



UNIVERSIDAD
Rafael Bellosó Chacín

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

A continuación se realizará un recorrido a través de trabajos de investigación referentes a las contribuciones estéticas cinematográficas, que de alguna manera ofrecen aportes al objeto de estudio. Por tal motivo, es importante resaltar el trabajo de investigación presentado por Pestana (2011) titulado “Análisis estético de la película Kill Bill Vol.1”, culminada en la Universidad Dr Rafael Beloso Chacin (URBE). El objetivo principal de este estudio es analizar a profundidad todos los elementos audiovisuales que integran la estética de la película Kill Bill Vol.1. Siguiendo el método teórico de Aumont (2008).

Se trató de una investigación analítica descriptiva. La población estuvo conformada por la película Kill Bill Vol.1. En la recolección de datos se utilizaron técnicas cualitativas propias de la revisión del documental, de esa manera se utilizaron técnicas de observación.

Como instrumento se aplicó una guía de observación, por lo cual se estudió en dos etapas: La selección y evaluación del material y el registro e interpretación de la información. El instrumento fue validado por los

Miembros de comité académico de la universidad Privada Dr. Rafael Beloso Chacín.

El aporte de este trabajo fue profundizar en dos etapas la selección y evaluación del material sobre la estética del cine, por lo que es considerado como aporte metodológico y académico esencial.

En otro orden de ideas el trabajo de investigación realizado por Bermúdez y Caldera (2012) titulado “Análisis de la dirección de artes de un cortometraje de ficción sobre la sociopatía”, culminada en la Universidad Privada Dr. Rafael Beloso Chacín (URBE). Su objetivo inicial fue analizar la dirección de arte de un cortometraje de ficción sobre la sociopatía y como referente se basaron en los siguientes postulados: Barnwell (2004), Adelman (2004), Salin – Pascual (2008). Entre otros.

El tipo de investigación fue analítica descriptiva, de campo documental, por lo cual tuvo un diseño no experimental descriptivo transeccional. La población estuvo conformada por tres (03) expertos en dirección de arte, tres (03) en narrativa cinematográfica y tres (03) psicólogos. Como técnica de recolección de datos se utilizó la entrevista y la lista de verificación. Estos instrumentos fueron validados por expertos del comité académico de la URBE. Los datos se analizaron de manera cualitativa y cuantitativa, identificando las principales tendencias de los sujetos entrevistados.

Los resultados del estudio demuestran que la dirección de arte es la principal herramienta de las producciones audiovisuales a nivel estético. Se

constató, a su vez, que el factor de mayor influencia para ejercer la misma, es el deseo de expresar las características de la historia, reforzando el entorno y psicología de los personajes que la componen, a través de los diversos métodos creativos, especialmente, en este cortometraje de ficción sobre la sociopatía que expone un perfil perfeccionista, sugestivo y meticulosamente medido.

Se concluyó que el aporte principal de este trabajo, fue tanto metodológico como académico, ya que también consistió en un análisis dirigido a la dirección de arte en un cortometraje de ficción, por lo que sirvió como referencia de estudio para realizar esta investigación.

Siguiendo con los avances de la investigación, el trabajo realizado por Padrón (2012), cuyo título es “Análisis de la estética de la imagen digital en alta resolución de la cámara red one en un cortometraje de ficción”, realizado en la Universidad Privada Dr. Rafael Beloso Chacín (URBE). El propósito de la investigación fue analizar la estética de la imagen digital en alta resolución de la cámara red one en un cortometraje de ficción. Este trabajo se basó en los enfoques teóricos de los autores Carrasco (2010), Kadner (2009) y Gianetti (2002).

La investigación fue la de tipo analítico descriptivo, bajo la modalidad de campo, por un diseño no experimental descriptivo, transversal. La población estuvo conformada por tres (03) especialistas en cinematografía digital y quince (15) fotogramas del cortometraje de ficción. La técnica de recolección de datos se realizó mediante encuesta, como instrumento se

aplicó una entrevista conformada por veinticinco (25) ítems abiertos, dirigidos a los expertos en estética digital. La validez del cuestionario se obtuvo mediante el contenido expuesto, que consistió en la evaluación por el comité académico de la Universidad Privada Dr. Rafael Beloso Chacín. La técnica de análisis fue cuantitativa.

Se concluyó que la estética en términos de bueno, bonito, malo o feo es inadmisibles dado que la obra audiovisual tiene su propósito narrativo y cromático están manejados bajo las directrices del realizador en distinguirse del resto de los profesionales al realizar su estilo único para difundir un mensaje a través del séptimo arte.

El aporte de esta indagación al presente trabajo de grado fue el servir de guía y ejemplo en cuanto a metodología, además ayudó a los investigadores en la búsqueda de documentos referentes a la estética del cine los cuales sirvieron como base para la presente investigación.

Por otra parte es pertinente citar el trabajo de Maldonado y Villalobos (2014) denominado "Análisis de la estética del largometraje La Hora Cero del director Diego Velasco" el cual fue culminado en la Universidad Privada Dr. Rafael Beloso Chacín (URBE). El estudio tuvo como objetivo analizar la estética de la película la hora cero, siguiendo como bases teóricas los postulados: Aumont y Bergala, Marie y Bernet (2005), Franco (2005), Konigsberg (2004), Rabiger (2005), Aumont y Marie (2001).

La investigación fue analítica descriptiva, con un diseño no experimental transeccional. La población estuvo conformada por la película

La hora cero. Estuvo conformada por tres (03) actos narrativos correspondientes a la presentación, el nudo y el desenlace en cada una de las escenas que conforman estas etapas. Se aplicó como instrumento una guía de observación, estructurada con un total de veinticuatro (24) preguntas abiertas. La técnica de análisis fue cualitativa.

Los principales resultados vistos indican esteticismo inmerso y sumamente complejo, donde se apreció la armonía entre elementos visuales y sonoros, produciendo una implementación de técnicas en el montaje, así como también una acertada coherencia en el desarrollo de la diégesis. Observando características estéticas con un alto nivel.

La investigación deja grandes aportes científicos plasmados en cuanto a la estética cinematográfica, para dar a conocer más a profundidad el contenido sobre el tema estudiado.

Partiendo de la recolección de antecedentes es importante aludir al trabajo de Prieto (2015) titulada: "Análisis de la estructura narrativa del largometraje de ficción Her, del director Spike Jonze", la cual fue culminada en la Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín (URBE). Partiendo del objetivo general que es analizar a profundidad como es la estructura narrativa sustentado en los siguientes postulados, Field (1995), Mckee (2003), Fernandez (1996), Seger (1991),

La investigación se representó como un estudio analítico, descriptivo, documental, con un diseño experimental no descriptivo, transeccional. La población estuvo conformada por tres (03) actos y ciento cinco (105)

escenas. Como técnica de recolección de datos se utilizó una guía de observación la cual contó con veinticuatro (24) preguntas abiertas. Los datos analizados fueron de manera cualitativa.

Por efecto, los resultados del estudio indican que la estructura narrativa es de suma importancia para la creación de historias que serán llevadas a la gran pantalla.

Es importante tomar en cuenta como aporte de este antecedente que la estructura narrativa es imprescindible para que la trama fluya de manera correcta y a través de su coherencia, el espectador comprenda la historia.

Por otra parte, cabe mencionar el trabajo realizado por Infante y Medina (2016) titulado “Análisis de los personajes de la película venezolana Hermano, del director Marcel Rasquín”, finalizada en la Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín (URBE).Cuyo objetivo es el estudio de los aspectos importantes que definen el rumbo de cada personaje dentro de la trama. Basándose en los siguientes autores: Lluch (2003), Cortés (2002), Konigsberg (2004), Lajos (1960), Atchity (2007), y Seger (1991).

La investigación fue de tipo analítica, descriptiva, documental, con un diseño no experimental descriptivo transeccional. La población estuvo conformada por la película venezolana hermano del director Marcel Rasquín. Como técnica de recolección de datos se utilizó la observación documental, siendo la ficha de observación el instrumento para recolectar la información, la cual estuvo constituida por un total de veintiocho (28) preguntas abiertas.

Los principales resultados indicaron que los personajes se definen como un relato que habla de los hombres que se rigen por una serie de acciones, las cuales pueden ser psicológicas, emocionales y físicas. Por tal motivo, de la estructura narrativa es de suma importancia para la construcción de un personaje.

El aporte principal de este trabajo fue tanto metodológico como académico, por lo que sirvió como referencia de estudio sobre los personajes y la narrativa, elementos que conforman la estética del cine y por tanto es material que soporta dicha investigación.

2. BASES TEÓRICAS

2.1. ESTÉTICA DEL CINE

Según Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.15) plantean que, la estética del cine como disciplina filosófica corresponde al conjunto de las artes, en donde el filme contiene plasmado de manera implícita una supuesta idea de lo bello como mensaje artístico teniendo en cuenta los aspectos del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico.

Por otro lado el autor Konigsberg (2004, p.208) afirma en su teoría, que la estética es una rama de la filosofía encargada de estudiar la belleza en una obra de arte, si bien es cierto, desarrolla un sistema de principios abstractos acerca de lo bello, vinculando de igual forma las reacciones psicológicas y emocionales del espectador.

A su vez, Pulecio (2009, p.72) expresa que, si bien es cierto el arte cinematográfico no puede estar basado únicamente en principios estéticos, sino en las funciones lógicas y psicológicas plasmadas en el filme. Asimismo, hace referencia en que su propósito es expresar la vida con la vida misma, a la cual se le escapan todas las reglas y los principios.

Dentro del estudio se observa que los autores tienen similitud en cuanto a que la estética del cine proviene de la filosofía, y a su vez refleja en los espectadores reacciones psicológicas y emocionales. Sin embargo los enfoques son divergentes porque Aumont y otros (2005) señalan que contiene implícita como mensaje artístico una concepción de lo bello, por otra parte Konigsberg (2004) además afirma que la estética del cine se vincula con las reacciones psicológicas y emocionales del espectador, y finalmente Pulecio (2009) la estética del cine se constituye no únicamente del arte sino como un objeto lingüístico, de manera que la imposibilidad de encerrar el arte cinematográfico en leyes siempre cambiantes.

Las investigadoras se identifican con los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) en la definición de estética del cine porque enfatiza el estudio del cine como arte, tomando en cuenta la percepción de lo estético con las reacciones del espectador a causa del mensaje reflejado en el filme. Maneja un concepto más complejo a los anteriores y por consiguiente se acerca más a lo que se quiere aplicar dentro de la investigación.

En conclusión, la estética del cine es una herramienta de mucha relevancia en la estructura cinematográfica, a través de los cuales, tanto el

realizador como el espectador se ven involucrados en cuanto a la disciplina que incumbe el arte. Representados primeramente en el efecto estético del cine y por consiguiente, el análisis del filme.

2.1.1. REPRESENTACIÓN VISUAL

Según Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.19) señalan que un filme está constituido por imágenes fijas, llamadas fotogramas, que presentadas en serie con un cierto ritmo por un proyector, da una imagen ampliada y en movimiento. A demás, juega un papel fundamental lo que se ve y lo que se escucha, en este caso la imagen y el sonido.

El autor Konigsberg (2004, p.268) afirma que mediante un proceso fotográfico se representa visualmente una escena reflejada en la pantalla. El término, en este sentido, se refiere a una sola imagen desde una única distancia y ángulo, aunque esté compuesto por una serie de fotogramas en una película y la misma contenga movimiento. La relación entre ellas es la base del arte cinematográfico y de la representación visual entre sí.

Dentro de este marco, el estudio realizado por el autor Martin (2002, p.115) bajo la definición que le concierne al término de representación visual, se basa y a su vez el mismo hace total énfasis al factor partiendo que la imagen principalmente constituye como el elemento básico del lenguaje cinematográfico.

Atendiendo a estas consideraciones, los autores coinciden haciendo referencia sobre la representación visual, a un grupo de imágenes reflejadas

a cierto ritmo en un proyector, convirtiéndose en un elemento básico del lenguaje cinematográfico, compaginando la importancia que tiene en toda su expresión tanto la imagen como lo que se escucha.

Sin embargo; según las evidencias presentadas en cada una de las teorías difieren en cuanto a la representación visual por parte de Aumont y otros (2005) sostienen que en la representación visual la imagen y el sonido son un elemento fundamental, por otra parte, Konigsberg (2004) enfoca su investigación y refiere a una sola imagen desde una única distancia y ángulo. Finalmente, Martin (2002) hace énfasis en la imagen como elemento básico del lenguaje cinematográfico.

Las autoras de esta investigación están de acuerdo con el aporte de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) sostienen que la representación visual está compuesta por imágenes fijas, que proyectadas a cierto ritmo da una imagen ampliada y en movimiento. Por tal motivo, se convierte en un aspecto fundamental la imagen y el sonido.

En conclusión, según lo estudiado en lo que respecta al arte, la representación visual se observa plenamente mediante la imagen como base y a través del sonido como complemento esencial para la proyección de un trabajo cinematográfico, además de los movimientos, que son herramienta fundamental para que sea el arte mismo.

2.1.1.1. ESPACIO FILMICO

Según Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.19) definen que en el espacio fílmico queda por precisar un hecho implícito estos tan sólo tienen sentido cuando se trata lo que se denomina cine «narrativo y representativo», es decir, películas que relatan una historia y la sitúan en un cierto universo imaginario que materializa el realizador al representarlo. Cabe destacar que ese espacio está estructurado con los elementos «campo y fuera de campo» el campo es visible y el fuera de campo no lo es. A esto se le denomina espacio fílmico o escena fílmica.

El autor Pulecio (2009, p.175) hace referencia en que el espacio cinematográfico, no es otro que el espacio filmado y que el espectador tiene la ilusión de conocer. Se trata de un espacio virtual, reconstruido en la mente del espectador con el concurso de los elementos fragmentarios del filme. Tiene un valor expresivo y lingüístico. No es un espacio real, es intelectual y mental.

Por consiguiente, los autores Herrando y López (2004, p.206) dentro del aporte que le conciernen al término espacio fílmico, suponen que se puede distinguir del espacio real en diferentes sentidos y percepciones creando de esta manera diferentes composiciones bien sea de encuadre, movimiento o en su defecto objetos específicos.

Dentro del estudio, se observa que los autores citados coinciden en que el espacio fílmico versa de un espacio virtual y el espacio que

reconstruye el espectador en la mente mientras observa la historia, con el objeto de darle relevancia a la representación compositiva y de ésta manera, influir más en el espectador de manera psicológica.

Los autores vinculan la definición de espacio fílmico como el relato de una historia representada en una película, y el espectador a través de los elementos que la conforman, lo reconstruye en su mente. Todas estas razones enfocadas según cada autor, varían en cuanto a sus contenidos. Aumont y otros (2005) definen el espacio fílmico como una historia relatada con un hecho implícito. De igual manera, Pulecio (2009) alude al espacio fílmico como elementos que tienen un valor expresivo y lingüístico. Para concluir, Herrando y López (2004) señalan que el espacio fílmico se distingue creando diferentes composiciones ya sea de encuadre, movimiento u objetos específicos.

Al comparar estas definiciones, las investigadoras se identifican con los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) con la definición de espacio fílmico, porque resalta de manera explícita la escena fílmica, cómo influye en la receptividad del espectador, en relación a los hechos implícitos dentro del relato. En efecto, este concepto se adecua principalmente a los parámetros que se aplicarán en esta investigación.

Como conclusión del estudio realizado, se puede inferir que el espacio fílmico versa de una percepción bidimensional, precisando un hecho supuesto en la estructuración de una historia, que a su vez, los elementos

que lo constituyen conforman una escena que por imaginaria que sea el realizador tiene la capacidad de materializarla.

2.1.1.2. PERSPECTIVA

Según el estudio de los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.33) infieren acerca de la perspectiva como la representación de los objetos en una superficie plana, de tal manera que se parezca a la percepción visual que se pueda tener de los objetos mismos. Es decir, es el arte representativo que se basa en la ilusión parcial.

Pero para el autor Franco (2005, p.15), la definición que le concierne al término perspectiva se basa únicamente en manifestar que es una técnica proveniente de la pintura originada en la época del Renacimiento, al mismo tiempo, establece criterios específicos para ubicar objetos tridimensionales en cualquier encuadre de dos dimensiones.

Mientras que los autores Herrando y López (2004, p.407) señalan según su teoría que en el lenguaje cinematográfico se le designa el término de la perspectiva al modo en que los objetos aparecen en la distancia y las relaciones espaciales que se establecen en una superficie plana, o en su defecto, en la pantalla.

Estas evidencias presentadas por los autores tienen similitud en cuanto a que la perspectiva se representa a través de un objeto en una superficie plana. Sin embargo, existe cierto contraste en cuantos a las teorías, con respecto a lo señalado por Aumont y otros (2005) mantiene que

la imagen tiene cierto parecido a la percepción visual de los objetos mismos. Atendiendo a ciertas consideraciones Franco (2005) hace énfasis en que la ubicación de los objetos tridimensionales encuadren en una superficie bidimensional y finalmente Herrando y López (2004) infieren en la cercanía o distancia de los objetos.

Las autoras de esta investigación científica, fijan posición con la definición desarrollada por los teóricos Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) debido a que sus aportes son mayormente significativos en cuanto a su definición de perspectiva, y a su vez, se aproxima mayormente a los efectos que se buscan lograr en este trabajo

Como conclusión, se puede inferir mencionando que la profundidad de campo parte principalmente desde la visión técnica de la imagen, convirtiéndose en una característica de proximidad con el objeto focal que se busca mostrar en la producción audiovisual, es decir; que la nitidez de la imagen debe relacionarse con la proximidad del objeto para lograr los resultados deseados.

2.1.1.3. PROFUNDIDAD DE CAMPO

Los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.33) afirman según su teoría que la profundidad de campo es una característica técnica de la imagen, en donde mantiene profundidad de campo como la zona de nitidez. Asimismo, puede variar dependiendo del objetivo focal y el nivel de proximidad que se quiera representar.

Mientras tanto, el autor Rabiger (2005, p.296) fundamenta principalmente su teoría acerca de la profundidad de campo, como la cantidad de profundidad de una imagen con un enfoque aceptable. Cabe destacar que el enfoque es un elemento esencial en el lenguaje cinematográfico y que este varía según la abertura y la distancia focal del objeto que se utilice.

Por otra parte Pulecio (2009, p.64) sustenta el estudio sobre la profundidad de campo argumentando que no es solo una manera más simple de resaltar una escena, es decir, es una condición que afecta las relaciones intelectuales y la percepción del espectador con la imagen. La profundidad de campo sitúa al espectador en una relación con la imagen semejante a la que tiene con la realidad.

En relación con las teorías expuestas por los autores citados, concurren que la profundidad de campo no es más que la cantidad de profundidad de la imagen a través del enfoque. Vinculado a los estudios realizados, dichos autores se contraponen en cuanto a sus teorías. Aumont y otros (2005) señalan que la profundidad de campo depende del objetivo focal, por otro lado el autor Rabiger (2005) mantiene que la profundidad de campo no solo varía de la abertura, sino de la distancia focal y además el objeto que se utilice. Asimismo Pulecio (2009) hace énfasis en que la profundidad de campo implica una actitud mental activa para el espectador con la puesta en escena.

Partiendo de las teorías consultadas, las investigadoras se identifican con los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) bajo la definición de profundidad de campo caracterizado principalmente como una técnica de la imagen representada por su nitidez y enfoque variando de la distancia en que se presente el objeto, por este motivo se fija posición por su contenido explícito y concreto.

En consecuencia, se llega a la conclusión que la profundidad de campo dentro del cine es de gran relevancia, puesto que esta influye de manera correlativa en cuanto a los parámetros, la abertura del obturador, la cantidad de luz y el tiempo de exposición del objetivo. De tal manera que la nitidez puede variar dependiendo del punto focal.

2.1.1.4. PLANO

Los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.38) definen el plano como la imagen percibida en la pantalla a través de fotogramas sucesivamente proyectados, considerando que los planos se distinguen en grandes familias de movimientos de cámara y por consiguiente un conjunto de condiciones que abarca, dimensiones, cuadro, puntos de vista, movimiento, ritmo y relación con las imágenes.

Berón (2005, p.11) afirma que el plano es la representación del lenguaje audiovisual, encargada de determinar cómo se verá la acción en la cámara, así como el tamaño de la imagen, tipos de encuadre, movimiento de

cámara, duración y formatos que permiten desarrollar los elementos que influyen en la construcción de la historia.

Según el autor Pulecio (2009 p.173) hace referencia al plano, como elemento del lenguaje cinematográfico que está constituido por todos aquellos procedimientos que en su articulación le dan sentido a las imágenes en movimiento, es decir, el plano estudia propiamente las ideas que a través de una sucesión de imágenes conforman un filme, y de esta manera se hace contraste entre planos.

En los estudios anteriormente expuestos, se puede observar que los autores hacen semejanza en sus teorías y concuerdan con la definición de plano como la imagen percibida en la pantalla que se convierte en la representación básica del lenguaje audiovisual, de aquí es en donde se le puede dar importancia a dicho elemento. Sin embargo, estos autores en sus teorías poseen cierta contraposición, ya que Aumont y otros (2005) lo establecen como una imagen fija o fotograma que siempre está colocado en medio de otros innumerables fotogramas. Por su parte, Berón (2005) alude que el plano depende de la forma narrativa elegida por el director para contar la historia, y finalmente Pulecio (2009) afirma que solo el montaje le da la sucesión entre plano y plano para que puedan generar contraste.

Atendiendo a estas consideraciones expuestas por los autores anteriormente estudiados, las investigadoras fijan posición con lo definido por Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) en relación con el concepto de plano, como un término perteneciente al vocabulario técnico de uso frecuente

en cuanto a la visión del filme. Afirman que en todo caso, una imagen fija o fotograma siempre está colocado en medio de otros innumerables fotogramas

En virtud de este concepto y como conclusión, el plano forma parte esencial en la estructura de una película, puesto que a través del uso de los movimientos, encuadres, relación con las imágenes causan un efecto como objeto focal. A demás, partiendo de la combinación de las condiciones anteriormente identificadas, el plano tiene mucha influencia, y por tanto, llega a transmitir según su uso, un grado de similitud de la cámara con el ojo en el espectador.

2.1.2. REPRESENTACIÓN SONORA

Vinculado a este concepto, los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.43) sustentan que la reproducción del sonido no es un hecho natural de la representación cinematográfica, y de igual forma exponen que la idea y función de lo que se entiende por banda sonora, ha variado y varía aún enormemente según los filmes.

Paralelamente, la escritora Barnwell (2009, p.154) con respecto al punto, defiende que un sonido es esencial para el sentido de la película. Pero por otra parte, sostiene que al momento grabar dichos sonidos, es importante tener en cuenta la ubicación donde tendrá lugar cada escena, y al sonido que el público esperará escuchar.

Mientras que Berón (2005, p.104) atendiendo a estas consideraciones, resume que el sonido tiene su propio lenguaje, y aporta a la cinta tanto como la imagen. El sonido coloca en la película una dimensión espacial que la imagen por sí misma no tiene, y puede disparar la fantasía del espectador en apoyo, complemento o contrapunto de la imagen.

Según el estudio de los supuestos mencionados, los autores dentro de sus teorías hacen semejanza al exponer que la representación sonora es un elemento fundamental dentro de la obra cinematográfica, puesto que sirve como complemento del recurso visual. De la misma forma, mantienen que el aporte sonoro es tan significativo como el visual.

Sin embargo, los autores dentro de su enfoque teórico demuestran contraste, ya que Aumont y otros (2005) apuntan que el sonido no es un hecho natural de la representación cinematográfica, mientras que Barnwell (2009) supone que al momento de grabar sonidos es imprescindible tomar en cuenta la ubicación de cada escena, y por último Franco (2005) expone que el sonido tiene su propio lenguaje.

Las autoras de esta investigación se identifican con la teoría del escritor Berón (2005) ya que su concepto referente a representación sonora, está mejor desarrollado, y al mismo tiempo se aproxima en mayor proporción a lo que se busca realizar en esta investigación.

En conclusión, la representación sonora es un aspecto de relevancia dentro del producto audio visual, debido a que a través de él se pueden generar ciertas emociones en los espectadores que con solo el uso de

imágenes no podrían ser posibles, y que para su efectiva captación y para efectos de un buen resultado final, se requiere de un riguroso método.

2.1.2.1. FACTORES ESTÉTICOS

Los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.45-46) establecen que existen dos posiciones respecto a la representación fílmica; los que creen en la imagen y los que creen en la realidad. Los que hacen de la representación un fin (artístico, expresivo) en sí mismo, y los que la subordinan a la restitución más fiel posible de una supuesta verdad, o de una esencia de lo real.

Mientras que para Rabiger (2005, p.63) la composición visual no es solo embellecimiento, sino un elemento vital en la comunicación. La composición, si está en buenas manos, puede ser una fuerza organizadora que dramatiza visualmente las relaciones y proyecta ideas, a su vez intensifica las percepciones del espectador y estimula su implicación imaginativa.

Finalmente Radigales y Polo (2008, p.12) aluden al factor estético musical como aquel que se ha convertido en un valor autónomo, digno de consideración independiente, y que por ello, más que factor estético, habría que hablar de la historia del pensamiento musical, porque es la historia y la época quien va a determinar la estética.

Las teorías de los autores mencionados anteriormente, hacen semejanza al relacionar el término como alusivo a la belleza. Sin embargo,

también presentan divergencia sus enfoques, ya que Aumont y otros (2005), junto a Rabiger (2005), aluden a la definición comprendiendo el campo visual, a diferencia de Radigales y Polo (2008) quienes se limitan a abarcar la estética desde la perspectiva musical.

Las investigadoras del proyecto se identifican con la teoría proporcionada por Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.45-46) debido a que la definición que le concierne a los factores estéticos está más completa y detallada, lo que a su vez se adapta con mayor proximidad a los efectos que se buscan desarrollar dentro de este trabajo de investigación.

En conclusión, se puede inferir diciendo que el factor estético es fundamental dentro del mensaje expresado, ya que a través de él se puede profundizar en las percepciones del espectador, siempre y cuando tome en cuenta la utilización de ideas completas que abarquen la dimensión visual y sonora, los que a su vez, estimulan la imaginación del público.

2.1.2.2. FACTORES TÉCNICOS

Al respecto, Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.45) mantienen que de un día a otro, el sonido se convirtió en elemento irremplazable de la representación fílmica. A su vez, existe en la actualidad una gama de técnicas sonoras que van de la más compleja (banda de sonido post-sincronizada con añadidos de ruidos, música, efectos especiales, etcétera) a la más ligera (sonido sincronizado en el momento mismo del rodaje – lo que se llama a veces sonido directo-.

A este concepto, Rabiger (2005, p. 80-83) plantea que la eficacia del sonido en un film depende de las técnicas que se utilizan, y un previo análisis de los factores ambientales en donde se dispondrá la grabación de las escenas, puesto que se debe determinar las posibles fallas en la toma de audio, para que de esta manera se pueda ejecutar la técnica que se requiera. Por otra parte, mantiene que toda grabación de sonido se fundamenta en cuatro (4) aspectos básicos: Señal, ambiente, reverberación, ruido.

Mientras que Franco (2005, p.100) expone que prácticamente, los únicos sonidos descritos claramente en un guión son los parlamentos o diálogos de los personajes, los cuales son denominados como sincrónicos. Sin embargo, no es lo único que se escucha en la película, ya que el sonidista hace una lectura interpretativa del guión y sobre ésta define su plan para el rodaje.

Los conceptos expuestos de los escritores anteriormente mencionados acerca de los factores técnicos, hacen semejanza principalmente al establecerlo como elemento esencial dentro de un filme, pero por otra parte coinciden en que el aspecto de la técnica a utilizar para captar el audio, debe ser medido de manera minuciosa para poder ver su efectividad.

Cabe destacar que dentro de este marco, los enfoques de los teóricos también presentan contraste, puesto que Aumont y otros (2005), junto a Franco (2005) dentro de sus definiciones no se enfocan en realizar un previo

análisis de los factores ambientales donde se dispondrá la grabación de las escenas, tal como lo define Rabiger (2008).

Las investigadoras de este proyecto se identificaron con la teoría de Rabiger (2005), debido a que define al factor técnico de manera más completa, y de igual forma, maneja con carácter directo a los elementos externos que interceden, la cual hace mayor aproximación con respecto a lo que se busca desarrollar en esta investigación.

De esta manera, se puede inferir que los factores técnicos se denominan como aquellos aspectos a tomar en cuenta para la captación del audio durante el proceso de rodaje, los cuales después de ser medidos y producidos utilizando una adecuada técnica, tras el proceso de edición, determinará en parte significativa la calidad del producto audio visual.

2.1.3. MONTAJE

De acuerdo con Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.56) el montaje definido de manera amplia y breve, es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o, regulando su duración. El montaje como principio, es por naturaleza, una técnica de producción.

Dentro de este marco, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC, 2011, p.27) el montaje lo definen como cada una de las tomas hechas por plano, las cuales tras ser revisadas para elegir las

mejores, a partir de allí se arma de nuevo cual rompecabezas la historia que en un principio no fue rodada en secuencia, de principio a fin.

Finalmente, Pulecio (2009, p.175) establece que el montaje no es más que un medio para un fin determinado: hacer inteligible y eficaz la narración cinematográfica, y consiste en pegar un plano tras otro en una continuidad tal, que siga un orden determinado. Además agrega que aunque su procedimiento es simple, sus resultados son asombrosos y prácticamente infinitos.

En las teorías anteriormente mencionadas los autores coinciden en el concepto de montaje como la organización consecutiva de elementos anteriormente filmados, los cuales deben ser trabajados bajo una idea principal y de este modo le dan sentido narrativo a la obra cinematográfica.

Pero por otra parte las teorías de Aumont y otros (2005) y del CNAC, (2011), no se limitan a explicar los posibles resultados que implica ejecutar esta técnica, tal como lo hace el autor Pulecio (2009) el cual explica que a pesar de ser sencilla, sus resultados son asombrosos y prácticamente infinitos.

Las autoras de esta investigación fijan posición con la teoría de los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005), ya que su concepción del término montaje, está abarcado de manera más amplia y precisa, y en consecuencia se amolda mejor al concepto que se busca lograr con este trabajo de investigación.

Como conclusión, se puede inferir que el montaje es un periodo determinante dentro del proceso de creación en la producción audiovisual, puesto que el siguiente, tiene como objetivo llevar a cabo la organización consecutiva y fusión de todos aquellos elementos que conforman la obra cinematográfica y fueron producidos con antelación.

2.1.3.1. FUNCIONES SINTÁCTICAS

Los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.67) definen la función sintáctica como el efecto de enlace o por el contrario, de disyunción, y más ampliamente, todos los efectos de puntuación y marcaje. La producción de un enlace formal entre dos planos sucesivos es lo que define el *raccord* en el sentido estricto del término, en el que este enlace formal, viene a reforzar una continuidad de la representación misma.

Del mismo modo, el autor Konigsberg (2004, p.327) lo define como un tipo de montaje que une los planos en virtud de alguna idea o tema más que en atención al desarrollo narrativo. Este tipo de montaje funciona sin atender a relaciones temporales espaciales, creando en su lugar un concepto intelectual para el espectador que le permita unificar el montaje.

Semejantemente, para los autores Aumont y Marie (2001, p.148) su concepción de lo anteriormente referido, lo sostienen como todos aquellos efectos sintácticos o puntuativos, que se refiere a marcar una ligazón o en su defecto, una desunión en el montaje de planos, según la esencia narrativa de la creación cinematográfica.

Dentro de este marco, los autores anteriormente mencionados mantienen similitud en sus teorías expuestas, partiendo que el objetivo de la función sintáctica del montaje es ir más allá de la estructura narrativa, y de la misma manera, lo convierte en un elemento fundamental para el montaje final de la producción cinematográfica.

Pero por otra parte, los autores Konigsberg (2004), Aumont y Marie (2001) en sus definiciones no se limitan a exponer un enfoque tan amplio y desarrollado, a diferencia de Aumont y otros (2005) los cuales indagan más a fondo en su concepto, abarcando además la explicación del término *raccord*, el cual hace referencia a una continuidad de la representación misma.

Las autoras de esta investigación fijan posición con el concepto de los escritores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) referido a las funciones sintácticas, debido a que lo abordan de una manera más amplia y detallada, por lo que se adapta de manera más amplia a los efectos que se quieren lograr con este proyecto de investigación.

Como conclusión de las teorías anteriormente explicadas, el concepto de la función sintáctica del montaje se puede definir como todos aquellos efectos de puntuación y marcaje, los cuales consisten en unir o en su defecto, desunir todos los planos, a partir de una idea principal a llevar a cabo para efectos de la producción audiovisual.

2.1.3.2. FUNCIONES SEMÁNTICAS

Sobre el asunto Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.68) infieren que esta función es la más importante y universal puesto que el montaje asegura siempre. Del mismo modo, distinguen la producción en sentido denotado y connotado, la primera asegura la esencia narrativa de la diégesis, mientras que el sentido connotativo pone en relación dos elementos diferentes, para producir un efecto de causalidad, paralelismo, comparación, etcétera.

No obstante, el autor Konigsberg (2004, p.326) en su teoría sostiene que es una característica inmersa en el proceso del montaje en sí, porque busca connotar algo más allá que el propio proceso mecánico de montaje en función de la narración, de manera que es alusivo a la función semántica, denominándolo el montaje expresivo.

Por su parte Barnwell (2009, p.180) hace referencia a la definición antes mencionada, al establecer a través del concepto de montaje expresivo que la función denotativa y connotativa hacen presencia, porque esta interrumpe el curso narrativo al contraponer imágenes distintas, y en ocasiones un acto puede sugerir a través del montaje porque, aunque la acción no lo demuestre explícitamente, la asociación de ideas hace que parezca completo.

Partiendo de los supuestos mencionados, se puede inferir diciendo que las teorías presentan convergencia al exponer los factores denotativo y

connotativo como principales dentro de la función semántica. Sin embargo, el contrapunto también hace presencia dentro de este marco, ya que los autores Konigsberg (2004) y Barnwell (2009) dentro de su definición no hacen alusión tan detallada como lo hacen Aumont y otros (2005) al definir con exactitud el objetivo de la función denotativa y connotativa.

Para efectos de esta investigación, las autoras se identificaron con la teoría de los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005), ya que el concepto que le conceden a la función semántica está mucho más detallado y adaptado, de manera que se asemeja con mayor aproximación a los efectos que se busca aplicar en este proyecto.

Como resultado, la función semántica tiene como objetivo proporcionar al espectador un desvínculo de la parte narrativa de la diégesis denotada con un objetivo inicial, de modo que a través de la puesta en práctica de sus sentidos pueda dar relación a las escenas del filme, y establezca un completo entendimiento de lo presentado.

2.1.3.3. FUNCIONES RÍTMICAS

Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.69) presentan el ritmo fílmico como la superposición y combinación de dos (2) tipos de ritmos completamente heterogéneos. El primero, denominado ritmos temporales los cuales han encontrado un lugar en la banda sonora. Por último, los ritmos plásticos pueden resultar de la organización de las superficies en el cuadro, de la distribución de intensidades luminosas, de los colores, etcétera.

Pero por otra parte, y atendiendo a las consideraciones de los efectos rítmicos, los autores Aumont y Marie (citado en Pulecio, 2009, p.176) fundamentan su explicación teórica como: “mediante la duración y la frecuencia de planos, el montador puede dar ritmos diversos a grandes fragmentos de la película y a la totalidad de ella”.

Finalmente el autor Rabiger (2005, p.202) dentro del estudio especifica dos (2) ritmos distintos: en primer lugar está el esquema rítmico de sus voces en una serie de frases que marcan un flujo y reflujo que se aceleran y disminuyen velocidad, que se detienen, y vuelven a empezar etc. Como fondo de esto y siguiendo muchas veces la pista rítmica de los ritmos del sonido, está el ritmo visual establecido mediante el complejo entramado de cortes y empalmes, movimiento, y composición de la cámara. Estas dos corrientes, tienen un curso independiente, sin embargo tienen relación rítmica.

Dentro del estudio se muestra similitud en la especificación de la función rítmica del montaje el aspecto de ritmo visual, el cual puede ser alterado en duración y frecuencia de planos. Pero a su vez el contrapunto en las teorías también hace presencia, ya que Aumont y Marie (citado en Pulecio, 2009) no desglosa los diferentes ritmos que existen, excluyendo así el ritmo temporal, a diferencia de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) y Rabiger (2005).

Las autoras de esta investigación fijan posición con la definición que le conceden los escritores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) puesto que

la definición proporcionada está mejor desarrollada y explicada, del mismo modo, para efectos de esta investigación se apega más a lo que se busca aplicar dentro de este proyecto.

Como conclusión de esta indagación, se puede determinar que la función rítmica del montaje abarca el aspecto sonoro y visual los cuales se complementan, y cuyo objetivo es acelerar o disminuir la velocidad alta, baja o media de ciertos fragmentos de la película para así poder generarle a los espectadores, las emociones que se requiera.

2.1.4. NARRACIÓN

La narración de acuerdo con Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.109) es el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca. Se refiere a las relaciones existentes entre el enunciado y la enunciación tal como se pueden leer en el relato: no son, por tanto, analizables más que en función de las huellas dejadas por el texto narrativo.

Para el autor Konigsberg (2004, p.349) la narración está definida como el acto de contar una historia o describir hechos, pero aplicado al cine asegura que la narración se considera más bien un comentario suplementario pronunciado por una voz, que no se origina sincrónicamente a partir de ninguno de los personajes en la pantalla.

Mientras que para Quevedo (2012, p.4) la narración en realidad, es la modalidad que utilizamos todos los días para “echar los cuentos” y con ella

interpretamos, tanto la exterioridad de cada uno de los personajes que pueblan nuestros discursos, como la intimidad que -casi de manera automática- les suponemos, es decir, tanto las acciones de los personajes, como sus pensamientos, sus motivaciones y sus sentimientos.

De estas evidencias, los autores concuerdan en sus teorías cuando plantean que la narración es la modalidad que utilizada para narrar hechos, amplía datos e información del enunciado. Pero por otra parte, sus enfoques se diferencian ya que Aumont y otros (2005) especifican que la relación entre el enunciado y enunciación solo son entendibles a través del texto narrativo, mientras que Konigsberg (2004) se limita a definir la voz en off como primordial dentro del acto, y finalmente Quevedo (2012) amplía con superioridad la funcionalidad del elemento narrativo.

Las investigadoras de este proyecto fijan posición con la teoría anteriormente expuesta por Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.109), debido a que su definición referente a la narración está desarrollada de manera más apegada con respecto a lo que se busca realizar en esta investigación.

Como conclusión de este estudio, y partiendo de la esencia de la narración como el acto de relatar todo aquello relacionado con el enunciado y enunciación, ésta tiene como objetivo contar hechos o sucesos, que sustentados por los elementos visual y sonoro, funciona como fuente de entretenimiento y distracción para los espectadores.

2.1.4.1. LA HISTORIA O DIÉGESIS

Los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.114) establecen que la diégesis es la historia comprendida como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es el último significado del relato: es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. Es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador.

Mientras que para el investigador Quevedo (2012, p.7) una historia es una construcción, cuya materia con la que se edifica esa construcción es el lenguaje. También aporta que una historia es, en suma, un encadenamiento lógico y causal de acontecimientos que, en la realidad, aparecen vinculados, cuando mucho, por una lógica y una causalidad precarias e inestables.

Pero por otra parte, Pulecio (2009, p.99) afirma que en la ficción se llama diégesis al universo representado por el lenguaje: historia, personajes, lugares, cosas, espacio, tiempo, y toda historia se compone de cierto “estado de cosas” y necesariamente de acciones, que pueden ser “internas, externas”, o ambas, a su vez en su estructura está constituida por acciones, secuencias, o intriga.

Al comparar estas evidencias se encuentran similitudes en los postulados debido a que coinciden en la esencia o contenido del término, al hacer énfasis a la historia y la sucesión de los elementos que la conforman para dar cabida a una universalidad. De igual forma sus enfoques son divergentes, esto se debe porque Aumont y otros (2005) y Quevedo (2012)

no desglosan la universalidad que conforma el lenguaje, tal como lo hace Pulecio (2009)

Las investigadoras de este proyecto, fijan posición con los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.114) debido a que la definición concerniente a dicho indicador, se apega de mejor manera con respecto a lo que se busca realizar en este trabajo de investigación.

Dentro de este marco, se puede afirmar diciendo que la historia no es más que la organización de una serie de elementos edificados en el lenguaje, y una vez finalizado el acto narrativo, evoca ciertas emociones y significados en función del espectador.

2.1.4.2. LOS PERSONAJES

Los teóricos Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.131) los personajes se definen por su esfera de acción, es decir, por su función dentro de la historia como: el sujeto, el objeto, destinador, destinatario, oponente, y el ayudante, cuyo mismo personaje puede cumplir varias funciones y del mismo modo una función puede ser alcanzada por varios personajes.

Vinculado al concepto, el (CNAC, 2011, p.19) en la definición de su teoría, asegura que los personajes son quienes llevan el peso de las acciones que dan movimiento a la historia. De igual manera, sostiene que a través de ellos se obtiene una interpretación del mundo en el que estos viven.

Mientras tanto, el teórico Quevedo (2012, p.21) hace referencia a lo anteriormente expuesto estableciéndolo como una imitación del ser humano, una construcción que simplifica sus rasgos y permite aludir a éste y postular asuntos importantes acerca del hombre, valiéndose de dichas construcciones de lenguaje que son las historias.

Estos postulados coinciden cuando designan a los personajes como pertinentes dentro del filme, debido a la función que desempeñen, por los que son primordiales para el desarrollo narrativo. Asimismo son divergentes sus enfoques, ya que Aumont y otros (2005) explican que dependiendo de la función que desempeñen los personajes, será su relevancia con respecto al film, a diferencia del CNAC, (2011) y Quevedo (2012) quienes no se limitan a jerarquizar dichas funciones.

Las investigadoras se identifican mejor con la teoría desarrollada por los teóricos Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005), esto se debe porque abarcan de manera más completa y explicada el concepto referente a personajes, y de esta manera, se consigue adaptar mejor a efectos de lo que se busca lograr en este trabajo de investigación.

Finalmente se puede inferir diciendo que los personajes son construcciones ficticias de carácter primordial dentro de la producción audiovisual, puesto que a través de ellos se le da vida a la historia. A su vez, y a través de la función o rol específico que caracterice dentro del filme, se puede relacionar con el contexto físico donde se desenvuelve.

2.1.4.3. LO VEROSÍMIL

Como concepto de la definición de verosímil, los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.141) dentro de su teoría lo establecen como la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos, así como también al funcionamiento interno de la historia que cuenta.

Como parte del aporte que le concede el teórico Sánchez (2003, p.231) a la definición de verosímil, sostiene que “la verdad de los personajes en cuanto a humano”. Dentro de este marco supone que en el cine, la ciencia ficción no es de relevancia si la historia es posible o no, sino los argumentos que las transformen en posible realidad.

Quevedo (2012, p.6) a partir de la definición de verosímil como lo que tiene apariencia de verdadero, establece que “es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble”, esto quiere decir que el dramaturgo no lidia directamente con la “verdad”, sino con la credibilidad de la obra dramática. Los textos de ficción se ocupan de construir su “verdad” mediante la apelación a la verosimilitud dramática, es decir, la ficción construye su coherencia (y su credibilidad) con base a la estructura interna del mundo que crea y no a partir de una “verdad” externa a los hechos que se narran; el creador utiliza los datos de su realidad para crear otra realidad (de lenguaje) que exhibe sus propias leyes y postula su verdad interna y mediante esa verdad personal como escritor se refiere al mundo.

Estos autores con respecto a la definición de verosímil hacen semejanza cuando aluden al factor realismo dentro de la historia. Sin embargo sus enfoques son distintos, ya que Aumont y otros (2005) establecen un término bastante básico y poco desarrollado, mientras que Sánchez (2003) define de manera más directa la definición de verosímil, aunque no se limita a exponer la visión del autor, quien según Quevedo (2012) debe de valerse de la credibilidad de la obra.

Las investigadoras fijan posición con la teoría desarrollada por Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) debido a que el concepto es comprendido de un modo muy complejo, pero preciso y bien explicado a la vez, de manera que dicho concepto se aproxima mayormente a los efectos que se pretenden lograr en este trabajo de investigación.

En conclusión, se le puede dar cabida como concepto de verosímil, a aquello que hace referencia directa al factor realismo, el cual hace presencia de manera tácita dentro del relato dramático, y cuya veracidad aún en el caso de ficción, viene determinada con lo que los textos construyan de manera interna como su verdad y no como una verdad externa a lo que es narrado.

4. SISTEMA DE VARIABLE

4.1 DEFINICIÓN NOMINAL

Estética del cine

4.2 DEFINICIÓN CONCEPTUAL

Según Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005, p.15) la estética del cine es una herramienta de mucha relevancia en la estructura cinematográfica, a través de los cuales, tanto el realizador como el espectador, se ven involucrados en cuanto a la disciplina que incumbe el arte. Representados primeramente en el efecto estético del cine y, por consiguiente, el análisis del filme.

4.3 DEFINICIÓN OPERACIONAL

La estética del cine se considera un elemento fundamental dentro de la creación cinematográfica, porque más allá de estudiar la belleza del filme, comprende el factor psicológico expresado en el mensaje a través de la representación visual y sonora, el montaje y la narración, dicho de otra manera, las representaciones artísticas que comprende la imagen.

En este sentido, la posibilidad de analizar los aspectos estéticos de la composición cinematográfica en una película permite entender las intenciones detrás de la realización de un director. Por tanto, es significativo desarrollar el análisis en la película “Libertador” del director Alberto Arvelo. Esta variable será medida mediante un instrumento de recolección de datos elaborado por las investigadoras (2016) mediante el siguiente cuadro de operacionalización. (Ver cuadro 1).

Cuadro 1

Operacionalización de la Variable “Estética del cine”

Objetivo General: Analizar la estética del largometraje venezolano Libertador del director Alberto Arvelo.			
Objetivos Específicos	Variable	Dimensión	Indicadores
Analizar la representación visual del largometraje venezolano Libertador del director Alberto Arvelo.	Estética de cine	Representación Visual	<ul style="list-style-type: none"> - Espacio fílmico - Perspectiva - Profundidad de campo - Plano
Analizar la representación sonora del largometraje venezolano Libertador del director Alberto Arvelo		Representación Sonora	<ul style="list-style-type: none"> - Factores estéticos - Factores técnicos
Analizar el montaje del largometraje venezolano Libertador del director Alberto Arvelo		Montaje	<ul style="list-style-type: none"> -Funciones sintácticas -Funciones semánticas -Funciones rítmicas
Analizar la narración del largometraje venezolano Libertador del director Alberto Arvelo		Narración	<ul style="list-style-type: none"> - La historia o diégesis - Los personajes - Lo verosímil

Fuente: Fuenmayor y Fuenmayor (2017)