el ángulo del resto de planos depende de la mirada del personaje principal, puede ser picado cuando mira algo que está por debajo de ella o contrapicado cuando mira hacia arriba, sin embargo, esta angulación es ligera. Asimismo, el ángulo de los planos se mantiene normal cuando se muestra el rostro de Cayetana. Esto se debe a que la película sucede a la altura de la visión de Cayetana, y todo lo vemos desde esa perspectiva.

Con respecto a los movimientos de cámara, cuando no se usa la cámara fija se aprecia el empleo de travelling de acompañamiento y de acercamiento cuando Cayetana recibe la noticia de que va a tener un hermano, pasando de un plano medio corto a un primer plano en un ángulo ligeramente contrapicado, movimiento que genera suspenso y tensión en el personaje.

#### 4.2.2.2.2 Composición



En lo que respecta a composición, la película se apoya en la regla de tercios, usando los puntos de interés para ubicar a los personajes y los objetos, regla que se aprecia en la escena inicial, cuando los rostros que se hallan en las láminas se ubican en cualquiera de los puntos de interés.

En las escenas analizadas hay una tendencia por mantener una composición en constante equilibrio, haciendo una correcta distribución de los pesos visuales. Por otro lado, con respecto a la profundidad de campo, esta resulta ser alta en los planos generales, con la intención de mostrar una gran cantidad de detalles del universo donde se desarrolla la historia.

El uso de encuadres cerrados es característico de esta película, siempre hay elementos en la escena que una parte de ellos queda fuera del campo de visión, lo

que nos da una sensación de asfixia, asimismo el apoyo en las líneas verticales y horizontales que se hayan dentro de la escena son usados en la composición.

El contraste por color es también usado, pero este varía según la escena. Los personajes suelen usar colores oscuros, pero la vestimenta de las empleadas del hogar es un azul que contrasta perfectamente y las resalta del fondo. También se aprecia este tipo de contraste en la escena del hospital, entre las paredes claras y la ropa oscura de Cayetana.

#### 4.2.2.2.3 Iluminación



La iluminación de esta película es usada de forma expresionista para darle dramatismo a las escenas. La película hace uso de luz suave, lo que provoca un leve contraste en los rostros de los personajes, y maneja una temperatura fría.

El uso de la clave alta también es presenciado cuando Cayetana imagina a sus héroes, creando una atmosfera de tonalidad azul, donde predominan los colores blancos. En general, la película usa un contraste alto para ensombrecer a los personajes.

#### 4.2.2.3 Cielo oscuro

##### 4.2.2.3.1 Dirección de arte

##### 4.2.2.3.1.1 Escenografía y utilería



“Cielo Oscuro” es un filme que explota las locaciones interiores. La escena inicial se desarrolla al interior de una galería, en un pasadizo angosto se observan varios puestos de venta de ropa, gente caminando y ambulantes ofreciendo sus productos. Los personajes se encuentran en el puesto de Toño, las paredes están

cubiertas por polos en exhibición, algunos vestidos colgados en sus ganchos y dos muebles para libros que contienen varios archivadores de documentos. El escenario está cargado de elementos que indican la actividad económica que tiene Toño. Así mismo hay elementos que detallan las actividades que realizan los demás personajes, como una tabla de apuntes, un lapicero que utiliza Natalia, una calculadora, retazos de tela, un celular y una tarjeta de presentación. Toda esta utilería cumple la función de decorado activo.

La escenografía y la utilería cumplen con la intención de mostrar el universo de la película. En la escena donde Toño y Natalia tienen una discusión, la habitación cuenta con paredes azules, en el piso hay una alfombra amarilla y un mueble color mostaza. La utilería cumple la función de decorado pasivo ya que los personajes no tienen contacto con ellos. Y en la escena final, cuando Toño se lamenta en su taller, el lugar se ve desordenado con el piso sucio, hay varias máquinas de coser, las piernas de un maniquí, retazos de tela, conos de hilo, y una botella de champán junto a Toño.

#### 4.2.2.3.1.2 Vestuario y maquillaje



**Figura 18:** vestuario y maquillaje en la película Cielo oscuro (2012)

Fuente: Elaboración propia en base a guía de observación

El vestuario de los personajes no evidencia una paleta de colores en específico. El personaje de Natalia suele vestirse con polos manga corta y pantalones jean, pero suele llevar su cartera pequeña con ella. Mientras que Toño suele llevar polos con cuello box. Esto deja a entender que la forma de vestirse de los personajes es sencilla y de combinaciones básicas.

El maquillaje se mantiene natural en el transcurso del filme, no hay algún cambio significativo en la apariencia de los personajes.

## 4.2.2.3.2 Dirección de fotografía

### 4.2.2.3.2.1 Encuadres y movimientos de cámara



El director de fotografía cuenta la historia en base a los planos medios de los personajes, con la intención de mostrar los movimientos con las manos y ver la interacción de estos con los elementos de la utilería. Así pues, la escena de las galerías comienza con un plano detalle, de ángulo picado, de la tabla de apuntes que tiene Lorena y la calculadora de Toño. De inmediato, a través de un paneo ascendente, nos damos con Toño en un primer plano con ángulo normal. En el siguiente plano, medio corto con ángulo ligeramente picado, conocemos a Lorena y Natalia. En un plano medio, de ángulo normal, aparece una trabajadora de Toño para alcanzarle la tela. Luego, en un plano medio de ángulo normal, vemos nuevamente a nuestros tres personajes discutiendo. Toño recibe una llamada y se



va a un costado a responderla, es cuando un nuevo plano medio corto de ángulo normal nos muestra a Lorena y Natalia hablando acerca del precio de la tela.

Los movimientos de cámara están presentes en cada escena, por ejemplo cuando Toño y Natalia se pelean, los encuadres están hechos en un solo movimiento de cámara. Comienza en las escaleras, con un plano medio corto, de ángulo picado, se observa la silueta de Toño subiendo al segundo piso su casa. Mientras Toño sube el ángulo de la cámara se normaliza para seguir teniendo el mismo plano medio corto de él. Una vez arriba Toño prende la luz y se sienta en el extremo del mueble, detrás de él viene Natalia y se sienta en el otro extremo. Es así como terminamos con un plano entero, con ángulo picado, de estos personajes.

#### 4.2.2.3.2 Composición



“Cielo oscuro” tiene una composición que resalta por su alta profundidad de campo para que ningún detalle de las escenas pase por desapercibido.

Al principio de la película se observa el uso de encuadres cerrados, pero conforme pasa la historia esa tensión que provocan se ve disminuida por el cambio a encuadres abiertos. Por otro lado, el equilibrio en la composición es algo que el director dejó pasar por alto, generando tensión visual que va acorde a la inestabilidad emocional que demuestra Toño con el pasar de los días.

#### 4.2.2.3.2.3 Iluminación



La iluminación que propone la dirección de fotografía es el fuerte de esta película, ya que deja apreciar una evolución de inicio a fin en el uso de la luz dándole significado al uso de sombras marcadas. En la escena inicial se observa una

iluminación plana de bajo contraste en el paso de luz a sombras. Pero conforme pasa la historia, a la par del aumento de los celos enfermizos que Toño tiene, vemos que la iluminación obtiene mayor contraste; como la escena de la discusión con Natalia, donde la fuente de luz es una pequeña lámpara que ilumina principalmente a Toño, mientras que Natalia está más cerca de la oscuridad. En la escena final la iluminación es poca, por lo que se llega a la penumbra total cuando Toño perdió lo que más quería.

#### 4.2.2.4 Quizás mañana

##### 4.2.2.4.1 Dirección de arte

##### 4.2.2.4.1.1 Escenografía y utilería



“Quizás mañana” es una película que deja ver un gusto por las locaciones exteriores, las escenas se desarrollan en un vecindario con una significativa cantidad de áreas verdes que lo rodean. Es una urbanización tranquila, no comercial, llena de casas y de poco tránsito; donde resaltan los colores verdes (por las áreas ya mencionadas), el blanco y el rojo. El poco inmobiliario que se logra apreciar es un columpio de tres asientos de color rojo, donde se conocen los protagonistas.

A pesar que los personajes se movilizan de un lugar a otro con el pasar de las escenas, la dirección de arte mantiene firme una propuesta simple y repetitiva. No hay una diferencia significativa en la locación de una escena y otra, la locación resulta neutral, ha servido como un mero espacio donde ocurren los hechos, puesto que no llega a tener relevancia en el transcurso de la historia.

Lo mismo pasa con la utilería que se haya de forma natural en el espacio, en la historia cumple una función de decorado pasivo por los casi inexistentes elementos que interactúan con los personajes. La excepción se da con el personaje de Juan Carlos, de quien proviene toda la utilería que cumple una función de decorado especial, el globo que lleva consigo, un cubo de rubik que saca de sus bolsillos mientras conversa y el pañuelo que usa para limpiar una pared, reafirma la importancia del color verde y rojo en la historia.

#### 4.2.2.4.1.2 Vestuario y maquillaje



“Quizás mañana” es una película que deja ver un gusto por las locaciones exteriores, las escenas se desarrollan en un vecindario con una significativa cantidad de áreas verdes que lo rodean. Es una urbanización tranquila, no comercial, llena de casas y de poco tránsito; donde resaltan los colores verdes (por las áreas ya mencionadas), el blanco y el rojo. El poco inmobiliario que se logra apreciar es un columpio de tres asientos de color rojo, donde se conocen los protagonistas.

A pesar que los personajes se movilizan de un lugar a otro con el pasar de las escenas, la dirección de arte mantiene firme una propuesta simple y repetitiva. No hay una diferencia significativa en la locación de una escena y otra, la locación

resulta neutral, ha servido como un mero espacio donde ocurren los hechos, puesto que no llega a tener relevancia en el transcurso de la historia.

Lo mismo pasa con la utilería que se haya de forma natural en el espacio, en la historia cumple una función de decorado pasivo por los casi inexistentes elementos que interactúan con los personajes. La excepción se da con el personaje de Juan Carlos, de quien proviene toda la utilería que cumple una función de decorado especial, el globo que lleva consigo, un cubo de rubik que saca de sus bolsillos mientras conversa y el pañuelo que usa para limpiar una pared, reafirma la importancia del color verde y rojo en la historia.

#### 4.2.2.4.2 Dirección de fotografía

##### 4.2.2.4.2.1 Encuadres y movimientos de cámara



“Quizás Mañana” fija su atención en los diálogos, silencios y expresiones que tienen los personajes de Natalia y Juan Carlos, razón por la cual el uso de planos que permitan seguir de cerca la interacción de los personajes. Los planos medios (cortos y largos) y los primeros planos empleados en la historia nos muestran de cerca cómo se sienten los personajes.

La dirección de fotografía ha buscado crear una atmósfera de privacidad entre Natalia y Juan Carlos, es por eso que hace uso de planos generales donde solo se



les ve a ellos y otros elementos propios de la escenografía, pero no a otras personas.

Con esto no se quiere decir que no hayan aparecido más personajes en la historia, sino que la fotografía buscó realzar la sensación de soledad entre Natalia y Juan Carlos, a tal punto que por un momento se puede pensar que no hay nadie más en el vecindario.

La angulación en los planos no tiene relevancia, las conversaciones se dan en un ángulo normal, que solo cambia cuando el personaje de Natalia tiene un ataque de nervios, la angulación entonces se vuelve contrapicado, talvez darle realce a la inestabilidad emocional de Natalia.

En lo que respecta a movimientos de cámara, se evidencia una combinación de cámara fija con cámara en mano esta última siempre es usada en los planos que muestran al personaje Juan Carlos, la leve vibración de la cámara en mano comunica la tensión que existe en este personaje.

Por otro lado, hay momentos en que la cámara hace pequeños pero constantes movimientos (paneos) para ajustar el encuadre cada vez que un personaje se mueve, esto es usado con el personaje Natalia. Es posible que esta técnica se haya usado para contrastar la cámara en mano de la que se hace uso con el personaje Juan Carlos.

En las escenas se pudo apreciar la existencia de un plano secuencia que se vale de la cámara en mano junto a un travelling de acompañamiento, esto con la intención de darle dinamismo al momento en que los personajes comienzan a sentir cierta empatía por el otro.

Algo parecido ocurre en otra escena que se apoya en un plano medio y un travelling de acompañamiento cuando los personajes atraviesan un parque y caminan por las calles del vecindario. La cámara hace un cambio breve a un plano medio corto de Juan Carlos (también con travelling de acompañamiento) y regresa al encuadre anterior. Esta acción dura cerca de cinco minutos, lo que evidencia una tendencia en el uso del travelling para dinamizar los diálogos entre los personajes.

#### 4.2.2.4.2.2 Composición



La escena suele usar encuadres abiertos que dejan ver un equilibrio entre los pocos elementos que existen en el entorno, ya que, al ser este tan homogéneo, la atención se centra únicamente en los personajes. Con el pasar de la historia se mantiene el uso de encuadres abiertos y los personajes caminan más juntos, situándose en los cuadrantes del medio en la regla de tercios, manteniendo el equilibrio al no haber elementos que creen tensión visual. Esto evidencia cómo la composición ayuda en la evolución de los personajes, de estar distanciados al principio a juntarse cuando los diálogos se vuelven más personales.

Lo más resaltante en el uso de la regla de tercios, Juan carlos usualmente se posiciona en los cuadrantes de la derecha y Natalia en los de la izquierda, manteniendo sus rostros en los puntos de interés superiores. Esto ayuda a que el espectador se concentre en las expresiones faciales de los personajes para transmitir como se sienten.

Asimismo la composición fotográfica suele apoyarse en las líneas verticales, como las cadenas que sujetan los asientos de los columpios, y curvas como la que forma el centro del parque por donde los protagonistas pasan.

La profundidad de campo también juega un rol importante al contar la historia. En general se mantiene una baja profundidad de campo porque es usual ver el rostro y el cuerpo de los personajes bien enfocados, mientras que el fondo está ligeramente desenfocado. Como se ha mencionado anteriormente, esto se debe a que lo más importante de la historia son los personajes, sus sentimientos y la interacción que estos tienen.

El contraste que usa esta escena es por color, el color verde claro que predomina en la locación natural, en relación a los colores oscuros del vestuario de los personajes.

#### 4.2.2.4.2.3 Iluminación



**Figura 25:** Iluminación en la película Quizás mañana (2013)

Fuente: Elaboración propia en base a guía de observación

La iluminación de “Quizás Mañana” está apoyada por la combinación de luz natural dura (directa del sol) y difusa (por las sombras suaves que crean los árboles aledaños a los personajes), esto evidencia un bajo contraste, ya que el paso de zonas iluminadas a zonas con sombras no es marcado.

La temperatura de la luz es neutral, clásica de un día nublado y se podría decir que cumple una función naturalista porque no se evidencia una manipulación artificial. Como anteriormente se dijo, toda la película transcurre en un mismo día, desde la mañana hasta el atardecer, en que la luz cambia de neutral a cálida.

#### 4.2.2.5 F-27

##### 4.2.2.5.1 Dirección de arte

##### 4.2.2.5.1.1 Escenografía y utilería



“F-27” es un filme que tiene un especial cuidado en la escenografía. Cuando el escenario es un set construido, el fondo se encuentra en total oscuridad, lo que no permite tener mayor información del mismo. Sin embargo, el vestuario de los personajes y la utilería ayuda a que el espectador tenga una idea del lugar donde se desarrolla la escena. Esto sucede en la escena inicial, Laura (la protagonista de la historia) se encuentra analizando una osamenta, por el uniforme que lleva puesto y la forma en que registra sus hallazgos, está claro que es una antropóloga forense

y se podría intuir que todo sucede en un laboratorio. Resulta pues una forma sencilla y posiblemente económica de recrear un espacio sin necesidad de ser tan explícito.

Cuando la playa es usada de locación solo se muestra una pequeña porción de esta, la fotografía deja ver a los personajes y parte del espacio, en este caso la arena, el mar y el muelle; lo curioso es que no se observa barcos o botes en el horizonte. Hay tres botes de tonalidad verde encallados en la orilla, uno de ellos contiene restos de naufragio y está cercado por una cinta amarilla de peligro. Nuevamente se observa que la utilería tiene mayor importancia en la historia para situarnos en el contexto.

En la escena dentro de la casa de Eduardo la utilería fue trabajada de tal forma que dio mayor información del personaje. En este espacio se aprecian aviones y autos a escala en diferentes lugares, como en la repisa y la mesa de centro de la sala, que pueden ser parte de una colección o están ahí porque representan un suceso que aún no ha sido superado, la muerte de su padre en el avión Fokker 27. En el mismo espacio observamos una sala comedor amplio con piso de madera, alfombra oscura al centro de la habitación y paredes tapizadas con diseños circulares que ocupan la mayor parte del espacio, lo demás, es de color blanco. El inmobiliario se caracteriza por tener un estilo moderno, el cual está conformado por dos sofás de color blanco, un par de sillas giratorias en color negro y base de metal, un juego de comedor en madera oscura y otros estantes también en madera. Esto muestra que Eduardo es de un nivel socio económico alto.

#### 4.2.2.5.1.2 Vestuario y maquillaje



La historia de “F-27” sucede en la actualidad, con el uso del flashback para mostrar lo que sucedió veintisiete años antes. La vestimenta tiene una tendencia por el color azul. En la escena donde se está investigando los huesos encontrados en el naufragio, Laura utiliza un guardapolvo azul marino sobre una blusa de color gris, de la que se aprecia solo el cuello, lleva fotocheck de identificación y guantes de latex. Estos elementos refuerzan el papel de antropóloga forense. El maquillaje es natural, el cabello recogido y un poco de brillo en los labios.

En otra escena se observa que el vestuario de los personajes se mantiene en una escala monocromática de bajo contraste, es decir que los colores en el atuendo son parecidos a los de la escenografía y no resalta nada en especial. Laura viste de forma casual, una blusa suelta de gasa en color beige oscuro, un pantalón negro

y un pequeño collar. Eduardo, también casual, tiene una camisa marrón con las mangas dobladas a la altura de los codos, pantalón negro y reloj plateado en la muñeca izquierda. El maquillaje de Laura es suave: ojos delineados, sombras y un labial color nude con brillo. El largo de su cabello es mediano, poco más debajo de los hombros, lo lleva suelto con la parte del centro hacia arriba como un copete no muy alto. Por otro lado, Eduardo lleva maquillaje natural y su cabello que es un tanto largo y ondulado, está peinado hacia un lado y lleva un gel fijador.

En la escena de la playa, cuando los barristas celebran a orillas del mar, la vestimenta varía. La mayoría usa el polo blanquiazul de “Alianza Lima”, otros solo con polo negro y algunos hombres con el torso desnudo. Casi todos llevan puesto un short, los colores y diseños son diferentes para cada uno. Algunos llevan puesto gorra, una mochila o llevan las zapatillas en las manos, puesto que todos están descalzos o en su defecto usan sandalias. Laura lleva puesto un short pequeño y pegado color azul, un polo de tiras verde oscuro, una blusa con diseño manchado de colores oscuros y anda descalza. Entre ellos resalta Eduardo, quien lleva una camisa color aceituna, una bermuda blanca con bolsillos de cierre, un reloj, y también camina descalzo.



## 4.2.2.5.2 Dirección de fotografía

### 4.2.2.5.2.1 Encuadres y movimientos de cámara



La primera escena se divide en dos partes por el montaje paralelo que se ha hecho. La primera sucede en un laboratorio forense y la segunda en la playa. Para ambos casos es evidente el uso del planos detalle y medio corto. Se utilizan para mostrar cada parte de la osamenta que se está examinando, el rostro y las manos de los forenses. Esto sucede por la importancia dramática que tienen estos elementos para crear una atmósfera de misterio, generar suspenso y contar la historia.

En las escenas analizadas se aprecia el uso del travelling. Ya sea para mostrar a detalle algo en el espacio o para acompañar a los personajes cuando se mueven de un lugar a otro en la escenografía. En la escena de la casa de Eduardo, en un

plano medio corto se muestra a Laura, quien se encuentra en la sala observando los aviones a escala en una repisa y de donde también toma un álbum de fotos, la cámara persigue a Laura con un plano medio largo, de ángulo normal, cuando se dirige al mueble para sentarse. En esta escena se muestra como un travelling puede describirnos el espacio, los elementos de la utilería, la vestimenta, las expresiones de los personajes y marcar el final de una escena; todo esto pasando de un plano detalle a un plano general.

#### 4.2.2.5.2 Composición



La película evidencia el uso del contraste por color en la primera escena al tener un fondo de color negro y una forense con traje azul que resalta de la escenografía. Los planos en esta escena usan el encuadre cerrado para mostrarnos a detalle los elementos que sostiene la forense y equilibrado, ya que los elementos en plano

detalle son puestos en el centro, que a su vez evidencia el poco uso de la regla de tercios.

El equilibrio es la regla de composición que se mantiene durante la escena en la casa de Eduardo, puesto que hay una correcta distribución de los pesos visuales para no generar tensión.

La profundidad de campo es una de las leyes de composición que se emplea notablemente para brindarle mayor importancia a ciertos elementos en la escena; en la playa, cuando se muestra al forense en un plano medio corto, el fondo es sutilmente desenfocado. Sin embargo existe alta profundidad de campo cuando se quiere mostrar las acciones del forense y las expresiones de las personas que observan lo que sucede.

### 4.2.2.5.2.3 Iluminación



Las escenas en la playa de “F-27” dejan ver como la iluminación puede marcar el inicio y el fin de una película, esto sucede en la escena inicial en la playa que en general tiene una tonalidad azulada, creando un ambiente frío y de suspenso; mientras que la escena final, cuando el misterio del F-27 es resuelto, el ambiente recibe una tonalidad rojiza que inspira felicidad.

Esta película usa la iluminación en clave baja para, como se mencionó anteriormente, no mostrar por completo las locaciones; dejando totalmente oscuro los fondos. Esto sucede en la primera escena, en el laboratorio la iluminación se forma por la combinación de una luz dura y una luz suave que deja poco contraste

en el rostro del personaje. La temperatura de color es un tanto cálida. Sin embargo, al no iluminar el fondo y mantenerlo totalmente oscuro, se aprecia la clave baja.

### 4.3. TEORIZACION DE LAS UNIDADES TEMATICAS

Tabla n°2

Operacionalización de variables

Variable	Dimensiones	Subdimensiones	Indicadores	Índices	Categorías	Técnica/Instrumento
Estética visual	Dirección de fotografía	Encuadre	Abarca los planos que se utilizan en la narración fílmica.	Por uso	Tipo de planos que usa	
			Abarca los ángulos en el recorrido de la narración fílmica	Por uso	Tipo de ángulos que usa	
		Movimientos de cámara y objetivo	Los movimientos de cámara	Por uso	El tipo de movimiento que usa	
	Regla de tercios		Por uso	Presenta No presenta		
	Apoyo en líneas		Por uso	Horizontal Vertical		
		Composición	Profundidad de campo	Por uso	Alta Baja	Ficha de observación
	Contraste		Por uso	Alto Bajo		
	Equilibrio de imagen		Por uso	Presenta No presenta		
	Uso de marcas visuales		Por uso	Presenta No presenta		

Dirección de arte	Iluminación	Temperatura de color	Por uso	Fría Cálida
		Iluminación en clave	Por uso	Clave alta Clave baja
				Locaciones internas
	Escenografía	Por uso	Locaciones externas	
	Locaciones	Espacios construidos	Por uso	¿Usa espacios construidos?
		Decorado natural	Por uso	¿Usa locaciones naturales?
	Utilería o atrezzo	Decorado de estudio	Por uso	¿Usa decorado por estudio?
		Utilería de decorado activo	Por uso	¿Usa utilería activa?
		Utilería de decorado pasivo	pasiva	¿Usa utilería especial?
		Utilería especial	Por uso	¿Usa utilería especial?
Vestuario	Respetan el estilo de la época.	Por uso	¿Usa vestimenta de la época?	
	apariciencia de acuerdo al personaje	Por uso	¿Cómo es la apariciencia?	
	Utilización de accesorios	Por uso	¿Qué accesorios utiliza?	

Maquillaje

Maquillaje natural

Por uso

Maquillaje de  
caracterización

Por uso

¿Qué tipo de  
maquillaje?

**Fuente:** Elaboración propia



## **4.4 Discusión de resultados**

### **4.4.1 Dirección de arte**

#### **4.4.1.1.1 Escenografía y utilería**

Al tratarse de la escenografía, los filmes estudiados crean su propio universo en base a las locaciones externas o internas con las que trabajan, que en general sirvieron para situar a los personajes en un espacio determinado donde desarrollarse, mostrar su realidad, el contexto en el que se desenvuelve, la época en la que vive y brindar información sobre la psicológica del personaje; como lo explicó Molano (2009): “El espacio arquitectónico sirve para modelar el carácter de los personajes, para definir su personalidad”(p.17).

Sobre la utilería en las escenas estudiadas se observan elementos que cumplen la función de decorado (ya sea pasivo o activo), como señala Gentile et al. (2007) “toda escenografía necesita de muebles destinados al uso de personajes y elementos que vistan el decorado ambientándolo” (p.137). A excepción del caso de la película “Quizás mañana”, ha trascendido el cuidadoso trabajo en cuanto a decorado pasivo en las demás películas estudiadas, esto se debe a que dichos elementos complementan el espacio arquitectónico de la escena otorgándole personalidad, son aquellos elementos que forman parte del espacio pero que no intervienen en la acción (Barroso, 2008).

El vestuario visto en cada una de las escenas es acorde a la época y la condición social, sirve para potenciar el estado de ánimo de los personajes y la personalidad que tienen, es decir, como señala Barroso (2008) este debe guardar coherencia cronológica y social. Al respecto, Feyerabend (2009) explica que el vestuario debe completar la imagen visual, debe haber concordancia entre la personalidad del personaje con las prendas que lleva puestas, así construir un clima armónico entre lo que dice y hace el personaje.

#### **4.4.1.1.2 Vestuario y maquillaje**

En el análisis de los objetos de estudio se observó que el vestuario de los personajes había sido trabajado en relación al estatus socioeconómico y a la época en que se desarrolla la historia. Sobre esto, Travers y Zaman (2008) mencionan que para la construcción del vestuario del personaje es importante fijarse en la

época (los años en se presenta la historia, la significación social y la generación en que se encuentra el personaje) en los colores y en la silueta de quien lo llevará puesto. Similar pensamiento tiene Barroso (2008), quien explica que el vestuario es el conjunto de prendas necesarias para caracterizar al personaje, el cual debe guardar coherencia cronológica y social.

Mención especial merece la película “Quizás mañana”, que ante el poco trabajo en la escenografía y utilería, le da mayor importancia a la creación de los vestuarios de los personajes, teniendo como resultado a dos personas con un atuendo que llama la atención y contrasta con el fondo. Esto concuerda con las afirmaciones de Bordwell y Thompson (2002), en que el vestuario puede ser estilizado o extravagante pero siempre tiene una función asignada en la película.

El maquillaje en las películas observadas no es significativo en la historia, la estética visual se inclina por ser lo más natural posible. La literatura menciona que el maquillaje natural se utiliza para realzar la belleza del personaje, se emplea en todos los actores y sirve para dar un aspecto unificado de la piel, sin brillo ni imperfecciones pero conservando los rasgos naturales. (Bordwell y Thompson, 2002).

## **4.4.2 Dirección de fotografía**

### **4.4.2.1.1 Encuadre y movimientos de cámara**

La teoría encontrada sobre el lenguaje cinematográfico menciona que el uso de los diversos planos y ángulos ayuda a contar una historia, afirmación que se ve reflejada en los objetos de estudio, puesto que hasta con un solo tipo de plano se puede contar parte de la historia. “F-27” es un ejemplo de como con solo planos detalle puede ponernos en contexto al inicio del filme. Brown (2008) menciona que los planos detalles habitualmente incluyen los ojos o la boca, pero que se puede extender a cualquier parte del cuerpo o del espacio. Siendo su misión la de resaltar una acción o cosa que en otro plano podría pasar desapercibido.

Un caso parecido fue el de la escena inicial de “Cielo oscuro”, desarrollada únicamente con planos medios para mostrar parte de la locación y el contacto de los personajes con la utilería. Esto va acorde con la teoría encontrada, puesto que el plano medio se visualiza cuando el encuadre recorta desde la cintura del sujeto

hasta encima de la cabeza y muestra todavía parte del entorno en que se desarrolla la escena, siendo ideal para ver la interacción entre dos personas. (Brown, 2008).

En lo que respecta a ángulos, “Las malas intenciones” muestra todo desde la perspectiva de la niña Cayetana, haciendo uso de planos contrapicados para dar la sensación de que se está viendo lo que realmente ella ve. Esto lo afirman los estudios de Bestard (2011), quien menciona que este ángulo se crea al colocar el punto de vista de la cámara a una altura inferior de los elementos. Este ángulo permite darle superioridad a los personajes haciéndolos más altos.

Al hablar del uso de los movimientos de cámara “Quizás mañana” evidencia el uso de *travellings* y cámara en mano para no depender de los cambios de planos ni de las locaciones, lo que evita que la escena pierda interés por la escenografía repetitiva. Al respecto, Bestard (2011) afirma que el movimiento de cámara enriquece el discurso, otorga dinamismo y ritmo a la acción; logrando que el espectador asimile la acción como lo hace el ojo humano. Así mismo, el movimiento de cámara logra que en la escena no se centre la mirada en un solo elemento o personaje, otorgando mayor información de las acciones. La literatura expresa concuerda con este enunciado ya que con el movimiento de cámara se producen cambios en los puntos de interés trasladando al espectador de un lugar a otro según la continuidad de las acciones. (Taurelle, 2014)

#### **4.4.2.1.2 Composición**

Las películas analizadas demuestran que hay leyes de composición que en todo filme se aplica, como el apoyo en las líneas y el encuadre cerrado o abierto.

Los objetos de estudio evidencian el uso de las líneas imaginarias, es decir, por esas líneas que se forman por algún elemento en el espacio, ya sea unas cortinas, la puerta de una habitación o una luz; cada uno puede ser usado como guía de apoyo al momento de filmar. Freeman (2012) afirma que al momento de componer es importante tener en cuenta las líneas que existen en el espacio, ya sea creada por objetos, luces, sombras o puntos. Las líneas horizontales dan sensación de estabilidad, mientras que las verticales dan energía.

Por otro lado, con la intención de aumentar o disminuir la tensión visual en una escena, los planos pueden ser cerrados (cuando algún elemento queda partido por

el encuadre y abiertos cuando se busca un equilibrio. El encuadre es abierto cuando uno o más elementos empujan el margen, mientras que el encuadre cerrado es aquel en que todos sus elementos se encuentran cómodamente dentro del marco. (Freeman, 2012)

La ley de los tres tercios también es una parte importante en la composición de las películas observadas, aunque también es una de las primeras leyes que los directores de foto rompen cuando no sitúan bien a sus personajes o elementos. Brown (2008) menciona que la ley de los tres tercios se emplea al dividir el encuadre en tercios obteniendo cuatro puntos de interés visual en el que podemos situar a los personajes.

#### **4.4.2.1.3 Iluminación**

La iluminación se convierte en pieza fundamental para la narración de una historia. Las películas observadas demuestran que con la luz y las sombras es posible jugar con las locaciones, hacer un ambiente de suspenso, marcar la evolución de un personaje. Y es que, dependiendo del tipo de iluminación que se utilice en un filme, se podrá modificar las sensaciones percibidas por el espectador. (Racionero, 2008)

La escena donde la forense investiga el cadáver en “F 27”, evidencia el uso de la clave baja, poniendo en penumbras el fondo e iluminando al personaje. O en la escena de “Las malas intenciones” cuando Cayetana ve a sus héroes patrios en una iluminación de clave alta. Así mismo hay una tendencia en el uso de la luz natural. Según Racionero (2008) dependiendo del tipo de iluminación que se utilice en un filme, se podrá modificar las sensaciones percibidas por el espectador. Esta iluminación puede proceder de una fuente natural como el sol o de una fuente artificial como los reflectores de halógeno

## V. CONSIDERACIONES FINALES Y RECOMENDACIONES

Una vez realizado el análisis de los objetos de estudio y de haberlo contrastado con la literatura, esta sección busca responder a los objetivos de la investigación.

### 5.1 Consideraciones finales

Es importante tener en cuenta que la estética visual del cine peruano en base a películas taquilleras del género drama entre los años 2010 y 2014 está condicionada al bagaje artístico, influencias y referencias cinematográficas que han tenido los realizadores en su formación. Razón por la cual se observó que los responsables de la creación del universo de un filme se hacen valer de diversos recursos para lograrlo, ya sean los movimientos de cámara, el tipo de encuadre, la cantidad de elementos y la posición de estos en el espacio, los colores, entre otros. Si bien es cierto que cada uno de los objetos de estudio planteó una propuesta estética diferente, hay ciertos rasgos que se vuelven característicos del cine peruano: El aprovechamiento de las locaciones externas y la luz natural con un contraste bajo es usado con la intención de contextualizar a los personajes en un espacio determinado, diferenciándose un filme del otro por el tratamiento que tenga la locación (La ubicación geográfica, el estado socioeconómico y los elementos de arte). Las tonalidades verdosas, azuladas y grises evidencian una tendencia por el uso de colores fríos en la creación de la atmósfera cinematográfica. Los planos medios y primeros planos resultan ser importantes para una narrativa que hace énfasis en mostrar de cerca las expresiones de sus personajes. Así mismo, el apoyo de líneas y el uso de la regla de tres tercios son leyes de la composición que brindan un soporte básico en la estética visual estudiada.

La película “Quizás mañana” plantea una estética visual sencilla y con poco protagonismo en la historia. La dirección de arte se ha dedicado a la construcción de los personajes tanto en vestuario como en maquillaje, pero en lo que respecta a escenografía y utilería resulta ser funcional, sirviendo las locaciones solo como pretexto para contar la historia, ya que aparte de jugar con una paleta de color donde abunda el rojo y el verde, no evidencia mayor trabajo. Por otro lado, la dirección de fotografía ha sido cuidadosa al mostrar la interacción de los protagonistas con el uso de planos medios y primeros planos que muestren de

cerca las expresiones corporales y faciales, ya que la carga dramática se concentra en los diálogos y silencios de los personajes; en esta parte es importante el uso de los movimientos de cámara como el travelling para mantener un hilo narrativo. La composición se apoya de líneas verticales y horizontales, en una baja profundidad de campo y en el uso de la regla de tercios. Por último, la iluminación totalmente naturalista, plana y de bajo contraste.

“Las malas intenciones” es una película con una estética donde los colores azules, grises y blancos toman protagonismo. La dirección de arte ha sido cuidadosa en los elementos que conforman el universo del filme, las locaciones y la utilería han sido trabajadas a detalle para representar la vida acomodada pero caótica de Cayetana. La vestimenta está basada en la moda del Perú de los años 80, año en que se desarrolla la historia, y el maquillaje es natural. La dirección de fotografía propone sus planos y ángulos desde la perspectiva de Cayetana, logrando que el espectador conozca la psicología del personaje. Asimismo, el uso de los tres tercios, la profundidad de campo alta y el apoyo en líneas son las leyes de composición que aportan a la estética visual. La historia usa tanto la iluminación artificial como la natural, de una temperatura fría y de contraste alto para dar una sensación de misterio.

“F-27” plantea una estética visual donde la iluminación de alto contraste y clave baja tiene un alto contenido dramático. Cuando los personajes se hayan en una locación interior, como una casa o un laboratorio, se usa luz dura para iluminar una parte del rostro, mientras que la otra parte se mantiene en penumbra. Por otro lado, cuando hay locaciones exteriores, la luz es suave y plana, la cual ilumina por completo a los personajes. En lo que respecta a la dirección de arte, la utilería de decorado pasivo usa tonalidades de color que se mimeticen con el espacio, mientras que el decorado activo tiene colores resaltantes para remarcar su importancia en la historia. El maquillaje es natural y el vestuario de los personajes intercala entre los colores azules, negros, y tierra.

“Contracorriente” es una película que marca una estética visual natural por el hecho de que los personajes se desenvuelven en un pueblito humilde junto al mar. La narrativa busca el uso de planos medios y primeros planos, en contraste con los planos generales para mostrar parte del personaje y como este interactúa con su

alrededor. Los paneos y travellings son pieza importante en la narrativa, usándose para describirnos las locaciones y seguir el desplazamiento de los actores. Dentro de la composición resalta el equilibrio y el uso de profundidad de campo alta para brindar mayor detalle de la locación. La dirección de arte presta especial atención a la utilería de decorado pasivo porque siempre hay elementos dentro del encuadre que brindan información de los gustos y pasatiempos de los personajes.

“Cielo Oscuro” es un filme que resalta por su manejo de la iluminación tanto natural como artificial. Utiliza la luz para narrar el estado psicológico de los personaje, teniendo una iluminación plana para las escenas donde están estables emocionalmente, luces cálidas para mostrar momentos de pasión y sombras marcadas para escenas que generan tensión o conflicto, esto sucede a tal punto hasta el punto de envolver en penumbras al personaje principal cuando este perdió lo que tenía. Se aprecia un trabajo detallado por parte de la utilería, utilizando elementos que ayuden a que el espectador identifique la forma de vida del personaje y su estado socioeconómico.

Es una tarea difícil encontrar una tendencia en la dirección de fotografía del cine peruano, cada director tiene su propia perspectiva y estilo al hacer algo. Pero lo que sí se puede decir son las técnicas que usan estos filmes, como por ejemplo, los planos detalles, primeros planos y planos medios son usados como base en la narración de toda película. Los movimientos de cámara son usados como un recurso para aumentar el tiempo de una escena, o como pretexto para mostrar los espacios y elementos que se encuentra en esta. La iluminación natural y el contraste alto también son recursos que usan los directores para potenciar situaciones de los personajes.

La dirección de arte en el cine peruano resalta por el uso de la utilería. Los directores de arte prestan especial cuidado en la distribución de elementos que brinden información acerca de la atmósfera cinematográfica. Ya sea para rellenar el encuadre o para brindar indicios del estado psicológico de los personajes. Además sirve como una forma de distraer la atención del espectador del fondo. Por otro lado, el maquillaje en los objetos de estudio resulta ser casi imperceptible, por lo que predomina un maquillaje natural, que podría decirse es propio del género drama en el cine peruano. Los personajes son mejor trabajados a nivel de vestuario,

buscando que las indumentarias vayan acorde a la época y los gustos de los personajes.

## **5.2 Recomendaciones**

Si bien es cierto que la producción de cine nacional creció con los años, es importante mencionar que la estética visual tiene un sin fin de posibilidades. A partir de los objetos de estudio, se logró identificar que los filmes tienen una construcción cinematográfica parecida, con los mismos elementos en la composición, pero no hay una intención de hacer algo diferente. Esto deberían tener en cuenta los colectivos de realizadores cinematográficos que deseen explorar otras propuestas estéticas, con filmes que abarquen aquellas leyes de composición que son de poco uso como las diversas formas que existen para hacer contraste en la fotografía, por mencionar una de ellas.

Para aquellos investigadores que quieran profundizar en la estética del cine peruano, hay otros géneros que merecen ser considerados como el cine de suspenso, terror y comedia. Así como también el periodo de tiempo que se pretende estudiar, ya que esta investigación abarcó solo los años entre el 2010 al 2014. De esta forma se enriquecería la poca literatura que existe del cine nacional.

A los estudiantes y profesionales de Ciencias de la Comunicación que desempeñan en el rubro audiovisual se les recomienda aplicar los instrumentos creados en esta investigación para analizar la estética visual tanto del cine peruano como producciones extranjeras, ya que los elementos estudiados son los mismos; así obtener referencias necesarias que ayuden a expandir su visión cinematográfica.

El presente estudio abrió un nuevo camino en la investigación de la producción audiovisual, por lo que es responsabilidad de la Universidad Señor de Sipán, y en específico de la EAP de Ciencias de la Comunicación el incentivar a los nuevos comunicadores a explorar la línea de investigación en cine, así mismo es importante que su biblioteca se alimente de literatura nacional que hable del estado actual del cine en el Perú, como los textos de Ricardo Bedoya, Augusto Tamayo e Isaac León.



## REFERENCIAS

- Aichele, F. (2011). *Dirección de arte en el cine histórico chileno*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- Amar, V. (2006). *Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen*. España: Red Ámbitos.
- Apoclam. (22 de 10 de 2012). <http://cineyvalores.apoclam.org/>. Recuperado el 05 de Junio de 2015, de <http://cineyvalores.apoclam.org/>: <http://cineyvalores.apoclam.org/generos-y-subgeneros-cinematograficos.html>
- Aronovich, A. (2005). *Exponer una historia, la fotografía cinematográfica*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Aumont, J. (2013). *Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de grandes directores*. Barcelona: Epasa Libros S. L. U.
- Aumont, J., & Bergala, A. (2008). *Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Baena, G. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Grupo editorial patria.
- Barroso, J. (2008). *Realización audiovisual*. España: Síntesis S.A.
- Bauer, S. (28 de Mayo de 2013). [www.solocineclasico.com](http://www.solocineclasico.com). Recuperado el 30 de Junio de 2015, de [www.solocineclasico.com](http://www.solocineclasico.com): <http://www.solocineclasico.com/2013/05/historia-el-expresionismo-aleman.html>
- Bazín, A. (2002). *Orson Welles*. España: Paidós.
- Bedoya, R. (1995). *100 años de cine en el Perú*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2009). *El cine cilente en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (3 de Noviembre de 2011). [www.elcomercio.pe](http://www.elcomercio.pe). Recuperado el 07 de Julio de 2015, de [www.elcomercio.pe](http://www.elcomercio.pe): <http://elcomercio.pe/luces/cine/guachiman-intenta-tantear-via-que-no-resulta-novedosa-si-significativa-noticia-1327772>
- Bedoya, R. (3 de Noviembre de 2011). [www.elcomercio.pe](http://www.elcomercio.pe). Recuperado el 07 de Julio de 2015, de [www.elcomercio.pe](http://www.elcomercio.pe).
- Bedoya, R. (2013). *El cine sonoro en el Perú*. Lima : Fondo editorial Universidad de Lima.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y estética del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A.
- Berthome, J. (2007). *Orson Welles en acción*. Madrid: Akal.
- Bestard, M. (2011). *Realización audiovisual*. UOC.

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2002). *El arte cinematográfico*. España: Paidós.
- Brisset, D. (2011). *Análisis fílmico audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Brown, B. (2008). *Cinematografía, teoría y práctica*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Campbell, M. (24 de Septiembre de 2006). <http://www.proz.com>. Recuperado el 17 de 07 de 2015, de <http://www.proz.com>:  
[http://www.proz.com/kudoz/spanish\\_to\\_english/cinema\\_film\\_tv\\_drama/1561502-tratamiento\\_visual\\_y\\_sonoro.html](http://www.proz.com/kudoz/spanish_to_english/cinema_film_tv_drama/1561502-tratamiento_visual_y_sonoro.html)
- Castellano, V. (2007). *LA experiencia estética en el cine*. México.
- Celestino, C. (2012). *La estética del cine gore del siglo XXI Cambios y continuidades con relación a su apogeo en el*. Lima: Universidad Católica del Perú.
- Child, J., & Galer, M. (2008). *La iluminación en fotografía*. Madrid: Ediciones Anaya .
- Cinedigital. (14 de Junio de 2013). <http://www.cinedigital.tv>. Recuperado el 7 de Julio de 2015, de <http://www.cinedigital.tv>: <http://www.cinedigital.tv/el-video-con-dslr-y-el-estado-actual-de-la-produccion-de-cine-digital/>
- Cinencuentro. (31 de Diciembre de 2014). *Cinencuentro*. Recuperado el 12 de Mayo de 2015, de [www.cinencuentro.com](http://www.cinencuentro.com)
- Cinencuentro. (14 de Abril de 2014). [www.cinencuentro.com](http://www.cinencuentro.com). Recuperado el 30 de Junio de 2015, de [www.cinencuentro.com](http://www.cinencuentro.com): <http://blog.cinencuentro.com/post/47998864185/asu-mare-top-ten-peliculas-peruanas-mas-vistas>
- Colina, Y. (2009). *El Cine*. Caracas: El Cid Editor.
- Deltell, L., García, J., & Mercedes, Q. (2009). *Breve historia del cine*. Madrid: Fragua.
- Demetrio, E. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- El Comercio. (15 de Abril de 2014). [www.elcomercio.pe](http://www.elcomercio.pe). Recuperado el 2 de Julio de 2015, de [www.elcomercio.pe](http://www.elcomercio.pe): <http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2014/04/charles-chaplin-125-anos-del-genio-del-cine>
- Estrada, M. (2007 de Febrero de 2007). <https://www.ebscohost.com/>. Recuperado el 18 de Junio de 2015, de <https://www.ebscohost.com/>:  
<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=9bbca3ed-f62b-47bd-a360-67c6db8d62f6%40sessionmgr4005&vid=3&hid=4201>
- Falen, C. y. (2013). *Análisis cinematográfico y temático del largometraje peruano de corte social La teta asustada dirigida por Claudia Llosa*. Chiclayo: USAT.
- Feyerabend, F. (2009). *Accesorios de moda*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Fieldman, S. (2004). *El director de cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- Fontanellas, H. (20 de Marzo de 2012). <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/>. Recuperado el 06 de Junio de 2015, de <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/>:  
<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2012/03/20/orson-welles-tecnica-y-estetica-de-la-pelicula-ciudadano-kane-2/>
- Freeman, M. (2012). *Escuela de fotografía Michael Freeman: Composición*. Barcelona: Blume.
- Fuentes, J. (24 de Abril de 2015). <http://www.jrfentertainment.com>. Recuperado el 17 de Julio de 2015, de <http://www.jrfentertainment.com>:  
[http://www.jrfentertainment.com/gestor/index.php?option=com\\_content&view=article&id=121:como-escribir-un-tratamiento-para-cine-y-telvision&catid=73:como-escribir-una-logline-tratamiento-sinopsis](http://www.jrfentertainment.com/gestor/index.php?option=com_content&view=article&id=121:como-escribir-un-tratamiento-para-cine-y-telvision&catid=73:como-escribir-una-logline-tratamiento-sinopsis)
- García, L. (1989). *Como acercarse al cine*. México: Limusa.
- Gentile, M., Díaz, R., & Ferrari, P. (2007). *Escenografía cinematográfica*. Argentina: La Crujía.
- Gómez, M., & Perea, J. (2005). *El objeto fotográfico: la fotografía como representación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gómez, N. (18 de Marzo de 2015). *Sae Magazine*. Recuperado el 01 de Mayo de 2015, de Sae Magazine: <http://magazine.sae.edu/2015/03/18/la-evolucion-de-los-generos-cinematograficos-i-el-western/>
- Gomez, R. (2001). *Análisis de la imagen*. Madrid: Ediciones del laberinto.
- Gomez, R. (2001). *Análisis de la imagen, estética audiovisual*. Madrid: Del Laberinto, S. L.
- Gómez, R. (2001). *Análisis de la imagen, estética audiovisual*. Madrid: Del Laberinto, S. L.
- Gómez, R. (2001). *Análisis de la imagen, estética audiovisual*. Madrid: Del Laberinto, S. L.
- Gutiérrez, P. (2014). *Hathaway, Hitchcock, Stroheim: directores católicos en el Hollywood clásico*. Ediciones Encuentro, S.A.
- Hendrickx, N. (2010). *Perspectivas y posibilidades del crecimiento del cine peruano en el contexto mundial*. Lima: Fondo editorial Pucp.
- Hernandez, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Interamericana ediciones.
- Hernandez, R., Fernandez, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México D.F.: Edamsa impresiones S.A.
- Hernández, R., Fernández, C., & Pilar, B. (2006). *Metodología de la investigación. Cuarta edición*. México D.F.: MCGraw-Hill.
- Hormazabal, E., & Palacios, M. (2006). *Lenguaje cinematográfico y violencia audiovisual. Análisis de recursos expresivos y técnicos en la obra de Gaspar Noé*. Santiago: Universidad de Chile.

- Hunter, F., & Biver, S. (2012). *La iluminación en la fotografía*. Madrid: Editorial Anaya.
- Jimenez, P. (2008). <http://www.zemos98.org/>. Recuperado el 17 de Junio de 2015, de <http://www.zemos98.org/>: <http://www.zemos98.org/descargas/eacine/05LenguajeApuntes.pdf>
- Kroll, C. (2008). *“Análisis de las temáticas de dos largometrajes de corte social realizados por jóvenes directores peruanos y estrenados en el período 2003-2004”*. Chiclayo: Universidad César Vallejo.
- León, J. (30 de Enero de 2008). [www.xatakafoto.com](http://www.xatakafoto.com). Recuperado el 7 de Julio de 2015, de [www.xatakafoto.com](http://www.xatakafoto.com): <http://www.xatakafoto.com/curso-de-fotografia/curso-de-fotografia-22-el-encuadre>
- Liarte, D. (14 de Enero de 2010). <http://www.xatakafoto.com/>. Recuperado el 19 de Junio de 2015, de <http://www.xatakafoto.com/>: <http://www.xatakafoto.com/tutoriales/los-tipos-de-angulos-en-las-fotografias>
- Lopez, L. (2015). *La dirección de arte en el cine contemporáneo: la evolución de la dirección de arte en el desarrollo de la acción dramática. el caso de Edward manos de tijeras, Mujeres al borde de un ataque de nervios y Oldboy*. Lima: PUCP.
- Marin, J. (2009). *Cine*. Barcelona: El Cid Editor.
- Marrero, M., & Rojas, M. (2008). *La estética de la libertad y su expresión en Cintio Vitier*. Cuba: Universal.
- Martínez, G. (2008). <http://www.guamanpoma.org/>. Recuperado el 19 de mayo de 2015, de <http://www.guamanpoma.org/>: <http://www.guamanpoma.org/cronicas/11/Kukuli.pdf>
- Martínez, J., & Fernández, F. (2010). *Manual del productor audiovisual*. UOC.
- Massanet, A. (15 de Agosto de 2011). <http://www.blogdecine.com/>. Recuperado el 7 de Julio de 2015, de <http://www.blogdecine.com/>: <http://www.blogdecine.com/directores/el-humanismo-y-la-pasion-de-zhang-yimou>
- Massanet, A. (23 de Mayo de 2011). [www.blogdecine.com](http://www.blogdecine.com). Recuperado el 3 de Julio de 2015, de [www.blogdecine.com](http://www.blogdecine.com): <http://www.blogdecine.com/tecnica-cinematografica/la-direccion-de-fotografia-1>
- Molano, D. M. (2009). *Elementos estéticos de l cine. Manual de dirección cinematográfica*. Madrid: Fragua.
- Molano, M. (2009). *Elementos estéticos del cine*. Barcelona: Fragua.
- Narváez, D. (2004). *Inicios del cine*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Londres : Taylor y Francias group.
- Niño, V. (2011). *Metodología de la invesigación: diseño y ejecución*. Ediiiones la U.

- Noriega, J. L. (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográfico, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Pastor, A. (2013). *La dirección de fotografía de Emmanuel Lubezki a través de los ojos de Terrence Malick: de The New World (El nuevo mundo) a The Tree of Life (El árbol de la vida)*". Gandia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Piña, E. (2009). *Historia del cine*. Santa Fe: El Cid editor.
- Prakel, D. (2009). *Iluminación*. Barcelona: Blume.
- Pulecio, E. (2008). *El Cine: Análisis y estética*. Bogotá: República de Colombia – Ministerio de cultura. .
- Pulido, J. (15 de Octubre de 2011). *www.miradas.net*. Recuperado el 30 de Junio de 2015, de [www.miradas.net: view-source:http://miradas.net/2011/10/estudios/los-20-cine-expresionista-aleman.html](http://www.miradas.net/view-source:http://miradas.net/2011/10/estudios/los-20-cine-expresionista-aleman.html)
- Racionero, A. (2008). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española* (Vigésimo tercera ed.). Madrid: Real Academia Española. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=DglqVCc>.
- Robles, F. (26 de Enero de 2015). *GALAXIAUP cine, fotografía y audiovisual*. Recuperado el 07 de Marzo de 2015, de <http://galaxiaup.com/historia-del-cine-el-lenguaje-cinematografico-de-david-w-griffith/>
- Roig, A. (2013). *Cine y digitalización: diferentes concepciones del cine digital*. Barcelona: Editorial UOC.
- Roig, A. (2013). *El Hollywood contemporáneo*. Barcelona: UOC.
- Rojas, J. (Junio de 2004). Alta Definición, Cine, Audiovisión y Renovados Dilemas entre Arte y Tecnología. *Razón y Palabra*(39), 39.
- Salanova, E. (15 de Marzo de 2013). <http://www.uhu.es>. Recuperado el 3 de Julio de 2015, de <http://www.uhu.es: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>
- Sánchez, ,. J. (2006). *Historia del cine*. Madrid: Alianza editorial.
- Santamaría, P. (14 de Septiembre de 2013). <http://www.xatakafoto.com/>. Recuperado el 17 de 06 de 2015, de <http://www.xatakafoto.com/>: <http://www.xatakafoto.com/trucos-y-consejos/aspectos-basicos-para-una-buena-composicion>
- Seddon, T., & Herriott, L. (2009). *Dirección de arte proyectos impresos*. Barcelona: Gustavo Gili S.L.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

- Taipe, A. (2015). Un camino sin baches. *DÍA 1 - suplemento de El Comercio*, 10-11.
- Tamayo, A., & Hendrickx, N. (2015). *La dirección de arte en el cine peruano*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Tamayo, A., & Hendrickx, N. (2015). *La dirección de arte en el cine peruano*. Lima: Universidad de Lima.
- Taurelle, A. (04 de Diciembre de 2014). <http://www.xatakafoto.com>. Recuperado el 06 de 01 de 2015, de <http://www.xatakafoto.com>: <http://www.xatakafoto.com/guias/atrevete-con-el-video-movimientos-de-camara-parte-2>
- Travers, S., & Zaman, Z. (2008). *Directorio de formas y estilo*. Barcelona: Acanto.
- Valdés, J. (03 de 05 de 2015). *Scribd*. Obtenido de Scribd:  
<http://es.scribd.com/doc/134258487/Generos-Cinematograficos#scribd>
- Velásquez, R. (1 de Diciembre de 2007). <https://www.ebscohost.com/>. Recuperado el 18 de Junio de 2015, de <https://www.ebscohost.com/>:  
<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=c8b66366-bee3-4a57-823f-add4f69c804d%40sessionmgr4003&vid=1&hid=4201>
- Zubiaur, F. (2008). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales (3a. ed.)*. Pamplona: Eunsa.

# ANEXOS

## ANEXO 1 - FICHA DE OBSERVACIÓN

FICHA DE OBSERVACIÓN - ESTÉTICA VISUAL	
La presente ficha de observación cumplirá con el objetivo de Identificar, describir y analizar las características estéticas visuales de una película en base a la dirección de fotografía y dirección de arte. El investigador tendrá que apuntar todos los rasgos resaltantes que llegue a observar en relación a los elementos detallados en este documento.	
TÍTULO DE LA PELÍCULA	
AÑO DE ESTRENO	
DIRECTOR	
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	
DIRECTOR DE ARTE	
PRODUCTORA	

ESCENA N°	
DURACIÓN	
RESUMEN	

SCREENSHOTS RESALTANTES DE LA ESCENA OBSERVADA	DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA	
	SUBDIMENSIONES	OBSERVACIONES
	1.1. ENCUADRE	Elementos a observar: Planos: Gran plano general, plano general, plano entero, plano americano, plano medio largo, plano medio, Plano medio corto, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle.  Ángulos: Ángulo normal, ángulo picado, ángulo contrapicado, ángulo Nadir y ángulo cenital.
	1.2. PUNTO DE VISTA	Elementos a observar: Puntos de vista: Objetual, subjetivo, semisubjetivo e indirecto.
	1.3. MOVIMIENTOS DE CÁMARA	Elementos a observar: Movimientos de cámara: Fijo, cámara en mano, paneo, traveling.
	1.4. COMPOSICIÓN	Elemento a observar: Composición por: Encuadre, simetría, equilibrio, regla de tercios, uso de líneas, profundidad de campo, contraste, regla de 180 grados, uso de patrones.
	1.5. ILUMINACIÓN	Elementos a observar: Temperatura de color, Iluminación en clave, función de la luz.

SCREENSHOTS RESALTANTES DE LA ESCENA OBSERVADA	DIRECCIÓN DE ARTE	
	SUBDIMENSIONES	OBSERVACIONES
	2.1. ESCENARIO	Elementos a observar: Tipo de locación, escenario de estudio, tipo de mobiliario y colores en el escenario.
	2.2. UTILERÍA	Elementos a observar: Decorado pasivo, decorado activo, decorado especial y colores en la utilería.
	2.3. VESTUARIO	Elementos a observar: Estilo de época, forma, textura, colores predominantes y accesorios.
	2.4. MAQUILLAJE	Elementos a observar: Tipo de maquillaje utilizado: Natural, de caracterización o especial.
	2.5. FUNCIÓN QUE CUMPLE LA DIRECCIÓN DE ARTE	Mimética, de artificio, expresiva, simbólica, atmosférica o plástica.

## ANEXO 2 – GUIA DE ENTREVISTA

### GUIA DE ENTREVISTA

La presente guía busca recoger las opiniones de expertos en la dirección de fotografía cinematográfica para contextualizar la importancia de dicha labor al momento de crear la estética visual de un filme. Las preguntas son de respuesta abierta para lograr mayor profundidad y riqueza de información en la investigación.

1. ¿Cómo evidenciar el trabajo de dirección de fotografía en la escena de una película?
2. ¿Cuáles son los pilares con los que trabaja la dirección de fotografía?
3. ¿Cómo es la forma de trabajo en conjunto con el director?
4. ¿Cómo es la forma de trabajo con el director de arte?
5. ¿Hasta dónde llega el trabajo de un director de fotografía en la realización de un filme?
6. ¿Qué limitaciones se encuentran al momento de trabajar la dirección de fotografía?
7. ¿Qué porcentaje de la estética final de una imagen en el cine pertenece a la edición?
8. ¿Cómo aportan los planos y los ángulos en la creación de la estética cinematográfica?
9. ¿De qué forma se aplica el contraste en un filme?
10. ¿Qué elementos de la composición fotográfica son replicados en un filme?
11. ¿Qué papel cumple la iluminación en la cinematografía?
12. ¿Qué tipo de funciones puede tener la iluminación en un filme?
13. ¿Qué función cumple el uso del color en un filme?
14. ¿Cómo describiría el desarrollo de la dirección de fotografía en el cine peruano?
15. ¿Cuáles son las posibilidades de la dirección de fotografía en la actualidad?



**ANEXO 3 – MATRIZ DE ANÁLISIS DE INFORMACIÓN**

<b>MATRIZ DE ANÁLISIS DE INFORMACIÓN</b>			
Objetivo: Identificar las características estéticas visuales en base a la dirección de fotografía. Modo: Observación directa. Dimensión: Dirección de fotografía Película: _____			
Se describen los rasgos resaltantes de cada escena estudiada. La intención es hallar similitudes, diferencias o tendencias en la construcción de la estética visual			
<b>DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA</b>			
SUBDIMENSIONES	ESCENA 1	ESCENA 2	ESCENA 3
1.1. ENCUADRE			
1.2. PUNTO DE VISTA			
1.3. MOVIMIENTOS DE CÁMARA			
1.4. COMPOSICIÓN			
1.5. ILUMINACIÓN			

<b>DIRECCIÓN DE ARTE</b>			
SUBDIMENSIONES	ESCENA 1	ESCENA 2	ESCENA 3
2.1. ESCENARIO			
2.2. UTILERÍA			
2.3. VESTUARIO			
2.4. MAQUILLAJE			
2.5. FUNCIÓN QUE CUMPLE LA DIRECCIÓN DE ARTE			

## ANEXO 4 – VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS

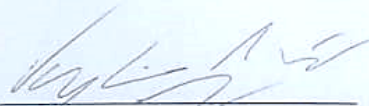
### CONSTANCIA DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS

Mediante la presente, el Lic. Varykino Aarón Balarezo Zola, con DNI 41401805 y RCPP 0197, comunicador especializado en el rubro de audiovisuales, deja constancia de haber revisado los ítems de la guía de entrevista y la ficha de observación que el investigador Eduardo André Parán Palacios usó para su trabajo de tesis "ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA VISUAL DEL CINE PERUANO EN PELÍCULAS TAQUILLERAS DEL GENERO DRAMA ENTRE LOS AÑOS 2010 AL 2014"

Ambos instrumentos miden, en efecto, el conocimiento y uso de los mecanismos que revisa y conceptualiza en su marco teórico y metodología con varias preguntas definidas al respecto. Los instrumentos muestran un dominio específicos de contenidos de lo que se mide y son consecuentes con mediciones previas que han surgido de investigaciones precedentes.

En tal sentido, el Lic. Varykino Aarón Balarezo Zola garantiza la validez de dichos instrumentos presentados por el referido investigador.

13 de Septiembre de 2016



---

Lic. Varykino Aarón Balarezo Zola  
Comunicador audiovisual

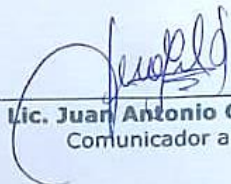
## CONSTANCIA DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS

Mediante la presente, el Lic. Juan Antonio Gil Salvatierra, comunicador audiovisual, deja constancia de haber revisado los ítems de la guía de entrevista y la ficha de observación que el investigador Eduardo André Parán Palacios usó para su trabajo de tesis "ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA VISUAL DEL CINE PERUANO EN PELÍCULAS TAQUILLERAS DEL GENERO DRAMA ENTRE LOS AÑOS 2010 AL 2014"

Ambos instrumentos miden, en efecto, el conocimiento y uso de los mecanismos que revisa y conceptualiza en su Marco Teórico y Metodología con varias preguntas definidas al respecto. Los instrumentos muestran un dominio específicos de contenidos de lo que se mide y son consecuentes con mediciones previas que han surgido de investigaciones precedentes.

En tal sentido, el Lic. Juan Antonio Gil Salvatierra garantiza la validez de dichos instrumentos presentados por el referido investigador.

20 de Septiembre de 2016



Lic. Juan Antonio Gil Salvatierra  
Comunicador audiovisual

## CONSTANCIA DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS

Mediante la presente, el Lic. Mirko Solís Napanga, comunicador audiovisual, deja constancia de haber revisado los ítems de la guía de entrevista y la ficha de observación que el investigador Eduardo André Parán Palacios usó para su trabajo de tesis "ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA VISUAL DEL CINE PERUANO EN PELÍCULAS TAQUILLERAS DEL GENERO DRAMA ENTRE LOS AÑOS 2010 AL 2014"

Ambos instrumentos miden, en efecto, el conocimiento y uso de los mecanismos que revisa y conceptualiza en su marco teórico y metodología con varias preguntas definidas al respecto. Los instrumentos muestran un dominio específico de contenidos de lo que se mide y son consecuentes con mediciones previas que han surgido de investigaciones precedentes.

En tal sentido, el Lic. Mirko Solís Napanga, garantiza la validez de dichos instrumentos presentados por el referido investigador.

14 de Septiembre de 2016



Lic. Mirko Solís Napanga  
Comunicador audiovisual