



Universidad
de las **Artes**

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Escuela de Cine y Artes Audiovisuales

Realización cinematográfica individual

**El uso de la estética del cine negro en la propuesta fotográfica del
videoclip Éxodo**

Previo a la obtención del título de:

Licenciada en cine

Autor/a:

Leidy Vannesa Delgado Caviedes

GUAYAQUIL – ECUADOR

2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Leidy Vannesa Delgado Caviedes, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine y artes audiovisuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la institución. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma

Leidy Vannesa Delgado Caviedes

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Christian Hidalgo

Tutor del proyecto de titulación

Diego Falconí

Miembro del tribunal de defensa

Pablo Vargas

Miembro del tribunal de defensa

Me gustaría agradecer en estas líneas principalmente al hacedor de la luz en mi vida, Dios; a mi familia pilar fundamental en todo el proceso de mi carrera. Agradezco también la ayuda que mis amigos, colegas, profesores y personal administrativo de la Universidad de las Artes me brindaron durante la investigación y el rodaje de Éxodo.

Este proyecto está dedicado a todos ustedes.

Resumen

El videoclip *Éxodo* reúne dos lenguajes: la parte musical compuesta mediante un Mash Up¹ de 5 canciones del álbum EP conceptual *ÉXODO* producido por Edison Mosquera estudiante de la Universidad de las Artes. Tomando como base su propio proyecto de titulación, él construirá el relato musical del videoclip el cual a su vez se inspira en la imagen.

El relato visual deviene de la investigación inicial sobre el cine negro, género cinematográfico desarrollado entre 1934 y 1958 –aproximadamente- caracterizado fundamentalmente por el tratamiento específico sobre la imagen, su iluminación y el lenguaje de cámara.

Este trabajo da cuenta de la investigación y la reflexión sobre las herramientas fundamentales del director de fotografía: la luz y el movimiento dentro del film noir; estos darán el esquema para la propuesta fotográfica del videoclip *Éxodo*. Los conceptos, las ideas como también el proceso serán planteados a lo largo de este texto y en la posterior filmación y colorización se materializarán por medio de imágenes.

Palabras clave: Cine negro, Dirección de fotografía, Iluminación, Lenguaje de cámara, Videoclip.

¹ El Mash up es un género musical que consiste en la creación de un nuevo tema mediante la combinación de fragmentos (loop), instrumentos concretos, pistas vocales (a capela) y pistas instrumentales fraccionadas o enteras de otros temas anteriormente ya realizados por otros o por el mismo artista.
<https://www.mashcat.net/info/que-es-el-mashup/>

Abstract:

Éxodo video clip combines two languages: the musical part composed by a 5-song Mash Up of the conceptual EP album *ÉXODO*, produced by Edison Mosquera, a student at the University of the Arts. Based on his own degree project, he will build the music story of the video clip inspired by the image.

The visual story comes from the initial research on the black cinema, a cinematographic genre developed between 1934 and 1958 - approximately - characterized mainly by the specific treatment on the image, its illumination and the camera language.

This work accounts for research and reflection on the fundamental tools of the cinematographer: light and movement within the film noir; these will give the scheme for the photographic proposal of the *Éxodo* video clip. The concepts, ideas as well as the process will be raised throughout this text and in the subsequent filming and colorization will materialize through images.

Keywords: Film Noir, Direction of photography, Lighting, Camera language, Video clip.

INDICE

Introducción

1.0 Antecedentes.....	8
1.1 Pertinencia	13
1.1.1 Justificación	14
1.2 Objetivo General.....	15
1.2.1 Objetivos Específicos.....	15
1.3 Metodología.....	15

Capítulos

I. Los géneros cinematográficos y el Cine negro

2.0 El género cinematográfico.....	17
2.0.1 Características de los género cinematográficos.....	19
2.1 Qué es el cine negro.....	22
2.2 Etapas del cine negro	24
2.3 Elementos característicos	26
2.4 directores sobresalientes. Orson Welles	27

II. la imagen en el cine negro

3.0 Referencias y antecedentes	30
3.1 Iluminación: del claro/oscuró plástico al cinematográfico	33
3.2 el film noir es “blanco y negro”.....	36
3.3 Lenguaje de cámara	39

III. Trabajando la propuesta fotográfica para el videoclip *Éxodo*

4.0 El videoclip.....	43
4.1 Historia y personajes	45
4.2 La iluminación como personaje	48
4.3 Aplicando el lenguaje de cámara	51
4.4 Intervalos de color	55
4.5 Producción y postproducción de la imagen.....	59
4.6 La imagen política	63

Conclusiones.....	65
Bibliografía.....	65
Fotografías	67
Propuesta fotográfica para <i>Éxodo</i>	

INTRODUCCIÓN

1.0 Antecedentes

El cine negro es un género cinematográfico desarrollado entre 1934 y 1958 caracterizado por el tratamiento específico en la imagen, su iluminación y el lenguaje de cámara, por lo tanto, se propone una disección de estos elementos para una vez analizados llevar a cabo la dirección de fotografía del videoclip *Éxodo*

Para comenzar este trabajo haremos una breve contextualización de qué es un género cinematográfico; Rick Altman en su capítulo “qué se suele entender por género cinematográfico”² expone que la noción de género está detrás de cualquier película y expresa que al igual como una persona hace parte de una familia, cada película forma parte de un género cinematográfico.

El género cinematográfico tiene temáticas determinadas según su clasificación, bañadas de una luz o un tono característico, que se refuerzan o debilitan por medio de la demanda del espectador, que son financiadas y aprobadas por los agentes de la industria. Evidenciando así que la noción de género que tenemos de las obras cinematográficas obedece a un conjunto de elementos que se construyen con los realizadores, con el público y con los productores.

Con el objetivo de entender por qué se escogió la visualidad del cine negro para profundizar en las herramientas de la dirección fotográfica y posteriormente efectuar la dirección de fotografía del videoclip *Éxodo*; debemos entender las diferentes fuentes de las que este género en particular se nutrió y que dieron como resultado una estética específica.

El contexto entre guerras mundiales, el expresionismo alemán, las novelas góticas, la migración de intelectuales europeos a estados unidos en la década de los treinta, sentimientos de frustración humana, decaimiento en la ética y la confianza social, el cine policiaco, entre

² Rick Altman. Los géneros cinematográficos. Ediciones Paidós ibérica, sello editorial de Espasa libros, S.L.U. 2000. Traducción de Carlos Roche Suárez.

otros, agregaron capas a este género que tenía en gran medida un fin de entretenimiento, pero que en algunos casos evidenciaba una crítica al sistema social de aquella época.



El gabinete del doctor Caligari³

El expresionismo alemán considerado como la más grande influencia del cine negro, absorbe de su homónimo pictórico *el expresionismo*⁴, la función de transmitir sentimientos y sensaciones a través de la imagen; por lo tanto, aunque la historia superficialmente no evidenciara una

crítica, la imagen servía de subtexto y manifestaba aquello que podía ser censurado.

Maite Alberdi en su análisis: *Una mirada al cine negro; desde el expresionismo*, subraya como el contexto social y el decaimiento emocional de Alemania encontró su materialización en la imagen expresionista:

Alemania antes de la primera guerra mundial se transforma rápidamente en un estado industrial, los trabajadores son víctimas de una fabricación mecanizada y de una racionalización excesiva (...) En este clima estalló en 1914 la primera guerra mundial, de la cual Alemania cuatro años más tarde sería la gran víctima. La destrucción de la visión del mundo que tenían los alemanes en este período se refleja en el expresionismo⁵.

Una imagen que buscaba expresar un sentimiento colectivo, la desgracia, los miedos, las inseguridades y que revelaba un aspecto humano que antes no había sido visibilizado: “un matiz más pesimista, más feo, por así decirlo, ya que los expresionistas alemanes no escatimaron en mostrar lo morboso, lo prohibido, y lo obscuro”⁶. Entonces la pérdida, la

³ El gabinete del doctor Caligari. Robert Wiene 1920. Fotografiado por: Willy Rameister.

⁴ Corriente dominante en el arte moderno alemán en 1910 a 1930, su rasgo principal: una proyección visual de su experiencia emocional. Extremaron los recursos expresivos mostrando su preferencia por líneas quebradizas, colores saturados, y la utilización de la forma de manera arbitraria, anti naturalista y la configuración de imágenes agitadas, convulsas o desasosegantes. En: Conceptos fundamentales de arte.

⁵ Maite Alberdi. *Una mirada al cine negro; desde el expresionismo*. Artículo revista: la Fuga.

<http://www.lafuga.cl/una-mirada-al-cine-negro/225>

⁶ José M° Faerna García. *Conceptos fundamentales de Arte*. Alianza editorial, S.A. Madrid. 2000. Pg. 67.

maldad, la codicia y la violencia, temáticas que serían fundamentales en el cine negro, iniciaron su materialización en la imagen del expresionismo alemán.

Cabe resaltar que el cine negro se desarrolló una década después (aprox.) del cine expresionista y los dos se gestaron dentro de un contexto bélico, entre la primera y segunda guerra mundial por lo tanto esta atmósfera ayudo a la activación artística de los cineastas y realizadores de las artes en general, además de crear significados y símbolos que comenzaban a ser reconocibles por el espectador.

En Estados Unidos el cine negro tiene un dudoso comienzo en los años treinta⁷ pero su apogeo se da alrededor de la década del cuarenta, periodo en el cual el país estaba resurgiendo de la gran crisis económica producida por la caída de la bolsa; el inicio de la segunda guerra mundial y la corrupción que reinaba en diferentes esferas de la sociedad⁸.

Durante su periodo clásico (1941-1956) el cine negro fue catalogado como “*cine B*”⁹ término que connota la percepción negativa que el público general tenía hacia este cine, el cual se consideraba inferior, al punto de ser ignorado por los críticos. Las grandes productoras de la época “relegaban este cine criminal a las unidades de bajo presupuesto y lo estrenaban en la parte floja de los programas dobles”¹⁰ mientras que productoras no muy reconocidas producían estas películas en masa, lo que originaba que muchas de ellas tuvieran una baja calidad.

Es difícil definir el cine negro ya que en contra posición con el cine expresionista alemán quien tenía su homónimo plástico (expresionismo) de donde se nutría principalmente. El film noir tiene una gran combinación de fuentes y referencias como: películas de gánsteres,

⁷ Ya que muchos historiadores señalan el comienzo y el final del cine negro en diferentes fechas dentro de la década de los 30 y no hay una fecha específica.

⁸ Contexto histórico – social década de los 30. Estados Unidos
<https://thehistorystyle.wordpress.com/2011/11/06/los-anos-%C2%B430-1930-1940-contexto-historico-internacional/>

⁹ Cine B: El cine B o cine serie B es un tipo de cine comercial de bajo presupuesto. En su uso original, durante la edad de oro de Hollywood, el término identificaba con mayor precisión una película destinada a ser distribuida sin publicidad como parte de una doble función.

¹⁰ Alain Silver. (2004). Cine Negro. colaboradores: Ursini, James y Duncan, Paul. editor: Koln Taschen.

policiacos, thrillers, referentes europeos, además de su diálogo directo con la literatura inglesa de la época ya que muchos de los autores de novelas se convirtieron en guionistas.

Dentro de esta abundante mezcla de referentes y elementos heterogéneos también se destacan los aportes de los migrantes europeos para la construcción de la estética del cine negro; ya que algunos directores de fotografía del cine expresionista eran contratados para estas películas una vez que llegaban a Estados Unidos.

Como ya se había mencionado el cine negro era considerado de baja categoría ya que era producido en masa y para alcanzar las fechas propuestas de la productora se saltaban procesos y el resultado final no era un producto integral sino por el contrario, era material de relleno para los cines o un campo de experimentación para los diferentes realizadores cinematográficos.

El gran salto de desprecio a elogio se debe a que la crítica francesa de donde nace el término “noir” comienza a escribir sobre “las películas americanas: oscuras visualmente y en su temática” gracias a que algunos títulos sobresalieron y fueron tomados en cuenta por la crítica norteamericana e internacional. Fue en 1955 que se publicó *Panorama du film noir américain*; escrito por: Raymond Borde y Étienne Chaumeton que se convirtió en el primer estudio grande acerca de este cine.

Con la llegada del color y su normalización en la mayoría de las producciones cinematográficas, el género como tal del cine negro cumple su ciclo y desaparece; pero gracias a la teorización hecha por la crítica antes mencionada este se convierte en una fuente de inspiración de grandes cineastas que fueron parte del New Hollywood Cinema (1967-1980 aprox.) como: Román Polanski, Francis Ford Coppola, François Truffaut, Martín Scorsese, Luc Besson, Quentin Tarantino, David Fincher, entre otros; catalogados como cineastas del neo-noir.

Por otro lado, las obras cinematográficas del cine negro en Latinoamérica tienen un matiz especial, en México donde eran llamados “dramas góticos” sobresalen algunos títulos como: *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) , *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) las dos fotografiadas por Gabriel Figueroa; la otra (*Roberto Gavaldón*, 1946), en la palma de tu

mano (Gavaldón, 1951), Director de Foto: Alex Phillips y la noche avanza (Gavaldón, 1952) película fotografiada por Jack Draper.

Tanto Draper como Phillips eran cinefotógrafos expatriados de estados unidos en sus películas se pueden ver; movimientos de cámara rápidos y con angulación picada, contrapicado, altos niveles de negro, además la ciudad de México en la noche, corrupta dentro del cabaret, añadían imágenes que evocaban la pasión y la sexualidad.

El caso particular es el mexicano Gabriel Figueroa quien con su estilo marco un hito en la fotografía mexicana, su legado se recuerda, se homenajea en Latinoamérica y en diferentes partes del mundo. Fue tan importante el papel de Figueroa en la imagen mexicana que no solo exploró el campo de los dramas policiales o góticos mexicanos, sino que junto al “indio” Fernández promovieron la imagen del mexicano que se convirtió en un referente para la cinematografía que vino después de él.

Su fotografía refleja: sus estudios en pintura y música, la influencia del soviético Eduard Tissé quien fue su gran mentor, su paso en Hollywood gracias a una beca en 1935, además de un sentimiento nacionalista que lo lleva a crear un dialogo con los murales y el grabado mexicano. Todos estos elementos conjugados dan como resultado lo que él expresó en sus propias palabras: “un homenaje a la pintura desde el cine”¹³

En el 2012 Emilio Maillé estrenó su documental *Miradas Múltiples, la maquina loca* en este él hace un recorrido no cronológico del trabajo de Figueroa, presenta fragmentos de más de 100 películas y entrevista a directores de fotografía reconocidos mundialmente quienes comentan sobre sus imágenes.

En este Vittorio Storaro -cinefotógrafo de *Apocalypse Now*- hace referencia al papel decisivo que desarrollo Figueroa, ya que en los carteles de las películas aparecía su nombre (algo no muy común en la época) con respecto a esto describe: “Había alcanzado un nivel

¹³ Arturo Aguilar. Un homenaje a la mirada de Gabriel Figueroa. Reportaje: Gatopardo. 2017

expresivo tan específico e importante que la aparición de su nombre en una película indicaba ya una determinada visión”¹⁴

Y esto lo podemos notar en *Distinto amanecer* esta película tiene una imagen bastante adelantada para su tiempo ya que la iluminación es casi nula, hay cuadros compuestos donde el negro representa el 75% de la imagen, sin tener información; por ejemplo, un medio rostro que se esconde o el gánster de los anteojos negros vestido de negro en fondo negro. Al no temerle a este nivel de oscuridad lo posiona y abre su camino para desarrollar más de 200 cintas a lo largo de su carrera.

En países como Ecuador y Colombia no hay películas ni en la época del cine negro ni posterior a él, que puedan ser catalogadas como film noir específicamente; así que los referentes que serán utilizados para la realización de la dirección fotográfica del videoclip *Éxodo* y su análisis, serán en su mayoría películas de cine negro norteamericanas exhibidas en el periodo clásico.

Para responder a dos premisas fundamentales: cómo es el manejo específico de la iluminación dentro del cine negro; además de cuáles fueron los elementos técnicos y conceptuales que configuraron un lenguaje de cámara característico dentro de este género cinematográfico.

1.1 Pertinencia

El estudio sistematizado de la imagen permite enriquecer la práctica cinematográfica y abre el camino a la definición de una estética; dado que son aquellos que se preguntan y reflexionan sobre sus imágenes los que podrán llegar a consolidar una propia. El estudio de la imagen no solo ecuatoriana sino latinoamericana –excluyendo a países como México, Argentina y Brasil- es carente de profundidad.

En consecuencia, al estar inscrita dentro del itinerario de imagen considere pertinente analizar la estética dentro del cine negro comenzando a reflexionar sobre el papel del director

¹⁴ COLUMBA VÉRTIZ DE LA FUENTE. Gabriel Figueroa, en la mira de los grandes del mundo. 17 AGOSTO, 2013.

de fotografía, sus herramientas entendiendo también el proceso que ha significado construir un lenguaje cinematográfico, siendo consciente de la importancia de conocer la historia y discernir cuales fueron los elementos decisivos para su creación.

Y al terminar esta investigación con un producto practico me obliga a materializar mi análisis, comprobar mis conclusiones y mis ideas, enfrentarme al error aprender de él, además de la oportunidad de crear tres escrituras y ver la trasformación de palabras a fotogramas y de estos a imágenes en movimiento.

1.1.1 Justificación

La investigación y el análisis de la imagen como herramienta para la o el director de fotografía cada vez se hace más importante ya que, entre sus responsabilidades debe crear un dialogo no explicito entre la imagen y el espectador. Teniendo en cuenta que los productos audiovisuales y el público en general tienden a darle más importancia a la narrativa, el papel del director de fotografía (DF) comienza a tener un fin también didáctico¹⁶.

Por lo tanto, si bien la imagen creada por el director de fotografía debe servir a la historia y conducir al espectador de una forma orgánica a su final, esta también debe invitar al público a profundizar en la lectura de la imagen, su análisis y su crítica frente a ella. como expresa Greenaway:

La mayoría de la gente es visualmente analfabeta. ¿Por qué debería ser de otra forma? Tenemos una cultura basada en lo textual. Nuestro sistema educativo nos enseña a valorar el texto sobre la imagen y ésa es una de las razones por las que tenemos un cine tan empobrecido. (...) proporcionalmente, en nuestra cultura muy poca gente emplea tanto tiempo, paciencia e inteligencia en leer pinturas como hace con los textos. (...) como consecuencia, por comparación, la interpretación de la imagen manufacturada en nuestra cultura resulta desnutrida, desinformada y empobrecida¹⁷.

Al introducirse en el análisis de la imagen es necesario entender como los cineastas han construido el lenguaje visual a través del tiempo, por esta razón una investigación sobre

¹⁶ Que sirve, es adecuado o está pensado para la enseñanza. Fuente: <https://es.thefreedictionary.com/did%C3%A1ctico>

¹⁷ desarrollar la visión: la mirada pictórica en el cine de Peter Greenaway. por Guillermo g. Peydró publicado 03/10/2017. <http://www.acuartapared.com/a-mirada-pictorica-peter-greenaway/?lang=es>

la luz y el lenguaje de cámara dentro de un género cinematográfico específico es pertinente, y más cuando el cine negro logra en su momento conjugar tanto la narrativa como la imagen dentro de una atmósfera bélica, sembrando en sus espectadores una forma de interpretar la violencia, la corrupción y la degradación de la ética.

Entonces el papel didáctico – no solo del director de fotografía- se genera en tanto el cine obligue al espectador a pensar más allá, poco a poco y con elementos básicos que se vayan complejizando; al introducir ideas que sean aportadas desde la imagen o el sonido y que estas sean reforzadas a manera de aprendizaje por el modelo de repetición.

1.2 Objetivo General

- Dirigir la fotografía dentro del videoclip *Éxodo* tomando como elementos fundamentales el tratamiento de la luz y el lenguaje de cámara en referencia al cine negro clásico.

1.2.1 Objetivos Específicos

- Conocer la historia del cine negro, sus etapas, sus características particulares y su propuesta visual.
- Analizar los elementos desde la dirección de fotografía: luz, contraste, atmósfera, tono, movimientos de cámara, ritmo, encuadres, duración de planos, angulación y colorización.
- Organizar el trabajo teórico que reúna y clasifique la investigación, los análisis y las ideas.
- Desarrollar la propuesta fotográfica para el videoclip *Éxodo* partiendo de los análisis e investigación de los referentes del cine noir y neo noir.
- Realizar la postproducción de la imagen para subrayar los elementos importantes de la propuesta fotográfica

1.3 Metodología

El proyecto videoclip *Éxodo* se inscribe como un producto artístico: realización cinematográfica individual; por lo tanto, se proponen diferentes metodologías respetando cada etapa del trabajo que dan cuenta del proceso creativo:

- a. **Investigación y creación del trabajo teórico.** En esta primera etapa se hará la exploración bibliográfica y filmográfica sobre el cine negro: antecedentes, sus comienzos, sus exponentes y obras más representativas.
- b. **Propuesta para el videoclip extendido *Éxodo*.** Para el videoclip se plantea una historia sencilla que permita explorar los aspectos técnicos y creativos desde la dirección de fotografía. Creando una propuesta fotográfica rica y experimental siguiendo los lineamientos generales de una pequeña historia, en conjunto con las posibilidades que plantea el formato de videoclip y su dialogo con la obra musical.
- c. **Soporte cinematográfico.** Aquí se resalta toda la ejecución de la estética dentro del videoclip *Éxodo*: escritura de la historia, filmación, montaje y la postproducción de la imagen.

CAPÍTULO I

LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS Y EL CINE NEGRO

2.0 El género cinematográfico

Como explicábamos al inicio de este texto, la noción de género que tenemos de las obras cinematográficas obedece a un conjunto de elementos que se construyen con los realizadores, con el público y con los productores. Pero esta noción de género - ya sea teatral, literaria o cinematográfica- tiene su inicio en la cotidianidad del lenguaje de los espectadores.

Por ejemplo, los géneros teatrales por excelencia como la tragedia y la comedia eran utilizados para describir las historias; lo trágico o lo cómico funcionaban como adjetivos y estos se clasificaban según su desarrollo narrativo, por lo tanto, si al “protagonista” lo invadía la desdicha llevándolo a un fatídico final era una clara tragedia.

Por otro lado, “la comedia antigua era más o menos una amalgama de creencias religiosas, sátira y crítica (política, social y literaria) mezclada con bufonadas”²⁵. Con esto nos damos cuenta que el adjetivo ya daba alguna idea de lo que se iba a ver en las obras y su final, aunque aún en ese tiempo había mezclas en los términos y también se presentaban *tragicomedias*²⁶.

Es gracias a filósofos como Aristóteles que estos adjetivos pasan a ser sustantivos, dado que la representación “espontánea” comenzó a seguir unos parámetros y normas específicas para poder ser vendidas a los espectadores con eficacia. Pero es hasta la edad media cuando estos estudios obtienen un mayor significado, los escritos realizados sobre la tragedia y la comedia en la Grecia antigua constituyen la base para su definición como géneros teatrales.

El género dentro del cine se ha dado de una manera semejante dado que la literatura y el teatro se convirtieron en las bases de la narración cinematográfica, la clasificación que

²⁵ Concepto comedia antigua. https://es.wikipedia.org/wiki/Comedia_griega

²⁶ Como se trata de eventos que pueden pasar en la vida real, también se le conoce bajo el nombre de obra psicológica porque refleja la naturaleza humana en todo su abanico de sentimientos y emociones. Fuente: <https://www.lifeder.com/tragicomedia/>

había en estas mutaron al cine. Después de un débil inicio en la construcción de historias, la etapa experimental (vanguardias), el cine mudo clásico, la llegada del sonido y el color ; los estudios cinematográficos de Hollywood, deciden crear ciclos en sus producciones que básicamente era la realización de películas con estructura y temáticas similares.

Pero no solo bastaba que un estudio hiciera dicho ciclo y determinara algunos patrones, sino, como bien señala Altman: “los ciclos iniciados por los estudios, los ciclos inspirados por la crítica, solo se convierten en ciclos mediante la imitación y la adopción de sus características básicas por parte de toda la industria”²⁷

Solo así el adjetivo calificativo (película cómica, alegre, entretenida) asumía un rol de sustantivo (Comedia) tomando el mando del texto completo, con la capacidad y obligación de guiar el filme de forma independiente dictando un camino visual y teórico. Esta noción de guía conceptual o desarrollo dramático es el que persiste hasta nuestros días y lo que muchos catalogan como género.

Cabe aclarar que la construcción de un género cinematográfico difiere de la creación de este mismo dentro de la literatura y las representaciones teatrales en la medida en la que el género cinematográfico es un trabajo en conjunto entre el espectador, la industria y la crítica. Ya que la crítica cinematográfica utiliza este lenguaje para entrar en un diálogo con su lector y asegurar su comprensión; por ende, hasta el más modesto de los críticos del género contribuye en su construcción²⁸.

Dado que la categorización de las diferentes obras cinematográficas depende de un conjunto bastante amplio de agentes y personas; notamos que en todo momento puede “surgir una espontánea mezcla terminológica”²⁹. Por lo tanto, en el cine donde entraba la clasificación por géneros, las líneas definitorias entre un género u otro se mezclaban y siguen haciéndolo continuamente.

²⁷ Rick Altman. Los géneros cinematográficos. Ediciones Paidós ibérica, sello editorial de Espasa libros, S.L.U. 2000. Traducción de Carlos Roche Suárez. Pg. 75.

²⁸ Rick Altman. Los géneros cinematográficos. Ediciones Paidós ibérica, sello editorial de Espasa libros, S.L.U. 2000. Traducción de Carlos Roche Suárez. Pg. 89

²⁹ Rick Altman. Los géneros cinematográficos. Ediciones Paidós ibérica, sello editorial de Espasa libros. Pg. 95

No solo la mezcla sino la sustitución de términos son lo que complejiza la definición de cada género y las películas que lo componen; por esta razón, no es difícil encontrar obras que pertenecen a diferentes géneros cinematográficos. Además, al pasar el tiempo han surgido y desaparecido géneros; como lo describe Rick Altman: “Como la tierra que nos rodea la historia de los géneros está marcada por pliegues que provocan que estratos genéricos anteriores suban a la superficie donde pueden servir nuevamente de base para una regenerización”³⁰ creando un ciclo sin fin.

En consecuencia, los géneros que habían sido formados por la transformación de adjetivos en sustantivos, por ejemplo: el drama o el thriller fueron modificados por otros términos como el romántico, suspense o el género policial. Entonces, a lo largo de la historia, cuando se cree que se tiene una construcción cerrada y completa de un género esta muta, se mezcla y es intervenida por pedido del público y/o de los productores afanados por vender lo mejor posible su producto.

La necesidad capitalista es entonces una de las causas por la que el cine de género y su clasificación perdura e intenta consolidarse a través del tiempo; por esta razón Altman afirma que la legitimidad de ciclos y géneros cinematográficos es un proceso sin principio ni fin, y está estrechamente ligado a la necesidad de diferenciar los productos y que estos se vendan rápidamente.

2.0.1 Características de los géneros cinematográficos

El cine de género, el cual en su mayoría se produce en Hollywood, obedece a los intereses de la industria y del espectador; interesa a la industria porque se convierte en un producto compacto fácilmente vendible y al espectador en la medida que el género les proporciona unas encrucijadas que se van complejizando hasta darles un final satisfactorio y “esperado”.

³⁰ Rick Altman. Los géneros cinematográficos. Ediciones Paidós ibérica, sello editorial de Espasa libros, S.L.U. 2000. Traducción de Carlos Roche Suárez. Pg. 123

Con respecto al beneficio en la clasificación cinematográfica para el espectador Altman explica como una de las cualidades calificativas de los géneros se basa en el resultado sensorial del público más que en sus características narrativas:

Resulta aleccionador que los dos géneros más célebres por su lógica ascendente – el cine de terror y el thriller – se designen con términos que describen la reacción del espectador y no el contenido fílmico, porque el género ...(en su mayoría)... se basa, precisamente, en ese incremento de las sensaciones en el espectador.³²

Teniendo esto en mente podemos entonces dibujar (a grandes rasgos) el recorrido de caracterización de un género; teniendo como base el resultado sensorial del público y los diferentes elementos que asigna la industria. Tomaremos dos elementos fundamentales como es el personaje y la forma de presentar la información para ejemplificar lo antes descrito:

Arquetipos

El personaje o arquetipo es una de las características más “definidas” dentro de la asignación del género en una película. Un vaquero, una femme fatale, una persona importante de la historia, un joven enamorado, un mártir, un monstruo o quizás un héroe; al leerlos podemos tener una rápida idea de alguna clasificación, pero si pensamos a profundidad cada uno de ellos, puede pertenecer a unos cuantos géneros.

Por ejemplo, todas las películas que se centran en relatar la vida y obra de algún personaje de la vida real están catalogadas como *biopics*; aunque los personajes que son objeto de estas películas pueden proceder de diferentes lugares y labores. Entonces, el hecho que una película trate específicamente la vida de una persona será clasificada dentro de este género sin importar lo que suceda narrativamente o el resultado sensorial que este tenga.

El anterior ejemplo nos muestra como en este aspecto el personaje dicta el género sin que esto delimite algún patrón visual o narrativo; si la historia de este personaje se fundamenta en un evento dramático, bélico, cómico, o tal vez trata sobre tecnología o política; sigue siendo un biopic.

³² Rick Altman. Los géneros cinematográficos. Ediciones Paidós ibérica, sello editorial de Espasa libros, S.L.U. 2000. Traducción de Carlos Roche Suárez. Pg. 208

Pero en otros casos es el género el que selecciona a sus personajes -como las películas de acción dado que, en estas, el protagonista se convierte en héroe, su valentía y esfuerzo físico le da la victoria y en el momento en que desprecia su vida para salvar a los demás deja en evidencia su gran bondad.

Por lo tanto, aunque el personaje es uno de los elementos fundamentales dentro de la clasificación de los géneros este también muta, se disuelve, se reinventa y se mezcla. No quiere decir que sea imposible la clasificación, sino por el contrario, entender que las líneas definitorias entre los personajes y los géneros cinematográficos, están en constante movimiento y deben ser tomados como bases transitorias.

Por consiguiente, hay cualidades dentro de los personajes que trasgreden las clasificaciones, ciclos, géneros o épocas y estos se convierten en una forma de construir un “mundo” visual o conceptual. Con respecto a esto, Brunetta en *La historia mundial de cine* escribe sobre el “hombre dual” que surge en las primeras películas del cine negro:

Se trata de un modelo que el cine norteamericano adoptara a lo largo de toda su historia (...) gran parte del western, por ejemplo, mostrara a héroes al límite de la legalidad, la moralidad de cuyas acciones se distingue de los que actúan fuera de la ley únicamente por la estrella de lata que llevan prendida.³³

Esto para ejemplificar que cada cultura y sobre todo la norteamericana en su construcción visual comienza a formar el imaginario de un personaje común: “el americano”, que se desenvuelve dentro de diferentes narrativas.

Los personajes que son parte fundamental y clasificatoria dentro del cine negro pueden dividirse en dos grandes conjuntos por un lado se tiene al protagonista masculino – que puede ser un detective, ex policía, banquero, guardián, fotógrafo, entre otros- fascinado por una mujer peligrosa y atractiva -la femme fatale- que lo conduce lejos de las certezas y el orden, hacia un mundo sin ley en el que reside la culpa³⁴

³³ Gian Piero Brunetta. Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen primero. Giulio Einaudi Editore s. p. a., Turín, 1999. Traducción: Itziar Hernandez. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2011. Pg. 414

³⁴ colección historia mundial de cine, Gian Piero Brunetta (Dir.), Estados Unidos, tomo segundo. Ediciones Akal, S.A., 2012, Madrid. Pg. 894.

Formas de presentar la información

La forma de narrar o presentar la información también define algunas veces la clasificación genérica de las obras cinematográficas; por ejemplo: el drama y la comedia se desarrolla y continúa gracias a los giros súbitos de la historia. Aunque las temáticas de los géneros antes mencionados difieren en los personajes, en su contenido narrativo, y en su final nos damos cuenta que la forma en la que se desenvuelve la película es similar.

Por ejemplo, muchas de las películas dramáticas y/o de comedia son tomadas como el ejemplo más completo del paradigma de Syd Field³⁵; aquel dividido en tres actos: la presentación, el conflicto y la solución. Dentro de cada sección la presentación de la información clara es fundamental para que al final se “aten todos los cabos”.

Por otro lado, el suspense, el thriller, el terror y géneros afines utilizan la dosificación de la información para crear un juego con el espectador: le dan pistas, lo engañan y/o lo convierten en el testigo directo de toda la obra. Así el público crea sus propias hipótesis, teme en igual medida –en mayor o menor proporción- que el protagonista y el hecho de desenredar toda la trama al final, y corroborar o negar sus sospechas, cierra la presentación de la información.

El cine negro presenta la información dosificada, pero desde el final, por ejemplo, algunas películas como *Double Indemnity* (Billy Wilder.1944) comienzan con la narración de los acontecimientos por el protagonista -en voz en off- al ver la película vamos entendiendo cuales fueron los sucesos que ocasionaron el final –o por lo menos el inicio del desenlace- del que ya fuimos participes en el principio.

2.1 ¿Qué es el cine negro?

Como la mayoría de los géneros el film noir surge como un ciclo de cine norteamericano; se componía de diferentes elementos: personajes o arquetipos del *Social*

³⁵ El paradigma de Syd Field propone un modelo para escribir un guion. Este se basa en la estructura clásica que proponía Aristóteles en su Poética, es decir, introducción, desarrollo y desenlace. Pero él añade detalles concretos (puntos de giro), diciendo incluso cuántas páginas debe ocupar cada parte o acto.
<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/suenosdeunguionista/?p=188>

*problem film*³⁶ -ciclo anterior de la Warner- acompañado de las temáticas de las películas de gánster y desde el punto de vista estético: el expresionismo europeo. Estos elementos se convierten en las bases para el surgimiento del cine negro³⁷.

Incluso su nombre tuvo un proceso ya que en un principio el termino noir que la producción norteamericana utiliza, fue un préstamo directo de la expresión francesa “*roman noir*” y solo se utilizaba como adjetivo calificativo para películas con una atmosfera sombría³⁸ después de que es utilizado por la crítica y la industria el adjetivo calificativo “noir” se convierte en sustantivo.

Como se mencionó en la parte introductoria de este trabajo el cine negro no se consolida como tal en su inicio, sino tiempo después de la 2da guerra mundial cuando la crítica francesa descubre este cine realizado durante el conflicto bélico – ya que no tenían acceso a este durante la guerra- y se percata que hay un cambio, un oscurecimiento no solo en la parte visual sino en el tratamiento de los personajes y la historia.

Por lo tanto, su surgimiento y definición por el público en general se dio mucho después de su desaparición ya que el término “film noir” no era conocido fuera de los círculos de enseñanza o crítica especializada. Entonces es hasta la década de los años ochenta donde un impactante movimiento *neo-noir* difunde el término y este es adoptado tanto por la crítica, la industria y los espectadores.

En Estados Unidos las películas hoy catalogadas como cine negro comienzan a surgir a mediados de los años treinta pero su apogeo se da en la década del cuarenta, periodo en el cual el país estaba resurgiendo de la gran crisis económica producida por la caída de la bolsa; el inicio de la segunda guerra mundial y la corrupción que reinaba en diferentes esferas de la sociedad⁴⁰.

³⁶ El *social problem film* tenía la capacidad de reaccionar y mostrar un problema social que era relevante para el contexto histórico en el que se producía la película. https://en.wikipedia.org/wiki/Social_problem_film

³⁷ Alain Silver. (2004). Cine Negro. colaboradores: Ursini, James y Duncan, Paul. editor: Koln Taschen.

³⁸ Rick Altman. Los géneros cinematográficos. Pg. 93.

⁴⁰ Alfonso Vázquez Medina. Cine negro. Análisis. Contexto EE. UU. Fuente: <http://mascineporfavor.es/contexto-ee-uu>

En consecuencia, el universo del cine negro introduce al espectador en la pesadilla de la crisis humana en la que se encontraba mediante la imagen y la historia; por lo tanto, se compone de extrañas combinaciones, encuentros “casuales” que desembocan en terribles males, sucesos inexplicables que arrastran a sus protagonistas a un final ya anunciado.

Ya que al saber el fatídico final desde el principio hace que la historia se desenvuelva con suspenso, no hay misterios si lo sabemos todo desde el inicio así que solo queda seguir los preparativos del crimen, conocer a los culpables e involucrados, ver la ejecución de la historia y sus consecuencias.

Su lenguaje se construye en su mayoría por los diálogos escritos en las novelas negras; los libros escritos en este género en particular -que después serían la base de los diálogos en las películas- utilizaban refranes, dichos y frases que expresaban una cantidad de comentarios intelectuales, cínicos, sarcásticos que llevaban en si doble sentido y comentarios poéticos.

Con respecto a esto, María Negroni señala como los diálogos le dan un toque especial al cine negro ya que si en la parte visual responde mucho a su antecesor mudo: el expresionismo alemán; este utiliza el lenguaje para enriquecerse: “el lenguaje, me atrevería a decir es la firma inconfundible del género, el sello, a la vez tenso e irónico que se imprime sobre la imagen y la vuelve dichosamente inestable”.⁴¹

2.2 Etapas del cine negro

Aunque la crítica y los investigadores no han llegado a un consenso claro sobre cuál es la fecha exacta cuando comenzó y finalizó el cine negro, la mayoría está de acuerdo sobre que el film noir atravesó completa o fraccionadamente tres décadas: los treinta, cuarenta y cincuenta; partiendo de esto, se pueden determinar a grandes rasgos tres etapas que se acomodan en estos años.

Una primera etapa que se sitúa en la década del treinta, que buscaba reflejar una visión del crimen organizado y la lucha contra este; con ello surgen títulos como: (The Public

⁴¹ María Negroni. La noche tiene mil ojos. 1ª edición. Caja negra. Buenos Aires. 2015

Enemy, 1931), de William Wellman, Hampa dorada (Little Caesar, 1931), de Mervyn LeRoy, y Scarface, el terror del hampa (Scarface, Shame of a Nation, 1932), de Howard Hawks, Inspirados en los modelos más novelescos del género.

La segunda etapa está calificada como el esplendor del género y se sitúa en la década de los años cuarenta; aquí se consolidan los arquetipos de la femme fatale y el detective. Las historias que resaltan la figura del antihéroe, el dualismo humano, la sexualidad, el crimen y la pasión, se convierten en los ejemplares de este género; teniendo como mayor exponente a Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)

La tercera etapa se sitúa a inicios hasta mediados de los cincuenta y es determinada como el final del cine negro ya que se creía que todo lo que podía ofrecer siguiendo los lineamientos del arquetipo, la narrativa y el concepto, ya habían sido explorados y realizados. Además, en Estados Unidos en estos años se buscaba consolidar la imagen de la familia de los suburbios como el modelo ejemplar norteamericano, lo que causó que las historias que enaltecían de alguna manera aspectos negativos fueran cesando y en su lugar comenzará a gestarse la idea del héroe americano⁴².

La última película que ha sido catalogada dentro del cine negro es *Touch of Evil* realizada por Orson Welles en 1958; aunque hay estudios que afirman que el cine noir no murió sino que por medio de la sustitución de términos –adjetivo calificativo- mutó en lo que hoy conocemos como thriller.

También subrayan como los elementos característicos dentro de él como son los arquetipos, la propuesta visual y su forma de presentar la información han resistido a pesar de los años y aparecieron en películas a lo largo de la cinematografía no solo norteamericana sino mundial.

⁴² En este artículo Robert Arnett aborda la estrecha relación entre la imagen, el contexto social y el discurso político.
https://www.researchgate.net/publication/241739535_Eighties_Noir_The_Dissenting_Voice_in_Reagan's_America

2.3 Elementos característicos

Violencia

Algunas de las temáticas más abordadas dentro del cine negro es la violencia; ya que es esta la que crea el hilo conductor de la historia y de la imagen. Así como hay muchas escenas sangrientas, donde la violencia física es evidente, hay otras en las que se siente una “violencia implícita”⁴³. Conseguir esta omnipresencia de la violencia es uno de los factores que hicieron que escogiera la estética del cine noir como tema de mi proyecto de titulación ya que esto debe cristalizarse en el videoclip *Éxodo*.

Pero dentro de este género, la violencia más explorada es la masculina ya que el film noir pretende presentar a su protagonista con una imagen de cotidianidad, un cajero, un policía, un abogado, un agente de seguros; pero en su interior aflora la codicia y sus demonios. Llevándolos a vivir una mentira, por un lado, siguen con su cotidianidad mientras que influenciados por sus pasiones cometen (a escondidas) lo inimaginable.

Aspecto fundamental dentro de la teoría de Altman sobre como el cine de género satisface las necesidades del espectador; ya que, al presentar a un hombre común que se ve en encrucijadas, llevándolo a romper normas culturales y morales, esto genera placer en los espectadores, quienes identificados por la violencia sienten placer, igualmente cuando el caos se arregla; porque el volver a la normalidad en el final culmina la experiencia.

La mujer fatal

El cine noir en sus inicios tuvo su base argumental en las novelas policiacas: se nutrió con las noticias de crímenes, de la cotidianidad bebía sus pasiones y deseos perversos; todos estos referentes incluían un nuevo estereotipo: *la mujer fatal*, esta se consolida gracias a diferentes movimientos feministas que lograron visibilizarse en diferentes partes del mundo⁴⁴.

⁴³ La violencia de los hechos que a simple vista no son violentos

⁴⁴ Hace referencia a la primera ola del movimiento feminista que se desarrolló en Inglaterra, Estados Unidos y otras partes del mundo como Iberoamérica a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Primera_ola_del_feminismo

Además, la época acompañada de un incremento significativo de la prostitución que desembocó en múltiples enfermedades venéreas; construye la imagen de la mujer que utiliza su sexualidad como su mayor arma, aquella atractiva, hermosa y peligrosa que tiene el poder de destruir al hombre si así lo desea.

Entonces, aunque en un principio el papel de la mujer en el cine noir fue el de evidenciar su liberación, ya que se mostraba como protagonista aquella que era independiente, codiciosa, valiente, y con cierta autoridad frente a su protagonista masculino la mujer seguía determinada por la autoridad patriarcal. Porque, aunque fuera la más fuerte y determinante de las mujeres, esta tenía a un hombre de igual o mayor carácter al cual debía destruir, engatusar, enamorar y traicionar.

Estos elementos se encuentran en la construcción del argumento de las películas del cine negro, podríamos tomar otros elementos como: el rol de autoridad, orden y confianza que se le da a los protagonistas masculinos – policías, detectives- pero no en todas las películas tenemos este elemento; por esta razón solo se han tomado dos generalidades. Uno de los elementos fundamentales es el tratamiento de la imagen, pero esto lo explicitaremos más adelante.

2.4 Directores sobresalientes

Orson Welles

Después de un recorrido por los comienzos del cine negro, sus etapas, sus elementos característicos y forma de construir las historias, se expondrá de manera general a uno de los representantes con mejor reputación en el cine negro, tanto por el público como por la crítica especializada: *Orson Welles*.

Nació en Kenosha, Wisconsin el 6 de mayo de 1915, Welles fue instruido en diferentes artes por su madre –literatura, música, teatro- pero es su padre quien lo inscribió en la Tool School de Illinois lo que explica su visión teatral: “tal como demuestran su énfasis

en las adaptaciones literarias, sus sofisticados diálogos y el expresionismo en sus puestas en escena, sus raíces estaban en el teatro”⁴⁵.

Ejerciendo su profesión de actor, Welles se convierte en guionista a principios de la década de los treinta y no solo eso, sino que también ejerce como productor y director de cine. Le proponen dirigir Ciudadano Kane y con esta ópera prima Welles se sitúa rápidamente entre los favoritos de la crítica y el público.

Acción muy importante ya que muchas de sus películas se encasillan en el cine negro -catalogado como un cine B o de baja categoría- pero gracias a esta fama incipiente sus películas eran respetadas a comparación con las de otros directores. La forma en que Welles trataba la imagen, los diálogos, y el movimiento abría el camino para modificar la perspectiva de los espectadores en general sobre este cine.



La dama de Shanghái ⁴⁷ Tiene a Orson Welles en el papel del protagonista y a su exesposa como coprotagonista; sin duda esta cinta ha tenido un reconocimiento importante por la actuación de Welles. En este filme muchas de las propuestas del cineasta no llegaron a la gran pantalla, como inicios misteriosos y escenas con gran

complejidad de producción que en el montaje fueron cortadas.

Es necesario señalar que es importante la aparición de Welles dentro del cine negro ya que este género contaba en su mayoría con directores no consolidados, a algunos se les

⁴⁵ Alain Silver. Cine negro

⁴⁷ La dama de Shanghái. 1947. Dirigida por: Orson Welles. Fotografiada por: Charles Lawton Jr.

daba la realización de estas películas para probarlos y así confiarles más adelante proyectos “importantes, él por otro lado realizaba los guiones, dirigía y actuaba en estas películas.



Fotograma: Touch of Evil⁴⁸

Después de un breve resumen por sus producciones tomamos *Touch of Evil* realizada por el cineasta en 1958, ya que ha sido catalogada por diferentes investigadores como la última película –en general- dentro

del film noir clásico, dato importante ya que unos años antes el cine negro estaba en declive total y se pensaba que este género no tenía nada más que aportar.

Touch of Evil trata sobre “una lucha feroz que se desata en la frontera mexicana entre un agente de policía recién llegado y el jefe local, el brutal y corrupto Quinlan –quien lo interpreta el mismo cineasta-”⁴⁹ es interesante dado que Welles la realizó después de su regreso del autoexilio de 10 años en Europa.

Lo que se destaca en esta obra de Orson Welles es la manera en la que aborda la imagen; desde el principio utiliza un plano secuencia –muy complejo- de un poco más de tres minutos para revelarnos la bomba, presentarnos a los protagonistas, mostrarnos la atmósfera de la frontera, un beso y la explosión; elementos característicos del cine negro. Esta película fue una fuerte inspiración para los cineastas de todo el mundo y las generaciones que vinieron después.

⁴⁸ Touch of evil. 1958. Dirigida por: Orson Welles. Fotografiada por: Russell Metty

⁴⁹ Sinopsis de la película Touch of Evil. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Touch_of_Evil

CAPÍTULO II

LA IMAGEN EN EL CINE NEGRO

3.0 Referencias y antecedentes

Para entrar en el análisis de la imagen del cine negro, se hará un breve recorrido por los diferentes elementos que influyeron en su construcción estética. El film noir es un género clásico caracterizado por elementos visuales como ángulos de cámara –excéntricos-, composiciones de encuadres inclinados y una interacción continua entre la oscuridad y la luz.

El lenguaje cinematográfico del film noir toma como mayor referente el expresionismo alemán dado que, como lo hemos explicado anteriormente muchos de los realizadores eran migrantes europeos -principalmente alemanes-, así que reproducir esta imagen tanto estética como conceptualmente era más fácil para ellos.

Es importante señalar que el expresionismo buscaba poner de manifiesto la subjetividad sin irse al extremo del surrealismo – con lo inconsciente- el expresionismo se daba el lujo de alejarse de la realidad para crear una atmósfera de incertidumbre, engendrar preguntas y miedo.



El gabinete del Doctor Caligari⁵³

Las fachadas de las casas, las puertas y la estructura cuadrada de la arquitectura tradicional de las ciudades eran reemplazadas por líneas diagonales y deformaciones que encerraban a sus personajes, creaban incertidumbre y lejanía, aunque exponían temas e

⁵³ El gabinete del Doctor Caligari. 1920. Dirección: Robert Wiene. Fotografía: Willy Rameister

historias de la época; como leyendas o noticias con las que los espectadores se familiarizaban.

El tratamiento de la luz y la sombra es un rasgo diferente dentro de la construcción visual y narrativa de las películas noir; los altos niveles de contraste generados por la interrupción de la oscuridad por una clara y fuerte luz –casi teatral- proyectaba la sombra de los personajes sobre una superficie donde se podía ver la escena desarrollarse a partir de sus movimientos.

Fotogramas: Nosferatu⁵⁴ y El gabinete del Doctor Caligari –respectivamente-



Otro de los referentes importantes de los que bebió la iconografía del cine negro son las pinturas de Edward Hopper- referente contemporáneo- cuyo trabajo se definió como *realismo americano*⁵⁵ ya que él retrataba la ciudad de new york y su cotidianidad. Sus obras son muy descriptivas y dan énfasis a la iluminación, esto contribuyo a la representación de la psicología de los personajes y su entorno.

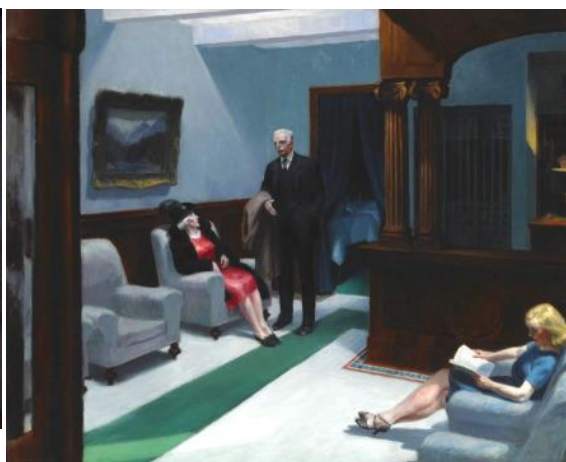
Se buscaba en el film noir que la imagen en si llevara un discurso y las pinturas de Hopper englobaban un tema común: la soledad en medio de la gran ciudad; argumento que fue absorbido por la cinematografía –no solo por el cine negro- para crear una atmósfera

⁵⁴ Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) 1922. Dirección: F.W. Murnau. Fotografía: Fritz Arno Wagner

⁵⁵ Movimiento artístico estadounidense que se desarrolla en la primera veintena del siglo XX. Nace en respuesta al profundo cambio social y urbanístico que se da en las grandes urbes.

realista y cargada emocionalmente para sus personajes dado que las historias suceden dentro de la ciudad de esa época.

Los apartamentos, los bares y cafés de la época eran protagonistas en sí mismos; las pinturas de Hopper exaltaban la arquitectura de la urbe y la tornaba en un lugar solitario, frío y triste, no porque retratara estas escenas explícitamente, sino que al quitarle el papel decorativo dentro de la pieza resalta su presencia fría, rígida, estática que encierra a los personajes, convirtiendo al espacio en enemigo o aliado.



Izquierda “sol de la mañana”⁵⁶, Derecha “lobby de hotel”⁵⁷



⁵⁶ Edward Hopper. Sol de la mañana. Estilo: Realismo americano. Tema: Vida en la ciudad. Tipo: Cuadro. Técnica: Óleo. Soporte: Tela. Año: 1931

⁵⁷ Edward Hopper. Lobby de hotel. Estilo: Realismo americano. Tema: Vida en la ciudad. Tipo: Cuadro. Técnica: Óleo. Soporte: Lienzo. Año: 1943

Fotografía de crimen⁵⁸

Por otro lado, las fotografías de crímenes de la ciudad de New York hechas por Arthur H. Fellig más conocido como Weegee, le dieron la oportunidad a los realizadores de ver diferentes encuadres y planos de accidentes, asesinatos y riñas que estremecían a la sociedad, aportando información muy importante al momento de representar estos sucesos en las películas. La mezcla de estos referentes en mayor o menor cantidad conforman la imagen de las películas del cine negro.

La cotidianidad, la soledad, el arte y la información proveyeron el diálogo con los diferentes espectadores; y son estos elementos los que le permitieron al género noir consolidar y crear su público; ya que no inventaba algo, sino que se servía de estos elementos que ya eran conocidos, criticados y abordados por diferentes personas para crear un lenguaje fácilmente reconocible.

3.1 Iluminación: del claro/oscuró plástico al cinematográfico

Debemos subrayar que el estudio de la iluminación, su incidencia en el espacio y sobre los personajes inició y se desarrolló dentro de la pintura. El uso del Claro/Oscuro dentro del cine negro crea una iluminación de baja densidad característica de los cuadros de Caravaggio y Rembrandt; al utilizar esta técnica en las obras cinematográficas se añade a la imagen una carga dramática y de misterio al esconder algunas cosas y poner otras de manifiesto.

Es importante señalar que este estilo pictórico se dio en unas condiciones históricas específicas: inicios del barroco donde surge el tenebrismo; ligado al cambio dentro del discurso pictórico dado que en el año 1600 termina el renacimiento caracterizado por el clasicismo, el canon de belleza, y el equilibrio⁶⁰.

⁵⁸ fotografía realizada en la escena del crimen a los pocos momentos de producirse, tomadas por Weegee. (12 de junio de 1899 – 26 de diciembre de 1968), Fuente: <http://www.husmeandoporlared.com/2014/05/las-primeras-fotografias-de-la-escena-del-crimen.html#ixzz63n0YC4bc>

⁶⁰ Anna García. Las sombras en la pintura Barroca desde una perspectiva ideológica. Artículo publicado en El reto histórico el 6 de diciembre del 2018. <https://elrethistorico.com/luces-sombras-pintura-barroca-orgullobarroco-caravaggio/>

Surgiendo el barroco: real, oscuro y desequilibrado, en estos años de cambio cabe resaltar que en el ámbito socioeconómico, la sociedad estamental⁶¹ evidenciaba una extensa pobreza en consecuencia, el representar personajes sagrados en el mismo cuadro con personas inferiores dentro de este sistema suponía una crítica clara.

Con esto entendemos que el esconder con las sombras e iluminar zonas específicas iba más allá de un recurso estético, esto materializaba un desequilibrio social, económico y religioso. Los rostros y los lugares cotidianos son resaltados y son escenarios que se entremezclan produciendo la unión de lo carnal con lo sagrado; con respecto a esto, José María Navarro explica:

A partir de Caravaggio, los pintores se caracterizaron por el uso de composiciones dispersas, juegos lumínicos, temas cotidianos y paletas cálidas. Los personajes cobraron vida, comenzaron a moverse, a expresar sentimientos y a aparecer en escenas reales y vivas⁶²

Es interesante ver las similitudes tanto históricas como de contexto que tiene el claro/oscuro pictórico; como su carga emocional y crítica en contra de la estética clásica también se ve en la propuesta visual del cine negro.

Teniendo en cuenta el antecedente del claro/oscuro pictórico dentro del barroco podemos trasladar este concepto a la práctica cinematográfica, dado que el cine negro se ha caracterizado por una iluminación que sigue estos parámetros. Para entender cómo esta iluminación crea una ruptura dentro de la historia cinematográfica, debemos conocer los mecanismos de la industria antes de esto.

⁶¹ Una sociedad estamental es aquella organizada en estamentos. En la del Antiguo Régimen éstos constituían grupos cerrados a los que se accedía fundamentalmente por nacimiento.

⁶² Barroco: Caravaggio y el tenebrismo. Publicado el 24 de junio del 2013 por José María Navarro <http://jmnnavarron.blogspot.com/2013/06/barroco-caravaggio-y-el-tenebrismo.html>

Ya se han expuesto elementos del expresionismo alemán, también en qué condiciones se da el claro/oscurito y entendimos los factores históricos que desembocaron en ese tenebrismo visual; de esta manera se debe abordar la práctica cinematográfica estadounidense la cual estaba marcada por la realización en estudios con una iluminación de bajo contraste –como observamos en la imagen-⁶³.



Lo que significaba escenas más grises, más claras, que acompañaban muy bien a las temáticas abordadas en ese momento: historias románticas, dramas nacionalistas, diferencias de niveles socioeconómicos; además, al ser producidas dentro de los estudios, la luz era muy estricta y en muchas ocasiones bastante similar.

Por otro lado, la iluminación en el cine negro crea un diálogo directo con los espacios, las sombras que crean las rejas de un lugar, sus columnas todas ellas expuestas a la luz natural y ficticia de la noche; una luz que es buscada para la realización de crímenes, para darle rienda suelta a las pasiones y actividades al margen de la ley.

Esto acompañado de los personajes que caminan en la frontera entre lo moral y el crimen, nos trasladan del escenario, del estudio clásico de Hollywood para llevarnos a los callejones, a las tabernas, aquellos lugares que despiertan en la noche y que dan lugar a diferentes actividades que no podrían hacerse en el día.

Entonces, el empleo de la luz dentro de la construcción del relato del film noir no solo obedece a un “look” en particular, sino, busca trasladarnos a espacios más cotidianos, a permitirnos ser cómplices de lo que pasa en la oscuridad, crea una atmósfera de intriga y nos muestra a estos personajes contrastados –en algunas escenas se muestra a los protagonistas

⁶³ Coquette (Coqueta) es una película de 1929 dirigida por Sam Taylor

con sombras en la mitad de sus rostros- para decirnos visualmente que estos tienen un lado “malo” y uno “bueno”.

Para culminar el tema de la iluminación resta decir lo que Alain Silver manifiesta en el libro *Cine Negro*: “esperamos que este texto impulse al lector a volver al cine... donde su macabra filosofía inspiró a una nueva generación de cineastas, donde se encuentra el corazón de esa particular oscuridad conocida como el cine negro”⁶⁶

3.2 El film noir es “blanco y negro”

Es indiscutible que el impacto visual entre la luz y la oscuridad se profundiza gracias a que las películas del cine negro eran en blanco y negro; el contraste se reduce significativamente en el momento que la película tiene color. Pero la elección de realizar y distribuir estas producciones en monocromático no solo obedecía a requerimientos estéticos.

Como lo hemos estado desarrollando en este trabajo el cine negro y su estética obedecen a diferentes factores, entre ellos casi principalmente es la cantidad de presupuesto que los estudios asignaban a estas producciones. Por esta razón, es importante abordar brevemente la manera en la que el color se desarrolló dentro del cine durante este periodo.

Cabe aclarar que siempre se intentó añadir color a la imagen cinematográfica, pero para lograrlo, los cineastas, científicos y creadores de tecnología tuvieron que pasar varios procesos: comenzando desde 1896 donde se pintaban los fotogramas a mano, después se vivió una etapa de pigmentar escenas completas con un color según su carga emocional, por ejemplo -en algunos casos- amarillo para calma o alegría, azul para la tristeza, rojo para el peligro⁶⁷.

También existieron sistemas más elaborados como el *Kinemacolor* este consistía en proyectar los fotogramas alternando filtros verdes y rojos que estaban en un sistema rotatorio frente a la película; este mecanismo se desarrolló en 1906.

⁶⁶ Alain Silver. Cine negro

⁶⁷ Claudia Castilla. El cine sonoro y a color. Artículo publicado el lunes 13 de octubre de 2008. Fuente digital

En 1912, llegó una nueva tecnología la cual reproducía a tres colores (rojo, verde y azul) el *Chronochrome*, este mecanismo se obtenía al “utilizar tres objetivos –cámaras con lentes-; se fotografiaba simultáneamente al sujeto a través de filtros rojo, azul y verde, así mismo se proyectaban en la pantalla”⁶⁸. Esto como un breve resumen del proceso de consolidación del color en el cine.

Estos mecanismos no eran utilizados en masa así que filmar y proyectar en blanco y negro primero era el estándar y segundo formo a los cineastas y fotógrafos del cine en el manejo de contraste, textura y niveles de grises; formación que se profesionalizaba con cada producción, por lo tanto, se creó un apego a filmar la imagen monocromática ya que esta llevaba en sí misma una insignia artística.

Lo mismo sucedió con la llegada del sonido –sincronizado- al cine, muchos cineastas se oponían firmemente a estas “actualizaciones” porque –según su argumento- cuando el cine se acercaba más a la realidad este se alejaba de su carácter artístico. El film noir siempre tuvo sincronización en el sonido ya que como lo expusimos anteriormente sus diálogos son un sello característico de este cine.

Regresando al desarrollo del color, es hasta 1932 cuando por primera vez se realizó un corto animado completo a color mediante el mecanismo del *Technicolor*⁶⁹ –lograron que la película absorbiera los tres colores al momento de filmar- fue producido por Disney y era un musical: *Flores y árboles*. La crítica no le dio el visto bueno ya que los colores eran muy saturados y alejados de la realidad.

Realizar una película en Technicolor costaba un 50% más que un presupuesto promedio, porque significaba alquilar las cámaras con esta tecnología –del estudio de “Technicolor motion”- los operarios, asesores que se encargaban de controlar vestuario, maquillaje y escenografía para que los colores fueran fieles en el proceso de revelado.

⁶⁸ El cine sonoro y a color. <http://zoomtomauno.blogspot.com/2008/10/el-cine-sonoro-y-el-tecnicolor.html>

⁶⁹ Technicolor es la marca registrada de una serie de procesos de cine en color desarrollados por Technicolor Motion Picture Corporation inventado en 1916 y después mejorado a lo largo de varias décadas. Fuente: página web Educalingo.

Por este motivo el film noir no podía concebirse en color, entendiendo que el presupuesto y la importancia que los estudios le daban a estas producciones era mínima, sin publicidad, y como lugar de “experimento” para ideas, cineastas y actores. En este orden de ideas nos damos cuenta como el factor económico restringió y/o ayudo a la imagen del cine negro.

No solamente este cine filmaba a blanco y negro ya que la llegada completa y generalizada del color se dio a finales de la década de los años cincuenta, donde la presión que generó el televisor sobre la industria cinematográfica forzó a los cineastas a innovar y mantener a sus espectadores en las salas de cine.

Por lo tanto, el carácter diferenciador de las películas noir con respecto a las otras producciones fue el nivel de negro. Hacíamos énfasis en la manera en la que los cineastas se profesionalizaron en el manejo de los niveles de grises al momento de filmar ya que un verde oscuro y un rojo oscuro se ven iguales en nivel de gris.



Debido a esto, los cineastas –en el cine de primera categoría- exigían mucha iluminación para que el espectador reconociera texturas y formas en la imagen y que esta tuviera diferentes niveles y no se aplanara.

Contrario a lo que se hizo en el film noir dado que al haber mucho negro en la imagen esta encierra al personaje, lo esconde, lo asfixia y lo diluye. Los niveles de oscuridad tan fuertes son los que impresionaron a la crítica francesa que descubrió estas películas “violentas” en su imagen y en sus historias.

Fotograma: Double Indemnity⁷⁰

⁷⁰ Double Indemnity. 1944. Dirigida por: Billy Wilder. Fotografiada por: John Seitz.



3.3 Lenguaje de cámara

El movimiento de la cámara, el montaje, los ángulos y el valor de los planos hacen parte del lenguaje fílmico; con esto las obras cinematográficas se alejaban del teatro, el cual tenía un estático y único punto de vista. Abordar toda la historia de los movimientos de cámara en las películas realizadas antes del cine negro y determinar cuando fueron empleados estos movimientos por primera vez es un estudio bastante profundo, complejo y lleno de desacuerdos.

Pero el momento clave donde los cineastas comenzaron a desprenderse de la filmación tradicional y a expandir su mirada fue durante la primera guerra mundial (1914 – 1918), donde el cine se aleja de la ficción y se convierte en noticiero. Y naciones como Italia utilizaron el audiovisual como panfleto propagandista de sus ejércitos:

Para garantizar el consentimiento de la opinión pública sobre lo que sucedía en el frente de batalla, la guerra se explica a nivel de masa popular solo en sus aspectos edificantes, (...) el mando supremo desarrollo un servicio foto-cinematográfico que contaba con más de 600 personas, se produjeron más de 150.000 placas y películas⁷¹.

Esto obligó a los fotógrafos fijos y cinematográficos a tener la mejor imagen posible, a mostrar los avances tecnológicos que su ejército tenía como: aviones de combate, trenes y barcos.

⁷¹ La primera guerra mundial. (1914 - 1918) Documental Canal Historia. Minuto 41:20 al 41:59. Link al video: <https://www.youtube.com/watch?v=iCI3OsrPzDg>

El fotógrafo con su cámara se subía a un avión y enseñaba un campo de guerra desde el aire, algunos exponían un ataque en el mar y otras veces se movían con rapidez para captar lo que pasaba -en una playa, en un bosque o valle- y poder esconderse en una trinchera. Estas imágenes les otorgaron a los cineastas ideas frescas, revolucionarias y alejadas del estudio, que posteriormente fueron fuente de inspiración de movimientos artísticos y teóricos en el cine.

Uno de los ejemplos principales es el ruso Dziga Vertov - su nombre original era Philip Kaufman- quien inspirado por los noticieros en 1919 crea junto con su hermano y su esposa diferentes “documentales” que posteriormente se convertirían en el movimiento del cine-ojo; una imagen que buscaba la espontaneidad, el movimiento y la verdad⁷².

(fotograma de: Man with a movie Camera -1929. Vertov con la cámara sobre un auto filma un paseo de unas mujeres en carroza)



Vertov buscaba que la imagen se separara del cine de mentira –Hollywood- y revelara la cotidianidad sin escenario, sin maquillaje y sin actores. Haciendo énfasis en la importancia de la escritura con la cámara; como él mismo describe en un artículo de Kino-pravda:

A partir de 1918, después de todo, estudiamos la escritura de películas o cómo escribir con una cámara; éramos ignorantes y sufríamos la ausencia de un alfabeto cinematográfico. En aquel entonces intentamos crear el alfabeto, y fue

⁷² Por David Reszka. Escuela TAI. 17/05/2013 Cine y TV, Crítica, Guion <https://blog.taiarts.com/un-repaso-a-la-historia-dziga-vertov-y-el-cine-ojo/#gref>

en ese momento que me especialicé en la escritura real de películas. Traté de convertirme en un escritor de noticieros, en un poeta de noticieros⁷³.

Y esta escritura se construye a partir del movimiento de la cámara, la luz – o falta de ella-, el encuadre, los primeros planos, la ubicación de la cámara con respecto a los objetos frente a ella, entre otras cosas.

En consecuencia, y como habíamos expuesto anteriormente la migración de cineastas europeos en el periodo entre guerras, durante la segunda guerra mundial y después de ella, renuevan la imagen estadounidense y la cámara comienza a hacer cosas diferentes, quizás no tan radicales ya que el presupuesto y la narrativa clásica hollywoodense no lo permitían; pero sí sugería una imagen que se alejaba de los estándares.

Con respecto a esto, Maite Alberdi describe algunas propuestas innovadoras de la dirección de fotografía dentro del cine negro en su periodo clásico:

“El género negro, comienza a jugar más con las posiciones de cámara, y a buscar un lenguaje que lo caracterice, así por ejemplo no se usa el plano contra plano, (...) se hacen primeros planos a objetos recurrentes, también hay angulaciones totalmente subjetivas como contrapicados. De esta manera, se trata de buscar reglas propias que se diferencien de las establecidas por el modelo hollywoodense”⁷⁴

aunque el cine negro no se alejó completamente del lenguaje fílmico de la época, si añadía ciertos aspectos importantes que caracterizaron la imagen del film noir.

Uno de estos fue la angulación de la cámara –en su mayoría contrapicado- la cual subrayaba la tensión de la escena; como, por ejemplo: momentos en los que el detective descubría algo nuevo, se enfrentaba a los malos –o a los buenos- encontraba una pista clave o para mostrar la superioridad física y moral de este con respecto a los demás.

Los movimientos utilizados también buscaban incrementar el nerviosismo y vemos muchas escenas donde la cámara sigue al detective o la femme fatale en medio de calles,

⁷³ Dziga Vertov. 1984. "Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov". Editado por Annette Michelson, traducido por Kevin O'Brien. Los Ángeles: University of California Press. pág. 145

⁷⁴ Maite Alberdi. *Una mirada al cine negro; desde el expresionismo*.

salones grandes, edificios y callejones mediante el travelling. En otras ocasiones es la cámara que se acercaba rápidamente al rostro de algún personaje mediante el zoom o el dolly in.

El público al observar un diálogo con las expresiones de las dos personas alternadamente, se siente intrigado en el momento que algunas escenas se desarrollaban solo viendo las reacciones de uno de los personajes, lo que causaba en el espectador tensión sobre lo que se le ocultaba.

Además esto alargaba el plano, dado que no eran cortes seguidos sino un plano secuencia que contribuía al nerviosismo: “Combinada con una toma larga, realizaba sutilmente las secuencias de suspenso”⁷⁵ y proporcionaba la idea o la experiencia al espectador de estar viviendo el momento junto con el personaje.

⁷⁵ Blog de docentes de la Universidad de Palermo. TP N° 4 Vanguardias estéticas en el cine entre 1920 y 1960. “2. *Cine negro norteamericano*”. Buenos Aires. Argentina.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/25543_84161.pdf

CAPÍTULO III

TRABAJANDO LA PROPUESTA FOTOGRÁFICA PARA EL VIDEOCLIP

ÉXODO

4.0 El videoclip

Después del análisis, investigación e historia del cine negro nos disponemos a cristalizar algunos conceptos en la imagen del videoclip *Éxodo*, para esto dividiremos los aspectos medulares, describiremos el proceso, los elementos que la investigación aportó en el momento de la creación artística además de los rasgos específicos del formato que se va a emplear: *el videoclip*.

La principal diferencia al momento de realizar un videoclip en comparación con un cortometraje tradicional es el papel que cumple el sonido; si bien el videoclip puede emplear una historia formal igual que un cortometraje, este también responde y se construye a partir del relato musical: “la compleja naturaleza del videoclip se explica por la capacidad que demuestra al relacionar dos lenguajes diferentes como son la música y la imagen”⁷⁶

En otras palabras, el videoclip puede manejar dos relatos algunas veces estos dos lenguajes “dicen” lo mismo, otras veces proponen una asociación discordante, que halla puntos de encuentro a partir del ritmo. Se planteó hacer un videoclip ya que se propone la lectura de la imagen como aspecto fundamental, así el espectador tendrá que componer la historia a través de la información que esta provee.

Se presentará una historia medular siguiendo los parámetros clásicos dentro del cine negro, enlazada con un relato musical que será interpretado por Jenny Jaracoime, estudiante de artes escénicas de la Universidad de las Artes mediante la danza y Andrea Jaramillo al tocar el chelo.

⁷⁶ Eduardo Viñuela Suárez. El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado. Editorial: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).2009.

Por lo tanto, el videoclip *Éxodo* dialoga con dos propuestas: la primera dentro de la composición musical, que está construida mediante un Mash Up⁷⁷ de 5 canciones del álbum EP conceptual *ÉXODO* producido por Edison Mosquera -el cual es su trabajo de tesis-. Tomando como base su propio proyecto de titulación él construirá el relato musical del videoclip el cual se inspira en la imagen.

La obra musical se describe como una amalgama de sonidos experimentales en la música electroacústica, como base esta la interpretación de la violonchelista guayaquileña Andrea Jaramillo y cuenta con la colaboración de artistas electrónicos como: Jean Carlos Guapulema, Juan José Ripalda, y Wilar Soto.



Jaramillo se destaca dentro de la sinfónica de Guayaquil por su interpretación en la música académica tradicional, compone bajo los lineamientos de las escuelas clásicas como: el barroco y el romanticismo, pero esto la ha mantenido condicionada al momento de expresar sus intenciones musicales. Este EP es la búsqueda de su identidad sonora, su comprensión de la música más allá de la técnica, su liberación artística.

El proceso de este proyecto interdisciplinario deviene de la experimentación inicial del estudiante Edison Mosquera en su mezcla musical- violonchelo y elementos electroacústicos- luego en la creación de un guion y una propuesta de fotografía basada en la investigación del cine negro que permite un lenguaje visual definido y delimitado.

⁷⁷ El mash up es un género musical que consiste en la creación de un nuevo tema mediante la combinación de fragmentos (loop), instrumentos concretos, pistas vocales (a capelas) y pistas instrumentales fraccionadas o enteras de otros temas anteriormente ya realizados por otros o por el mismo artista. Fuente: Mashcat.

Una vez que la producción del álbum EP experimental esté finalizada, al igual que la historia visual filmada, estos entrarán en un diálogo para relacionar los dos relatos: el visual y el musical; dándole al espectador una experiencia de choque; la música tiene arreglos contemporáneos con patrones rítmicos de electrónica, en contra posición con la imagen que busca un lenguaje clásico de la década de los años cuarenta.

El proceso de montaje de estos dos elementos –relatos- se dará a modo de conversación: inicialmente con la armadura de las canciones⁷⁸, al saber el tono y la progresión dramática de estas, se creara la historia. Una vez se tenga organizado el relato formal del guion, la mesa de montaje se convertirá en un lugar de experimentación que conjugue un lenguaje visual clásico del cine negro y una composición musical contemporánea.

4.1 Historia y personajes

A continuación, hablaremos del proceso que resulto en el guion literario, además de profundizar en los personajes y como cada uno de estos evidenciaran términos, aspectos y elementos que fueron objeto de estudio en este trabajo teórico.

Creación del Guion literario:

Desde un principio el nombre del EP conceptual: Éxodo y su intención marcaron un camino para el videoclip, por lo que se propuso una historia tradicional del film noir, pero atravesada por la danza contemporánea; esto permitía alejarse de la narrativa formal y así materializar en imágenes el proceso de liberación de la artista.

Sinopsis: En una noche de 1942, un joven judío escapa de un campo de concentración, intenta llegar a Latinoamérica, pero solo su pequeño cofre consigue el cometido. Cuarenta años después, el detective Rafael (29) está reuniendo todas las pistas para encontrarlo y así saldar una cuantiosa suma de dinero, deuda adquirida por su novia Lucia (26); esto produce diferentes encuentros, conflictos y engaños.

⁷⁸ La armadura nos permite definir la serie de alteraciones que más se usarán durante la composición, describen la escala que será usada y nos ayudan a entender el área tonal por donde se mueve la canción.

El grado de dificultad en la historia se suscita en el momento de representarla a partir de dos perspectivas y la ruptura de un flashback entre ellas; debido a esto, el guion dosifica la información, nos presenta a los personajes paulatinamente e invita al público a dejarse llevar por la imagen y sus significados.

La investigación sobre el cine negro permitió la construcción de los personajes y su arco dramático; la época en la que este género cinematográfico tuvo su apogeo -el holocausto nazi- le dio el sentido al flashback y el texto que Rafael encuentra en el cofre al final del videoclip une las dos historias:

Creo en el sol, incluso cuando no brilla

Creo en el amor, incluso cuando no lo siento

Creo en Dios, incluso cuando guarda silencio

*Anónimo*⁷⁹

El texto aparece en hebreo y después cambia al español, en la necesidad de ser fiel a la escritura se logró contactar a una comunidad judía sefardita en Duran, quienes aportaron la traducción.

Personajes:

- **(Sujeto 1) Rafael:** detective independiente de 29 años, estuvo tres años en la policía local, lo sacaron por no sujetarse a la autoridad y por indicios de corrupción. Es un individuo que es altamente motivado por nobles ideales; hace unos meses llegó un hombre pidiendo ayuda para encontrar un supuesto tesoro familiar, este no quiso pagar lo que Rafael le pidió y desapareció. Rafael revisa las pistas de vez en cuando pero no le da mucha importancia; hasta que piden dinero por la vida de Lucía – su novia- y ese se convierte en su caso más importante.

-**(Sujeto 2) Lucía:** Mujer de 26 años, siempre ostenta su dinero, pero no tiene trabajo, es una persona seria, impasible y altamente racional, calcula fríamente las cosas y se toma su tiempo

⁷⁹ Este texto es uno de los más citados dentro de la comunidad judía, su historia original tiene diferentes versiones en cuanto al lugar y el momento en el que fue realizado; pero en general se concuerda que fue encontrado en un muro donde habitaban judíos durante la segunda guerra mundial.

para la toma de decisiones. Decide engañar a Rafael -su novio- por eso ha estado buscando y averiguando poco a poco de su vida para crear un plan perfecto que le beneficie, pero él es muy reservado y no le ha contado muchas cosas.

-(Sujeto 3) Guillermo: Hombre de 28 años, trabaja en la policía local, ex compañero de Rafael. Hace amigos fácilmente debido a su frecuente buen humor y estilo alegre; cree que es un galán, coquetea frecuentemente con las mujeres, conoce a Lucía y se enamora de ella convirtiéndose en su aliado.

-(Sujeto 4) judío: (Europa, 1942) 24 años, dueño legítimo del cofre que Rafael y Lucía encuentran, escapa de un campo de concentración; logra entregar el cofre a un comerciante, pero es perseguido y asesinado por un soldado nazi. El pequeño cofre fue enterrado en algún lugar de Latinoamérica

Además, se crearon dos elementos visuales – personajes- que dialogan directamente con el relato musical: **la chelista** – que es la misma interprete- y **la bailarina**. La violonchelista es el personaje encargado de aterrizar al espectador al videoclip, ya que como es instrumental se puede pensar en una especie de musicalización de la imagen y no un diálogo entre las dos partes.

La bailarina por otro lado es el personaje encargado de enlazar los dos relatos, en la parte musical donde interpreta el sonido expresándolo en movimientos a través de su cuerpo y en la historia donde se convierte en la voz narradora, característica fundamental del cine negro clásico; así mediante las miradas fijas a la cámara –rompiendo la cuarta pared- crea un “diálogo” directo con el espectador.

Tanto la chelista como la bailarina complementan el relato visual y narrativo de la historia, ya que no aparecen y la historia se detiene, sino que estos personajes, sirven en algunos momentos como: puntos de quiebre, elipsis o premonición. Además, cada una de ellas tienen una propuesta visual, tanto en la iluminación, como el color y el movimiento de cámara basada en la estética del cine negro.

4.2 La iluminación como personaje

Debemos entender que al diseñar la iluminación para el cine negro se piensa desde la oscuridad -desde el negativo- ya que es precisamente lo que no se ve, lo que realmente necesitamos mantener para que la intensidad del suspenso dentro de la narrativa se mantenga, por ejemplo; en la primera parte del videoclip se debe ocultar quien está tramando todo.

Pensar la luz desde la oscuridad transforma los espacios, los personajes y la atmósfera de la historia ya que la luz aparece como necesidad. Entonces la idea es iluminar lo que realmente sea esencial para que el espectador sepa lo que está pasando, conozca a los personajes y no se distraiga. Pero que sienta la oscuridad del relato, que se acostumbre a las sombras, lo que pasa dentro de ellas, además que este también complete los espacios y la historia.

La búsqueda de la composición en la luz se construye a partir del relato, de la época, del género al que quiero hacer referencia teniendo en cuenta un esquema de iluminación reducido: una luz principal que entraría en su mayoría por las ventanas, que sería la luz de luna o del sol (última escena) y una luz secundaria dentro de los lugares, esta luz -de una lámpara- será reforzada por linternas y fósforos que estarán dictados por las acciones de los personajes y la narrativa.

Fotograma videoclip ÉXODO Rafael en el bosque



Tomar la iluminación como personaje es proveerle propiedades tanto emotivas, como creativas y reaccionarias con respecto a los protagonistas; por ejemplo, la luz interviene de forma diferente con cada personaje. El inicio del videoclip comienza con una luz fuerte desenfocada hacia cámara, en medio de un lugar en penumbra; desde el primer plano se plantea la dualidad y la lucha entre la luz y la oscuridad, esta será remarcada con los personajes.

La luz se diseñará pensando en la necesidad narrativa, pero con tratamientos diferentes con los protagonistas como: la temperatura, la textura y el nivel de contraste; por ejemplo, con Pedro se propone una iluminación fría, dura y distante –a modo de reflector- la cual permite resaltar su silueta, también algunos elementos importantes creando así el ambiente de campo de concentración.

Debido a este tratamiento específico de la luz el *sujeto 4* “el judío” -el espectador nunca conoce su nombre- se transforma en un símbolo, él no muere y ya, él representa la muerte de muchos, por eso a lo largo de la escena donde vemos su historia se le oculta el rostro, lo que resalta durante los diferentes planos es el lugar y la insignia en su brazo: la estrella de David, la cual habla de un evento y un pueblo específico, más no arroja información personal.

Por otro lado, con Rafael se plantea una luz directa y clara, para resaltar su protagonismo en la historia y para que el espectador se identifique con él. Como el relato se divide en una primera parte donde conocemos la historia a partir del punto de vista de Rafael el espectador solo ve lo que el personaje sabe, lo que este desconozca quedará en la penumbra.

Para que la imagen tenga contraste se propone una progresión de la oscuridad que rodea al personaje, en un principio la luz será contrastada desde la temperatura -fría y cálida- y posteriormente el contraste será más evidente ya que la oscuridad lo estará encerrando cada vez más, para evidenciar el impacto emocional que atravesara el personaje en el momento que descubre la verdad del engaño de su novia.

Rafael estará encerrado por la oscuridad, pero no será parte de ella a comparación de los otros personajes y sobre todo con respecto a Lucía pues su presentación se hace desde la penumbra. El diseño de iluminación para ella debe ser ambigua porque la conoceremos al inicio desde el punto de vista de Rafael y en la segunda parte ella se revelará como personaje independiente.

En consecuencia, ella tendrá dos esquemas de iluminación el primero con bastante oscuridad donde debe resaltar la dependencia de ella, por lo tanto, en la proporción en la que ella se acerque a Rafael será iluminada; podremos ver su rostro y la conoceremos. Es en la segunda parte donde la historia se cuenta a través del punto de vista de Lucía donde la luz cambia ahora la sigue y acompaña.

Otra de las peculiaridades con este personaje son las fuentes de luz en el cuadro ya que sus acciones justifican la iluminación; por ejemplo: en el momento que ella está en el callejón, al encender su cigarrillo el fuego –luz cálida- deja ver su rostro y se vuelve a iluminar gracias a la linterna de Guillermo –luz fría- esto a su vez subraya su ambigüedad porque vemos las dos temperaturas dentro del mismo plano.





Fotogramas: The Bloody Olive⁸⁰

Los personajes secundarios también son importantes al momento de pensar la luz ya que estos permiten explorar ángulos y movimiento, por lo tanto, la función de la iluminación no está sujeta totalmente a la necesidad narrativa, sino que navega en un ámbito más creativo y esta juega con diferentes elementos dentro del espacio.

Por ejemplo, con la cellista se propone el movimiento de la luz, por lo tanto, se va a disponer de un bombillo colgado del techo sobre su cabeza y que este se mueva en círculos alrededor de ella mientras interpreta el violonchelo. Por otro lado, la bailarina juega con la luz estática, se deja rodear por ella, y como explicábamos anteriormente desde el inicio del videoclip la vemos cómo surge de la luz hasta su última aparición donde sopla un polvo en contra luz y esta se apaga.

4.3 Aplicando el lenguaje de cámara

Como hemos descrito a lo largo de este trabajo el estudio de la imagen dentro del cine negro busca crear sensaciones, atmosferas, emociones y que el espectador las pueda percibir; por lo tanto, se ha diseñado un lenguaje de cámara que conduzca al espectador a los diferentes

⁸⁰ The Bloody Olive, 1997. Dirigido por: Vincent Bal. Director de fotografía: Philippe Van Volsem (B&N).

niveles emocionales de los personajes, para esto se han delimitado algunos aspectos que serán tratados específicamente.

Uno de ellos es la posición de los actores dentro del cuadro, con respecto a esto se propone para el sujeto 1 (Rafael) una posición central, que pretende demostrar la seguridad del personaje, además al presentarlo en planos cortos su presencia va a llenar el cuadro permitiendo indicar que se siente seguro en el espacio que lo rodea sobre todo en su oficina.

Esta posición se ira desplazando a los tercios conforme Lucia va tomando protagonismo – y ella se va acercando más al centro de la imagen-, los planos se van a ir abriendo paulatinamente cada vez que el personaje siente que está perdiendo el control, paralelamente al momento de ir a espacios más abiertos se busca incrementar la falta de luz para que se vea la asfixia de Rafael.

Fotograma: Chinatown⁸¹



Uno de los elementos característicos en el lenguaje visual del film noir es la angulación de la cámara para acentuar situaciones de tensión, para proveer de autoridad a un personaje para minimizarlo o encerrarlo. Por lo tanto, se propone diferentes angulaciones y alturas de cámara para los personajes.

⁸¹ Chinatown, 1974. Dirigida por: Roman Polanski. Director de fotografía: John A. Alonzo.

Por ejemplo, durante la historia del judío la cámara se va a concentrar en sus pies por lo tanto la angulación es ligeramente picada y la altura al nivel de las rodillas del actor, para evidenciar el miedo y la tensión que él está experimentando. Además, esto acompañado de planos medio largos que nos permitan ver su fragilidad, hasta el final donde tendremos un primer plano de su rostro sobre el suelo.

Por otra parte, tanto la bailarina como Rafael tendrán la altura de la cámara en su cintura con un leve contrapicado para subrayar su protagonismo; la bailarina por un lado como narradora y como unificadora de los dos relatos el visual y el musical. Por el otro, Rafael quien conduce la historia.

Además, se propone una angulación cenital en el momento en que él está reuniendo las pistas y entendiendo las coordenadas del mapa; para que el espectador vea las cosas igual que lo hace Rafael y construir la identificación con el personaje; gracias a esta angulación el público también podrá empezar a ver al sujeto cada vez más encerrado ya que este plano ira antes del bosque donde Rafael será herido.

Boris Ignatovich. (Fotografía)⁸²



Aunque para la chelista siempre se ha pensado un juego más profundo desde la iluminación se propone en su última aparición un movimiento de cámara que genere una nueva angulación: el plano holandés; y se busca con esto una especie de premonición ya que

⁸² Boris Ignatovich. Una figura fundamental del constructivismo ruso que documentó los extraordinarios avances industriales que transformaron a la Unión Soviética tras la revolución de 1917. Moscú 1935.

este plano aparece antes del desenlace de la historia donde Lucia se va, Rafael golpea a Guillermo y los dos descubren la verdad.

El movimiento de la cámara para todo el videoclip se dispone para acentuar momentos específicos dentro del desarrollo dramático de la historia, por lo tanto, en la primera parte la cual es introductoria la cámara estará estática, el movimiento se generará solo en la interacción de los personajes en el espacio.

El quiebre de la historia se da en la escena del flashback donde conocemos al dueño del cofre, desde que se ve la fotografía del judío en el suelo, la cámara se mueve para introducir al espectador en la parte más dinámica de la obra ya que todo el tiempo acompañamos al personaje que corre por diferentes lugares mientras escapa.

La importancia del movimiento en esta escena es transmitirle al espectador el acorralamiento que está viviendo el protagonista de este momento, el seguimiento al actor se hará con un estabilizador ya que se propone un movimiento estable para dar énfasis en el flashback como recuerdo –algo que no está sucediendo en ese momento- y que no esté tan presente –sensación que se tendría con una cámara en mano-.

En consecuencia, cuando regresamos al presente y comienza la perspectiva de Lucia de los mismos acontecimientos que observamos en la primera parte, el movimiento debe ser un poco más agresivo –creando contraste – para que la imagen se dinamice, y el espectador pueda sentir las dos miradas cada una con su propio ritmo.

Por lo tanto, se propone una cámara en mano para algunos planos donde vemos a Lucia planear el engaño contra Rafael acompañados con algún zoom para separar radicalmente el punto de vista de los personajes, además, en esta segunda parte se van a realizar más planos detalles porque el contexto general y los espacios ya fueron expuestos al inicio.

Otro de los aspectos importantes dentro del lenguaje de cámara es la duración de los planos y la variación de estos mediante las acciones de los personajes; como se describía anteriormente en el cine negro se empleaban planos secuencias para mantener la tensión, así el espectador podía navegar en el cuadro de la imagen, decidir que ver y sorprenderse

también, ya que la experiencia es diferente cuando los personajes se acercan a la cámara y un plano general se convierte en primer plano, que tener varios cortes que acercan al público a las acciones.

En base a esto se pensó la primera escena del videoclip donde observamos a la bailarina moviéndose en contraluz muy desenfocada hasta que corre hacia la cámara y el plano se convierte en un primerísimo primer plano –ppp-, con esto se busca atrapar la atención del espectador e incomodarlo además de advertirle que es momento de observar.

4.4 Intervalos de color

En el capítulo dos donde estuvimos analizando los elementos medulares de la estética del cine negro y se trataron las razones por las cuales este género cinematográfico se produjo en blanco y negro en su etapa clásica; se habló de la ventaja que este formato le daba a la imagen porque al no tener color, el contraste se intensificaba.

Por lo tanto, pensar la propuesta fotográfica para el videoclip *Éxodo* en color supone un reto, ya que se debe crear contraste a partir de otros elementos. Utilizando una iluminación dura se propone contraponer en la mayoría de los planos las dos temperaturas de color – cálidas y frías- para separar los espacios y definir a los personajes.

En el exterior se plantea una noche fría –luz y sombras azules- contrario a los espacios interiores donde la luz principal es cálida, estas dos temperaturas tendrán un dialogo todo el tiempo dentro de la imagen –creando contraste- y cada uno de los personajes pertenecerá a alguna de ellas según su desarrollo narrativo dentro de la historia.

Fotograma: Road to Perdition⁸³

⁸³ Camino a la perdición, 2002. Dirigida por: Sam Méndez. Director de Fotografía: Conrad L. Hall.



Por ejemplo, los personajes que se identifican con las luces frías son: Lucia y la chelista; las dos representan una ruptura con respecto al relato formal de la historia dentro del videoclip, por un lado, tenemos a Lucia antagonista del relato visual con ella se propone una clara paleta de colores fríos no solamente en la atmosfera que la rodea sino en su vestuario.

En el relato musical se busca a través del color subrayar las diferentes tonalidades y técnicas de composición que fueron pensadas y plasmadas en el sonido de Éxodo, para esto se utilizan los dos personajes la chelista y la bailarina, como estábamos explicando la chelista pertenece al universo frio, por los colores utilizados, el vestuario y los movimientos de cámara, ella es la “homologa” de Lucia y cumple la función de contraste.

Por otro lado, la bailarina junto con Rafael representa la calidez, por esta razón la composición de los planos donde ellos dos aparecen tendrán luces amarillas dentro del cuadro y estas luces son las que revelaran sus acciones, mientras los acompaña y los rodea, hay dos momentos específicos donde esto se hará evidente en el bosque mientras Rafael lleva en su mano una lámpara mientras busca el cofre y en la bailarina cuando danza debajo de una luz cenital y juega con un polvo.

El personaje ambiguo en este sentido será Guillermo quien por su emocionalidad estará tanto en la luz fría como cálida y esto dependerá específicamente con quien este, por ejemplo, si el que lleva la escena en ese momento es Rafael la luz prominente será la cálida y cuando se encuentre con Lucia estará rodeado de azules.

Dentro de la propuesta del intervalo del color se propone el espacio negativo dentro del cuadro, esto quiere decir que al momento de poner la cámara se pensara en dividir esta misma – ya sea en un tercio o en la mitad- con algún elemento o espacio totalmente oscuro donde no se tenga información para crear un “color y negro”⁸⁴.

Esto permitirá a su vez arrinconar a los personajes –al público también- y restringir el espacio creando una atmosfera de tensión, además en el momento que se subdivide la imagen se dirige la mirada del espectador a una parte del cuadro, resaltando las acciones de los actores y lo que está por suceder.



Los sobornados⁸⁵ Dentro de la propuesta también se resalta la creación de cuadros dentro del cuadro, mediante elementos del espacio y estos a su vez estarán separados por el color; en primer plano los elementos que se interpongan en la imagen como: columnas, ramas o rejas deben tener diferencia lumínica y de temperatura

de color así se crea profundidad en la imagen.

También se propone utilizar el espejo dentro de la oficina para enmarcar a los personajes y con la ayuda de la distancia focal ir revelando poco a poco momentos claves dentro de la narrativa como, por ejemplo: el cofre abierto, Guillermo desmallado para finalizar con Lucia mientras se pone el collar de la estrella de David y se maquilla para marcharse.

Adicionalmente se proponen intervalos de escenas a color y otras a blanco y negro que responderán directamente a los diferentes tiempos de la historia; facilitando la

⁸⁴ Utilizando la expresión “blanco y negro” se plantea fraccionar el blanco ósea la luz (de donde provienen todos los colores) y crear una clara división dentro del cuadro.

⁸⁵ Los sobornados, 1953. Dirigida por: Fritz Lang. Fotografiada por: Charles Lang (B&W).

comprensión ya que no habrá diálogos que lo expliquen. La historia del judío es una ruptura tanto de la época como en el tono emocional del videoclip, por lo tanto, la música, la imagen, como también los personajes serán tratados desde una atmósfera de misterio, en consecuencia, se debe subrayar este cambio con el blanco y negro.

Esto también ayudará en la ambientación dado que se debe recrear un escenario europeo en medio de la segunda guerra mundial; por esto, se busca que el tratamiento de las texturas, el contraste, y los espacios sin mucha información permitan al espectador no solo asimilar la diferencia del tiempo y el espacio, sino que a través de los elementos y la música estos sean afectados emocionalmente.

En el momento que estamos en el flashback no hay intervención de la chelista ya que ella está anclada al presente de la historia, pero la bailarina por el contrario aparece para afirmar su papel de la narradora de los acontecimientos por lo tanto ella se mueve y aparece en los dos tiempos.

Su intervención en el pasado está fuertemente contrastada ya que en esta parte ella estará totalmente inmóvil, aquí la danza se reemplaza por el movimiento de los elementos dentro del espacio, el agua detrás de ella y el humo que sale de la bengala que sostiene, el cual



será el único elemento con color. Este plano hará referencia a la escena de la niña con el abrigo rojo de *la lista de Schindler*⁸⁶.

⁸⁶ La lista de Schindler. 1993. Dirigida por: Steven Spielberg. Fotografiada por: Janusz Kaminski (B&W)

Fotograma videoclip Éxodo



4.5 Producción y postproducción de la imagen

En este apartado se desarrollará el proceso que finaliza con la proyección del videoclip Éxodo, como se explicaba al inicio de este trabajo -en la metodología-, se busca la materialización de lo teórico en imágenes. Debido a esto, se buscaron las locaciones lo más neutras posibles para que sirvieran como marco de las acciones y ayudaran a la comprensión de los tiempos que tiene la historia.

Durante el rodaje las limitaciones técnicas – cantidad de equipos- en lugar de ser un impedimento para la realización del producto se convirtieron en una herramienta creativa que alimentaron a la narrativa, ya que al tener límites en la luz de la que se disponía surge la iluminación como necesidad; en otras palabras, se pensaba detenidamente en lo que debía ser resaltado y que elementos podían –debían- quedar en la oscuridad.

Al inundar la imagen con niveles grandes de negro respondía directamente al gobierno que debía tener la oscuridad en el cuadro, su soberanía era interrumpida por luces intermitentes que proveían una atmosfera no solo para la escenografía sino también a las acciones de los personajes, ya que sus movimientos venían con cautela como quien se

enfrenta a lo desconocido, además la utilería y sus diferentes superficies reaccionaban igualmente a esta oscuridad.

Fotogramas videoclip *Éxodo* (sin colorizar)



La cercanía y el movimiento de la cámara cambian la dinámica de los espacios y de los actores ya que se les provee de la atmosfera necesaria para su construcción creativa, también se sienten más tranquilos y protegidos. Su seguridad –sobre todo cuando no son profesionales- se incrementa en la medida en que son ellos los que se apoderan del espacio, se acercan a la cámara y no al contrario.

Una vez filmado el videoclip fue muy difícil acercarse a la imagen en la mesa de montaje, debido a que en este caso fue una persona la que escribió la historia, la produjo, dirigió y desempeño la dirección de fotografía; esto envolvió lo filmado de una carga

emocional, esto más la expectativa que se traía del set a la edición, termino comprometiéndome muchas veces las decisiones al momento de crear el tercer relato.

Así que fue necesario alejarse totalmente de la imagen por alrededor de 1 mes y después verla con “otros ojos”, escuchar los comentarios de otras personas y aceptar el material. Por lo tanto, la imagen no cambia sino quien la realiza, ya que se debe tener la confianza suficiente para cuestionar lo filmado, darse cuenta de los errores, aprender de ellos y disfrutarlos, también en desarrollar la capacidad para dejar ir lo que no funciona.

Recordar y volver sobre ideas iniciales -no importa si estas han mutado o desaparecido- es fundamental dado que el regresar, hacer una retrospectiva permite ser consciente del tiempo y el crecimiento que supone cualquier proyecto. En la medida que el producto atraviesa a los realizadores, a los actores y los espacios, este expande sus límites, se consolida y muta.

Durante la corrección de color las imágenes que fueron escogidas como referentes del cine negro o neo noir a lo largo de este trabajo teórico dialogan con lo filmado y se evalúan los resultados. Además, se planteó una propuesta que ayuda al espectador a entender la narrativa y que este pueda unir los diferentes relatos.

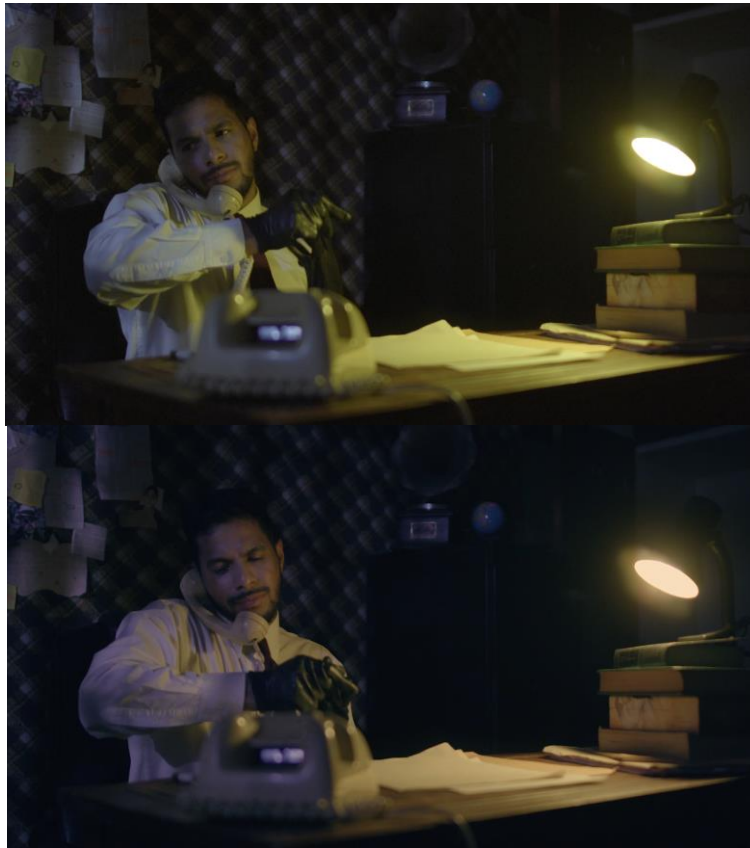
Es importante señalar que el momento de colorización da la oportunidad al director de fotografía de caer en cuenta de todos los errores cometidos durante el rodaje, pensar en cómo solucionarlos en ese momento y también experimentar con el material si es que no consiguió lo que esperaba.

Con respecto a esto, los errores más difíciles de solucionar fueron dos: el primero, la pigmentación verdosa de la lámpara cálida la cual no solo afectaba a la utilería sino al rostro del personaje. El segundo fue la eliminación –en la medida de lo posible- del ruido por la sub-exposición y el elevado número de ISO que se necesitó al momento de filmar las escenas.

Fotogramas videoclip Éxodo

Arriba: Original

Abajo: Colorizado



El tener una propuesta visual definida hizo que al momento de colorizar la imagen, hubiera un norte al que se quería llegar, quizás algunas cosas como el nivel de negro y la claridad de las altas luces no se pudieron conseguir, pero la imagen final se acerca bastante a la propuesta.

Todo esto desemboca en la proyección, la cual se desarrolló el jueves 7 de noviembre frente a los actores, gente que conformó el crew, profesores y algunos amigos, en esta oportunidad se pudo observar las diferentes reacciones del público dado que hubo variedad tanto de edades como de espectadores de cine -más general y otros de un cine más especializado o de autor- estas reacciones fueron fundamentales ya que me permitió ver de qué manera el producto puede dialogar con los diferentes públicos.



4.6 La imagen política

Para finalizar, tenemos la oportunidad de reflexionar sobre la importancia de la imagen, no solo como icono estético sino como herramienta de crítica, denuncia o control. Además, cabe subrayar el papel de la imagen en el momento de construir la historia, preservarla, cambiarla o idealizarla y como esta obedece muchas veces a quien tiene el poder sobre ella.

Aterricemos esto en el contexto ecuatoriano del mes pasado, durante el paro nacional del 3 al 13 de octubre del presente año. Una de las principales problemáticas que se suscitaron fue la desinformación de los medios de comunicación tradicionales, debido a las imágenes que circulaban en redes sociales las cuales presentaban un descontrol de la población y un control desmedido por la fuerza policial.

La cantidad de imágenes que circularon no solo vinieron cargadas emocionalmente – gritos, personas llorando- sino que también con un bando seleccionado, a tal punto que fuera cual fuera la posición personal que se tuviera al respecto, había una imagen que soportaba cualquier idea o discurso.

Pero ¿qué pasa cuando la imagen no está democratizada y esta se produce, se limita y obedece solo a un relato? –como sucedió en los periodos bélicos-, reflexionando sobre esto experimentar el paro en Ecuador le ha dado un matiz importante a este estudio ya que se comprende la importancia de la imagen del cine negro y de su subtexto.

Los cineastas - de aquel momento- debían enfrentarse a dos opciones: crear algo que fuera aceptado y distribuido, o crear algo en contra de lo reglamentado que sería vetado. Como hemos desarrollado a lo largo de este trabajo ellos crearon obras que cumplían dos funciones: entretenimiento –en su mayoría- y un aspecto crítico que se evidenciaba en la lectura de la imagen.

Pero la ambigüedad que posee el cine negro no solo radica en la presentación de estos personajes fronterizos al borde de la ley y el crimen, la exposición de los deseos más perversos del ser humano junto con los benignos, sino en la capacidad del sistema para utilizar esta “crítica”-la del subtexto- y masificarla hasta el punto de anular su impacto y su función de denuncia.

Ya que aquellos exiliados fueron premiados y su crítica se fue desvaneciendo entre aplausos y buenas taquillas, por esta razón a finales de los años cincuenta el cine negro ya había dado todo lo que podía dar: ya se había consolidado un lenguaje, una visualidad, historias, personajes y como comienzan todas las películas a migrar al color este género se da por muerto.

Por esto se hace hincapié en la importancia del subtexto de la imagen y reflexionar sobre el impacto social, político y de resistencia que esta puede tener para que no se masifique a tal punto que sea un producto más. Entendemos que actualmente gracias a la democratización de la información, la creación de imágenes está al alcance de todos - cualquiera con celular- y la distribución de estas también en las redes sociales.

Pero ¿qué pasaría si nos enfrentamos a las imágenes como a un texto? Entonces al momento de ver y/o producir una imagen con nuestra cámara esta se enriquecería y se podría hablar de una generación visual activa, no la que ha abandonado el texto por comodidad o rapidez sino por la lectura de un nuevo lenguaje.

El estudio masivo de la imagen como discurso en sí misma permitirá que aquellos creadores de esta, en el caso específico del cine: directores de fotografía; puedan abordar diferentes relatos, que estos lleguen a ser comprendidos y que se resalten junto con todo lo que ofrece el cine: la historia, el sonido, el arte, la actuación, el montaje, los efectos entre otras cosas; y se puedan de alguna manera aminorar las palabras de Greenaway respecto al analfabetismo visual.

Conclusiones

- Profundizar en la lectura de la imagen por parte de los creadores y del mismo publico permitirá enriquecer el cine, ya que el diálogo entre realizadores y espectadores podrá tener diferentes niveles y discursos.
- La investigación el análisis y el “desmenuzar” la imagen del film noir me permitió utilizar diferentes elementos técnicos y conceptuales que configuraron un lenguaje utilizado posteriormente en la práctica, al desempeñar el rol de directora de fotografía en el videoclip Éxodo.
- Al utilizar el soporte cinematográfico para corroborar la teoría, me da la oportunidad de interiorizar las reflexiones, evolucionar con ellas por medio de los errores y lo logrado.
- La respuesta del público fue diversa ya que algunos entendieron la historia, otros no, y algunos crearon historias con tono sobrenatural que nunca me hubiera imaginado. Aunque la mayoría si respondió a los cambios emocionales producidos por la relación entre la música y la imagen.
- Se debe entender el producto que se quiere construir – o deconstruir- ya que, aunque la imagen por si sola intenta reflejar algo específico, esta debe aterrizar sobre el relato y debe servir al conjunto. Prescindir de algunas tomas, confiar en la composición musical, entrar en dialogo con las personas que fueron parte del proyecto y con quienes vieron el resultado final fue uno de los aprendizajes más importantes.

Bibliografía

- Alberdi, Maite. Una mirada al cine negro; desde el expresionismo. Artículo revista: la Fuga. <http://www.lafuga.cl/una-mirada-al-cine-negro/225>
- Altman, Rick. Los géneros cinematográficos. Ediciones Paidós ibérica, sello editorial de Espasa libros, S.L.U. 2000. Traducción de Carlos Roche Suárez.
- Araujo Dueñas, Antonio. El videoclip y los nuevos formatos audiovisuales de promoción musical. junio 2018. Trabajo académico, final de grado. universidad de Sevilla facultad de comunicación. Pg. 26.
- Arnett, Robert. (2006). Eighties Noir: The Dissenting Voice in Reagan's America. Journal of Popular Film and Television. 34. 123-129. 10.3200/JPFT.34.3.123-129.
- Brunetta, Gian Piero. Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen primero. Giulio Einaudi Editore s. p. a., Turín, 1999. Traducción: Itziar Hernández. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2011. Pg. 414
- Brunetta, Gian Piero. Colección historia mundial de cine, Estados Unidos, tomo segundo. Ediciones Akal, S.A., 2012, Madrid. Pg. 894.
- Michelson, Annette. "Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov".1984. Editado por, traducido por Kevin O'Brien. Los Ángeles: University of California Press. págs. 145
- Navarro, José María. Barroco: Caravaggio y el tenebrismo. Publicado el 24 de junio del 2013 <http://jmnavarron.blogspot.com/2013/06/barroco-caravaggio-y-el-tenebrismo.html>
- Peydró, Guillermo G. Desarrollar la visión: la mirada pictórica en el cine de Peter Greenaway. publicado 03/10/2017. Fuente: la cuarta pared.
- Silver, Alain. Cine Negro. colaboradores: Ursini, James y Duncan, Paul. editor: Koln Taschen. 2004
- Viñuela Suárez, Eduardo. El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado. Editorial: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).2009.
- Zunzunegui, Santos. “la obra en negro” en Orson Welles. Ediciones CATEDRÁ. Colección: Signo e imagen>Signo e imagen, Cineastas. 27 de diciembre de 2010. Pg. 140

ANEXOS



6.0 fotografías. Making-of.